INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA MÚSICA (ERUDITA) NO BRASIL

Paulo Castagna

A maior dificuldade com a qual nos deparamos ao tentarmos compreender a música do Brasil é a não exata correspondência entre o nosso passado sonoro e os fenômenos normalmente descritos na história oficial da música européia. Como fatores determinantes dessa diferenciação, podemos ressaltar o pequeno destaque que o país ocupou na economia mundial (à exceção de períodos marcados pela intensa exploração da cana de açúcar, do ouro, da borracha e do café), a diversidade étnica que sempre constituiu a população brasileira, a produção musical raramente vinculada à mesma quantidade de recursos que movimentaram a música européia e a assimilação de bases estéticas de origem diversa, inicialmente de Portugal, país no qual a música evoluiu de forma bem diferente daqueles cuja produção hoje tomamos por modelos históricos: Itália, França, Áustria e Alemanha.

Essa dificuldade na abordagem do repertório brasileiro, ainda não superada pelos musicólogos que se dedicam a estudá-lo, criou uma tendência em analisar a nossa música sob o olhar europeu, acarretando ou a depreciação da produção nacional ou a supervalorização de fenômenos que tiveram pequeno significado em sua época. No tocante à definição de estilos, portanto, termos como "renascentista", "barroco", "clássico" e "romântico" serão utilizados somente como uma aproximação.

Tudo isso, somado à precariedade das pesquisas musicológicas, ao estado semicaótico dos acervos e centros de documentação musical, à escassez de material bibliográfico e de gravações de obras antigas em nosso país, torna complexa a tarefa de oferecer uma visão panorâmica que abarque cinco séculos de atividade musical no Brasil. Mas é possível, ao menos, desmistificar a idéia de que não existiu uma produção musical brasileira digna de ter sua própria história.

Música indígena já existia há milênios na costa leste da América do Sul, quando os primeiros portugueses aqui desembarcaram (além dos italianos, espanhóis, franceses, holandeses e outros). Desde o início do século XVI, viajantes europeus de várias nacionalidades acabaram registrando algumas informações sobre a música indígena, tal a estranheza que esta lhes despertava. Contudo, apesar da curiosidade européia, a música indígena foi objeto de proibições, por parte da Igreja e do governo português, durante todo o período colonial, contribuindo pouco para a prática musical das demais etnias do país. O mesmo não ocorreu em relação à música trazida pelos africanos que, já em meados do século XVIII, começou a gerar manifestações locais, do lundu e do batuque a vários gêneros de música popular com os quais convivemos atualmente, fenômeno esse ligado, entre outros fatores, à imensidão do contingente negro que habitou o Brasil desde o século XVI.

O início de uma atividade musical de feições européias remonta a 1549, ano de fundação de Salvador (BA), da instalação do Governo Geral e da chegada dos primeiros jesuítas. Estes introduziram, entre os catecúmenos indígenas, o cantochão e as cantigas, em português, latim e tupi, com a finalidade de auxiliarem à catequese. Promoveram, entre os índios, a prática de música religiosa e profana na encenação de autos e em festas católicas, além da execução de música gregoriana e polifônica com vozes e instrumentos para as

procissões e para o serviço divino, fazendo surgir os "nheengariba", índios músicos que viajavam com os jesuítas nas suas missões.

A partir da década de 1580, começaram a proliferar as "capelas" particulares, grupos de músicos, provavelmente indígenas, que aprenderam a arte com os jesuítas e que passaram ao serviço de senhores de engenho, garantindo a música religiosa nas áreas rurais. Nos núcleos urbanos, tornou-se freqüente, por todo o século XVII, a prática de música nas festas religiosas importantes e em cerimônias fúnebres, custeadas pelas câmaras municipais ou por cidadãos de maior poder econômico, mas nunca por cortes abastadas como na Europa, que por aqui não existiram até a chegada da família real portuguesa em 1808.

Nas igrejas urbanas, o cantochão com o acompanhamento do órgão passou a conviver, na segunda metade do século XVII, com a polifonia romana, trazida de Portugal ou composta no Brasil. Pelos indícios de que temos notícia, essa música visava mais sua adequação funcional do que a complexidade técnica e mantinha ainda o estilo renascentista que sobreviveu à Contra-Reforma, então conhecido como *estilo antigo*. Entre os músicos de destaque desse período estão o compositor português Agostinho de Santa Mônica (que residiu por vinte anos na Bahia) e os brasileiros Antônio de Lima e Eusébio de Matos, este último irmão do cantor e compositor de cantigas Gregório de Matos Guerra. Infelizmente, nenhuma composição desses autores foi encontrada até o momento e são remotas as possibilidades de isso vir a ocorrer.

No início do século XVIII, com a descoberta das minas de ouro e com a atuação das irmandades - grupos normalmente leigos que custeavam as atividades religiosas - foram introduzidos no país os instrumentos de cordas utilizados na música italiana, para atuarem nas festas religiosas. A primeira metade do século XVIII foi uma época de transição, onde teriam coexistido a velha polifonia romana com as primeiras manifestações de música barroca.

Durante o século XVIII, percebemos uma diferenciação na evolução da música religiosa no Brasil. Cidades do Nordeste, especialmente Salvador (com Caetano de Melo Jesus) e Recife (com Luís Álvares Pinto), basearam sua produção em um estilo mais próximo do barroco que do classicismo. São Paulo manteve uma prática musical precária e provavelmente ainda ligada ao *estilo antigo*, até a chegada do português André da Silva Gomes em 1774, o qual compôs, até 1823, um estilo que transitou do barroco português ao classicismo italiano. No Rio de Janeiro, José Maurício Nunes Garcia iniciou sua atividade composicional em 1783, filiando-se basicamente ao classicismo luso-italiano, mas também com a utilização de alguns elementos musicais de origem austríaca, próximos a autores como Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831) e Sigismund Neukomm (1778-1848), este último tendo residido no Rio de Janeiro entre 1816-1821.

Minas Gerais exibiu uma situação particular. Surgida e beneficiada pelo ciclo do ouro no século XVIII, passou a assimilar, a partir da década de 1760, as primeiras manifestações do estilo clássico italiano que dominava a música portuguesa, como se observa em Giovanni Battista Pergolesi e Francesco Durante, mas sobretudo aquele que caracterizou a produção de David Perez e Niccolò Jommelli, compositores italianos que mantiveram estreitas relações com a coroa lusitana. Proliferou-se, em Minas, a orquestra com cordas, trompas, e baixo-contínuo (órgão) e, eventualmente, madeiras, instalando-se, na música religiosa, o estilo coral homofônico, com solos e duos vocais, normalmente em terças ou sextas paralelas. Inácio Parreiras Neves, Francisco Gomes da Rocha, Manoel Dias de Oliveira, Emerico Lobo de Mesquita e Marcos Coelho Neto foram os compositores mais expressivos da produção musical religiosa na capitania mineira.

No campo profano, praticou-se, na segunda metade do século XVIII, algumas cantatas e óperas (geralmente de autores italianos), as danças luso-brasileiras e, a partir da

década de 1790, a modinha e o lundu, com acompanhamento de violas e guitarras. A grande maioria dos músicos, cantores, regentes e compositores desse período foi constituída de mulatos - uma espécie de classe média colonial - constituindo-se este um dos mais interessantes fenômenos sociais na história da música ocidental.

Após a chegada da família real no Rio de Janeiro em 1808, inaugurou-se uma nova fase na música brasileira. A prática musical na cidade tendeu a um certo cosmopolitismo, recebendo algumas novidades alemãs e francesas, fortalecendo a recepção da música italiana e irradiando as novas tendências para outras regiões. Surgiu a influência da ópera clássica italiana, da geração de Cimarosa e Paisiello e, posteriormente, de Rossini, Bellini e Donizetti. A música religiosa brasileira manteve a homofonia, mas a orquestra tornou-se maior e mais brilhante e os solos vocais adquiriram um caráter virtuosístico e teatral. Nesse estilo compuseram José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal no Rio de Janeiro, João de Deus de Castro Lobo, Antônio dos Santos Cunha e outros em Minas Gerais. As primeiras décadas do século XIX marcaram também o início do interesse pela música de câmara e pelo piano, ainda que em pequena escala, além da difusão da dança, da música vocal de salão e da ópera.

O período das regências (1831-1840), intermediário entre a abdicação de Pedro I e o início do governo de Pedro II, marcou, no Brasil, uma fase de instabilidade política e econômica e, portanto, de grandes dificuldades para a execução e composição de música orquestral, no teatro e na igreja. Como conseqüência, a música doméstica - basicamente constituída de canções acompanhadas ao piano ou ao violão - recebeu considerável incremento. A partir de 1837 iniciou-se, no Rio, a publicação de árias, modinhas e lundus em português, cujo estilo uniu a tradição luso-brasileira às novidades italianas e francesas, contando com autores como Cândido Inácio da Silva e Gabriel Fernandes da Trindade. Música erudita ou popular? Nem erudita - haja vista a não utilização de linguagens literárias ou musicais complexas - e nem popular, uma vez que essa música se destinava às elites.

A partir de cerca de 1850, restabeleceu-se a prática regular de música para o teatro, mas a música religiosa entrou em acentuada decadência. Surgiram os compositores de música para piano e entrou em funcionamento o primeiro conservatório de música, no Rio de Janeiro. O gênero musical que mobilizava a elite com maior intensidade era a ópera, cujas partituras até então eram quase somente importadas. Em uma tentativa de tornar o Rio de Janeiro auto-suficiente nessa modalidade, fundou-se, em 1857, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, entre cujos objetivos estavam a apresentação de óperas em português, compostas por autores brasileiros, a partir de enredos e libretos de escritores locais e interpretadas por artistas nacionais. A empresa foi extinta em 1863, mas contribuiu para o surgimento de pelo menos três compositores de destaque: Elias Álvares Lobo, Henrique Alves de Mesquita e Antônio Carlos Gomes.

Com a geração de Carlos Gomes, surgiram os primeiros compositores profissionais brasileiros e, pela primeira vez em nossa história, um autor nacional tornou-se bem sucedido no mercado musical europeu (no século XIX foram realizadas, na Europa, mais récitas de óperas de Carlos Gomes que de Richard Wagner). A música de Gomes gerou grande interesse também no Brasil e o compositor tornou-se o primeiro "herói" musical brasileiro, assim lembrado até hoje, apesar do esquecimento quase total de sua produção. Sua estética filiou-se à ópera italiana da geração de Giuseppe Verdi e seguidores, a mesma que atraia o público operístico brasileiro da segunda metade do século XIX.

Fenômenos mais complexos estabeleceram-se na música brasileira a partir, aproximadamente, da década de 1870. No campo da música doméstica ou de salão, surgiu a geração dos "pianeiros", compositores que produziam danças brasileiras ou de origem européia, como o maxixe, o corta-jaca, o tango, a valsa e a polca, mas utilizando um refinamento harmônico e um tratamento do ritmo sem precedentes. Ernesto Nazaré e

Chiquinha Gonzaga, autores de destaque desse repertório, uniram às melodias e formas de salão os procedimentos composicionais de pianistas românticos, como Chopin. Tais danças, inicialmente distantes dos meios teatrais, acabaram se derivando na música popular do século XX, que passou a ter um desenvolvimento próprio.

Paralelamente, instalou-se no país, sobretudo no Rio de Janeiro, um grande interesse pela assimilação do romantismo germânico e francês. A criação de repertório nessa linha não poderia ser desenvolvida exclusivamente com base na experiência brasileira e o sucesso dos compositores passou a ser condicionado pela vivência direta no meio musical europeu. Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez, Henrique Osvald e Alexandre Levy foram representantes de destaque da geração romântica brasileira. Sua música abriu o país para um universo amplo e para uma estética muito diferente daquela que se adotara até então, basicamente vinculada à música portuguesa e italiana. A partir dessa geração, a sinfonia, o poema sinfônico, o concerto e o quarteto de cordas passaram a competir com a ópera, enquanto as canções em francês e alemão tomavam gradativamente o lugar das antigas modinhas e lundus em português.

O romantismo, que se instalou no Brasil não pelo esgotamento das estéticas anteriormente adotadas, mas pela necessidade que o país apresentava em equiparar-se ao desenvolvimento artístico do continente-mãe, filiou-se, por contingências sociais e econômicas, às escolas européias mais conservadoras, tais como as de Schumann, Chopin, Brahms e Fauré. Os procedimentos composicionais de Liszt e Wagner somente foram assimilados de forma parcial e os desenvolvimentos pós-românticos de Gustav Mahler e Richard Strauss foram aqui praticamente ignorados em sua época, nem tanto por culpa dos compositores brasileiros, mas sim devido ao esgotamento que essa própria estética sofreu a partir de 1914, com o advento da Primeira Guerra Mundial.

Houve, entretanto, um movimento impressionista brasileiro a partir de fins da primeira década do século XX, cujos principais representantes foram Glauco Velásquez e o jovem Heitor Villa-Lobos, movimento esse que subsistiu até pelo menos meados da década de 1920, mas que também deixou herdeiros pelas décadas subseqüentes, como é o caso de Frutuoso Vianna. Da mesma maneira que o romantismo, o movimento impressionista foi assimilado no Brasil, porém de uma forma mais restrita, por alguns compositores mais arrojados.

Contudo, durante a Primeira Guerra Mundial, alguns círculos musicais constataram que a adoção de uma estética universal e, sobretudo, romântica, já se tornava inadequada à nossa realidade social, passando a acreditar que as artes brasileiras deveriam procurar modelos próprios. Grande parte dos países que aderiram ao romantismo no século XIX, como Rússia, Espanha e Hungria, já trabalhavam em direção a uma estética musical nacionalista, isso sem contar a própria carga nacional que possuíram o romantismo na França e na Alemanha. No Brasil, a reação ao romantismo surgiu somente a partir de 1917, especialmente com Heitor Villa-Lobos. Por essa época, São Paulo passava a influir de forma crescente no pensamento musical do país, contrapondo o movimento modernista ao romantismo cultivado no Rio de Janeiro. Eram "modernos", para os pensadores paulistas, compositores como Debusssy, Stravinsky e Hindemith, mas as experiências atonais de Schöenberg e seguidores foram quase ignoradas até cerca de 1940.

Mário de Andrade foi personagem central no modernismo paulista. Ideólogo do movimento musical renovador da década de 1920, seu pensamento convergiu, a partir de 1924, para o estudo da música popular - ainda que idealizada em torno do folclore rural - e para a aplicação dos elementos "brasileiros" na música "erudita", termo criado por ele próprio. Sua influência manifestou-se de forma decisiva em compositores como Luciano Gallet, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Villa-Lobos, mais personalista e comprometido com uma divulgação internacional de sua obra, adotou uma postura menos

científica e uma procura declarada por elementos exóticos que, no exterior, pudessem ser facilmente identificados com a visão européia que se tinha do Brasil.

O nacionalismo foi visto com muito interesse pelo Estado Novo (1937-1945), que constantemente apoiou iniciativas nesse sentido, instituindo o canto coral obrigatório nas escolas e o louvor ao regime na música de comemorações cívicas, privilegiando o trabalho de Villa-Lobos. Com o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), ao lado de compositores que se mantiveram fiéis a esse princípio, surgiram correntes que procuravam adequar-se aos novos desenvolvimentos da vanguarda musical européia, sobretudo alemã e francesa, tal como ocorreu na adoção do romantismo, em fins do século XIX. Cláudio Santoro, Gilberto Mendes e Ernst Widmer estiveram entre os pioneiros da "música nova" do Brasil que, nas décadas de 1950 e 1960, procurou assimilar procedimentos como o dodecafonismo, a aleatoriedade, a utilização de aparelhos eletrônicos e o teatro musical.

Vários adeptos da música nova, a partir da década de 1970, começaram a manifestar, em sua música, posições políticas contrárias ao regime militar, como também ocorria em vários setores da música popular dessa fase. Com a abertura política, a partir do governo do general João Figueiredo (1978-1984) e, especialmente, a partir da Constituição de 1986, que restabelecia as eleições diretas no Brasil e permitia ao cidadão maior participação política, os compositores eruditos passam a se preocupar menos com o engajamento político e mais com o desenvolvimento técnico-musical. Nas décadas de 1980 e 1990 desenvolveu-se no país a música eletroacústica e multiplicou-se o número de compositores atuantes, porém ao mesmo tempo em que foi desaparecendo sua relação com o mercado. A maior parte dos compositores eruditos desse período passou a se concentrar, no Brasil, em torno das universidades.

Nas últimas décadas, a música erudita brasileira vem procurando equacionar as inúmeras questões em torno de uma estética nacional ou internacional e de sua inserção no mercado brasileiro e mundial. Não estamos em uma época de efervescência em torno da composição erudita no Brasil (e mesmo em outros países), mas já começamos a utilizar o nosso passado musical para refletir sobre a produção atual. Assim, os próximos movimentos musicais ligados à produção erudita no país, talvez possam surgir em virtude da inadequação das estéticas do passado às condições sociais do presente e não simplesmente por uma necessidade de nossa música ter semelhanças com a do primeiro mundo.

PEQUENA CRONOLOGIA DA MÚSICA NO BRASIL

POLÍTICA / ECONOMIA	ARTES E LETRAS	MÚSICA
1500: Descobrimento	1500: Pero Vaz de Caminha - *Carta a D. Manuel*	1500: Viajantes iniciam as descrições da música indígena
1532: Início da colonização	1578: Jean de Léry - *Viagem à Terra do Brasil*	1549-1759: Jesuítas utilizam a música como instrumento de catequese
1549: Fundação de Salvador, chegada do primeiro Governador Geral, início da colonização e das missões jesuíticas	1534-1597: vida do poeta jesuíta José de Anchieta	
1630: Tomada de Pernambuco pelos holandeses	1600: Bento Teixeira - *Prosopopéia*	1610: primeiro conjunto conhecido de escravos músicos, na Bahia
Década 1690: Descoberta das Minas	1623-1696: vida do poeta e cantor Gregório de Matos Guerra	c.1650: início da composição musical no Brasil
1725-1735: Implantação do sistema da Derrama		c.1730: primeiros manuscritos musicais brasileiros conhecidos
1759: Expulsão dos jesuítas e extinção das missões	1724-1759: fase áurea do arcadismo	1759: Anônimo da Bahia - *Cantata acadêmica*
1762-1763: Aplicação da primeira Derrama, nas Minas.	1768: Cláudio Manoel da Costa - *Obras poéticas*	1774: Chegada, em São Paulo, do compositor André da Silva Gomes
1777: Início da "Viradeira"	1738-1814: vida do escultor e arquiteto Aleijadinho	c.1780: J.J.E. Lobo de Mesquita - *Missa em Fá*; Luís Álvares Pinto - *Te Deum*
1785: Dívida brasileira com a Coroa atingia 585 arrobas de ouro	1792: Tomás Antônio Gonzaga - *Marília de Dirceu*	
1789: Prisão dos inconfidentes	1798: Domingos Caldas Barbosa - *Viola de Lereno*	1789: Francisco Gomes da Rocha - *Novena de N.S. do Pilar*
1808: Chegada do Príncipe Regente D. João	1762-1830: vida do pintor Manoel da Costa Ataíde	c.1814: Gabriel Fernandes da Trindade - *Duetos concertantes*
1815: Brasil é elevado a Reino Unido a Portugal e Algarves	1816: Chegada da Missão Artística Francesa no Rio de Janeiro	1816: José Maurício Nunes Garcia - R*equiem*
1822: Independência e criação do Império Brasileiro	1826: inauguração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro	1826: Nunes Garia - *Missa de Santa Cecília*
1831: Abdicação de Pedro I	1836: Gonçalves de Magalhães - *Suspiros poéticos e saudades*	1831: F. Manuel da Silva - Hino à Abdicação (futuro *Hino Nacional*)
1840: Início do Governo de Pedro II	1857: José de Alencar: *O guaraní*	1870: Carlos Gomes - *Il Guarany*
1889: Início do governo republicano	1881: Machado de Assis - *Memórias póstumas de Brás Cubas*	1890: Alexandre Levy - *Tango Brasileiro*
1904: Revolta da Vacina	1890: Aluízio de Azevedo - *O cortiço*	1888-1896: Alberto Nepomuceno - *Série brasileira*
1914-1918: Primeira Guerra Mundial	1922: Semana de Arte Moderna	1917: Villa-Lobos - *Uirapuru*
1930: Crise do Café: Getúlio Vargas assume a presidência por golpe de estado	1928: Mário de Andrade - *Macunaíma*	1920-1929: Villa-Lobos - *Choros*
		1931: Camargo Guarnieri - *Sonata para cello e piano*
1939-1945: Segunda Guerra	1938: Graciliano Ramos - *Vidas secas*	1931-1959: Camargo Guarnieri - *Ponteios*
1937-1945: Estado Novo		
1956-1960: Governo desenvolvimentista de JK	1960: Inauguração de Brasília	1958 - Primeiras composições eletroacústicas brasileiras
1961-1964: Movimentos pelas reformas de base	1961-1964: filmes e espetáculos de protesto produzidos pelos CPCs	1964: Marlos Nobre - *Ukrinmakrinkrin*
1964-1984: Ditadura militar		1967: Gilberto Mendes - *Beba coca-cola*
1973-1994: período das grandes crises econômicas e políticas	1980: Brasil entra na era do CD	1974: Almeida Prado - *Exoflora*
		déc. 1980: influência do minimalismo no Brasil
1989-2002: Neoliberalismo	1990: Governo Collor corta incentivos à produção artística	déc. 1990: aproximação entre o erudito e o popular na música brasileira

MÚSICA INDÍGENA E AFRO-BRASILEIRA: RELATOS E ICONOGRAFIA DOS SÉCULOS XVI E XVII

Paulo Castagna

1. Introdução

Não é possível utilizar, no Brasil, o termo *música colonial* como indicativo de um estilo ou tipo musical definido: período colonial é designativo apenas de um período histórico e não de uma classe específica de prática ou produção musical. E, se esse período histórico não é suficientes para se definir um tipo musical específico, o problema se acentua em relação aos séculos XVI e XVII.

Os dois primeiros séculos de colonização do Brasil apresentam um desafio particular para o conhecimento de sua prática musical: a inexistência de fontes musicais específicas documentadamente referentes a essa fase. O estudo da prática musical no Brasil desse período somente pode ser feito pela consulta de material bibliográfico, iconográfico e documental.

É necessário, portanto, definir quais foram as principais categorias de música observadas no Brasil durante os séculos XVI e XVII e qual a origem das principais informações disponíveis sobre a música desse período.

Em relação aos grupos étnicos, é necessário atentar para a existência, nesse período, de uma prática musical documentada entre grupos indígenas, africanos e europeus, entre eles franceses, holandeses e portugueses, apenas para citar os principais, além das populações miscigenadas, mas que somente a partir do séc. XVIII tiveram seus costumes musicais registrados.

Em relação à música de raízes históricas européias, podemos afirmar que a principal categoria foi a da música de caráter religioso (*Missas, Ofícios Divinos, Procissões, Festas, Autos religiosos, Música devocional, de Catequese,* etc.), seguida pela música de festas coletivas (*canções, danças*), bem menos freqüente. Mas é necessário considerar que essa música européia foi praticada em núcleos administrativos diferentes, como os domínios franceses - França Antártica (1555-1567) e França Equinocial (1612-1615) - os domínios holandeses - a Vila de Santos (em 1591), a cidade de Salvador (em 1624), o Brasil Holandês (1630-1654) - e, principalmente os domínios portugueses (mas espanhóis entre 1580-1640), diferentemente denominados Terra de Santa Cruz, América Portuguesa, Terra do Brasil e Brasil, nos primeiros séculos de colonização.

Entre os núcleos populacionais nos quais foram documentadas práticas musicais, podemos destacar as áreas indígenas, os aldeamentos jesuíticos, as áreas urbanas (como povoados, arraiais, vilas e cidades), as áreas rurais (compreendendo as regiões de extrativismo, de mineração, as pastagens, as áreas de exploração bandeirante, as pequenas e as grandes propriedades agrícolas (engenhos), com sua casa grande, senzala e área de plantio.

As informações sobre a prática musical desse período provém de registros de natureza diversa, como a iconografia musical (pinturas, esculturas, ilustrações em papel, etc.), os relatos (textos descritivos sobre usos e costumes locais) e os documentos

oficiais (inventários, testamentos, certidões, provisões, etc.). A iconografia musical dos sécs. XVI e XVII, além de ser muito escassa, privilegiou cenas musicais entre indígenas e, mais raramente, entre escravos africanos, já que os usos e costumes europeus não possuíam o exotismo suficiente para atrair a atenção dos artistas. São, portanto, os relatos de época e os documentos oficiais os que nos permitem um melhor e mais amplo conhecimento a respeito da prática musical brasileira nesse dois séculos.

Entre os autores de relatos descritivos, destacam-se os viajantes, autores de *livros de viagens* (como Hans Staden, Jean de Léry e André Thevet), os naturalistas, autores de *livros científicos* (como Willem Piso, Marcgraf e João de Sousa Ferreira), os historiadores, preocupados com as *histórias* (como Pero de Maganlães Gandavo, Sebastião da Rocha Pita, Simão Vasconcelos), os escritores de *obras de caráter literário* (poesias, canções, como as de Bento Teixeira e Gregório de Matos Guerra), os missionários, autores de inúmeras *cartas*, *quadrimestrais* e *ânuas* (destacando-se os jesuítas), os *relatórios*, principalmente sertanistas (como os de Gaspar de Carvajal e Gabriel Soares de Sousa), além das *relações*, *diários* e outros. Já entre os documentos oficiais com informações sobre música no período, destacam-se os *inventários*, os *testamentos*, os *recibos*, *contratos*, *alvarás*, *patentes*, *leis*, *decretos*, *provisões*, *regimentos* e *constituições*.

As informações abaixo foram extraídas de fontes como as acima citadas. Embora não exista uma única publicação que contenha todas as informações conhecidas sobre a prática musical brasileira nos séculos XVI e XVII, muitas delas podem ser encontradas em minha dissertação de mestrado.[1]

2. A prática musical entre as populações indígenas

As primeiras notícias sobre a música dos povos que os europeus encontraram no Brasil datam já do final do século XV, fazendo parte da carta na qual Pero Vaz de Caminha comunicou o descobrimento da Terra de Santa Cruz ao rei de Portugal. As notas deixadas pelo escrivão de D. Manuel, poucos meses antes de morrer em uma batalha em Calecute, inauguraram um acervo de dados sobre a música indígena brasileira, que hoje conta com informações recolhidas durante quase cinco séculos. Essa documentação, entretanto, está tão longe de ser suficientemente conhecida, que os documentos do século XVI continuam sendo, até hoje, os mais utilizados.

Os relatos daquela época não trazem informações sobre grupos indígenas muito diferentes. Afora os *tupinambá* e os *tapuia*, poucos mais tiveram sua prática musical descrita. Existiram, contudo, centenas de tribos diferentes, muitas das quais nem chegaram ao nosso conhecimento. Fernão Cardim, em 1584, já computava mais de 90 nações, cujos nomes arrolou cuidadosamente. Historiadores modernos avaliam em mais de um milhão de índios a população do Brasil na época do descobrimento, mas que já vinha se formando há mais de 10 mil anos. Somente a partir do século XIX começaram a surgir relatos e pesquisas relevantes sobre outras tribos indígenas, registrando manifestações musicais que autores antigos não presenciaram.

Os europeus que se preocuparam com a música desses povos não tinham sempre o mesmo objetivo. Pela documentação recolhida, pudemos determinar pelo menos quatro grupos diferentes de escritores, cujos comportamentos eram bem distintos:

1. Os *viajantes* estavam preocupados em coletar informações desconhecidas dos seus leitores, para tornar interessantes as descrições de suas aventuras. No século XVI estiveram em moda os relatos de viagens e centenas de livros foram produzidos para

[1] CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. Diss. Mestrado, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, 1991. 3v.

atender ao público que os apreciava. Dentre os autores que escreveram sobre o Brasil, os mais abundantes em notícias sobre a música dos índios são Hans Staden, André Thévet e Jean de Léry, que observaram os *tupinambá*. No século XVII, Kaspar Von Baerle e Pierre Moreau, que estiveram entre os *tapuia* (embora *tapuia* seja uma designação genérica de tribos *não tupis*) são os mais interessantes, mas seus informes não são tão ricos quanto os dos três primeiros.

2. Já os *missionários* tinham outra finalidade: registravam o que podiam da cultura indígena, para que os índios fossem melhor conhecidos e mais facilmente controlados. É o caso dos jesuítas Fernão Cardim e Jácome Monteiro, entre outros, ou dos capuchinhos Claude d'Abbeville e Yves d'Evreux, os religiosos que mais contribuíram para o conhecimento da música dos índios daquela época, todos da nação *tupinambá*.

3. Os *sertanistas* procuravam descrever a terra e tudo o que nela existisse, para auxiliar o trabalho dos seus sucessores. O único caso significativo encontrado no período foi o de Gabriel Soares de Sousa que, entre as descrições dos povos indígenas, fez questão de deixar informações sobre a sua prática musical, referindo-se a várias de suas nações.

4. Finalmente, os *cronistas* contavam a história de uma época, um acontecimento, uma empresa, etc., nas quais os índios muitas vezes tomaram parte. Normalmente, utilizavam-se de outros documentos, que resumiam ou copiavam, como fizeram Damião de Góis, Simão de Vasconcelos e outros. Esses textos são valiosos, sobretudo, quando não conhecemos as fontes antigas que esses escritores consultaram.

O conjunto das informações recolhidas por esses e por outros autores que as deixaram, em menor quantidade, revela semelhanças incríveis de um texto para outro, apesar das diferenças no enfoque e no propósito. Mencionam todos os tipos de circunstâncias em que esse povo fazia uso da música, descrevendo seus rituais, seus instrumentos, sua maneira de cantar e, muitas vezes, entrando em detalhes técnicos de sua música. Léry, excepcionalmente, chega a transcrever cinco melodias tupinambá, informando sobre o seu uso e o seu significado.

Todos esses relatos são importantes não apenas para auxiliarem a se compreender a música dos índios que sobreviveram no século XX, mas também para permitirem conhecer um pouco da música com que os europeus conviveram durante os primeiros séculos no Brasil. Por mais apartadas que possam ter sido as manifestações musicais de brancos e índios, existiram trocas, que são detectadas até hoje, para cuja investigação esses documentos são valiosíssimos.

Por outro lado, não se pode conferir a tais textos um caráter científico e, portanto, a mesma intenção que tiveram os estudos etnomusicológicos do século XX. São, propriamente, documentos históricos, que como tal devem ser tratados, sendo necessário, para sua compreensão, uma interpretação, agora sim, histórica e etnomusicológica.

3. A música que chegou com os africanos

Ao contrário da curiosidade que a música indígena despertou nos escritores do século XVI, a prática musical dos negros no Brasil não mereceu a atenção de nenhum dos autores daquele tempo. Mesmo no século XVII, os relatos que interessam ao estudo da música dos escravos negros são raríssimos, chegando a ser quase insignificantes, se comparados aos que hoje conhecemos acerca da música indígena.

Os europeus daquela época praticamente só se preocuparam com a música dos negros quando a ouviram no continente africano.[2] No Brasil, a cultura desses povos foi considerada estranha à comunidade e as manifestações dessa espécie, via de regra, foram sistematicamente ignoradas. Os negros, além disso, mais facilmente submetidos ao domínio dos seus senhores do que os escravos, dependiam de permissões para se reunirem em suas festas e rituais, as quais nem sempre eram concedidas. Não os havia nos sertões com liberdade de culto, como entre os indígenas, em várias ocasiões atentamente observados por viajantes. Refugiaram-se, muitas vezes, em quilombos, mas de suas práticas nesses locais (especialmente da música), pouco sabemos, já que não foi possível nem interessante aos homens brancos registrá-los com detalhes.

Escravos africanos começaram a chegar no Brasil já na primeira metade do século XVI, mas o seu número somente passou a ser significativo após a instalação do Governo Geral, em 1549. Até o final do século XVI, a maior parte dos trabalhadores negros que vinha para a colônia era de origem banto, trazidos de Angola, Congo e Guiné. Os sudaneses não eram ainda freqüentes entre os escravos importados nessa época, começando a chegar em grande quantidade apenas no século seguinte.

Não podemos saber, ao certo, até que ponto a música desses povos foi reproduzida no continente americano nos dois primeiros séculos de colonização e como se relacionou com as novas condições sociais que encontraram naquele período. Mas há indícios do surgimento de práticas musicais com fusão de elementos de culturas africanas e européias já no século XVII, encontradas, por exemplo, no livro de Johann Nieuhof.

4. Domínios Franceses

Nos séculos XVI e XVII, a presença francesa nos territórios portugueses da América foi constante. Poucos anos eram decorridos do descobrimento, quando o navio de Binot Paulmier de Gonneville aportou na Bahia. Contudo, pouco sabemos sobre a prática musical francesa daquele período na região. As parcas notícias que recuperamos referem-se apenas a duas das instalações francesas no Brasil colonial, justamente aquelas que contaram com um aparato militar mais organizado e sobre as quais a documentação é mais substancial.

Os autores que deixaram notícias da possessão que Villegaignon administrou na baía da Guanabara entre 1555 e 1559, deixaram relatos preciosos sobre a música indígena, mas da prática musical daqueles que participaram dessa empreitada, quase nada informaram, além de indicar uma das melodias que utilizavam nos seus rituais religiosos, então de acordo com os novos costumes calvinistas.[3] Se é que utilizaram alguns desses cantos na educação dos índios daquelas partes, não chegaram sequer a mencionar o fato, fazendo supor a inexistência dessa prática.

A julgar pela análise da documentação, as atividades francesas naquela localidade, antes da fundação do Rio de Janeiro, não devem ter contribuído com qualquer tipo de herança musical que possa ter se integrado às populações locais. Os franceses que escaparam aos ataques de Mem de Sá em 1560 e de Estácio de Sá em 1563, por exemplo, refugiaram-se entre os tamoios, tornando-se permissivos à aculturação indígena.

---

[2] Ver, por exemplo, livros como os de Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuolo (*Istorica descrizione de tré regni Congo, Matamba, et Angola*, 1687) e de Andrew Battel (*De Gedenkwaardige Voyagie van Andries Battel van heigh in Esiex na Brasilien*, 1706).

[3] Trata-se do Salmo 5, na versão calvinista.

Mas é da França Equinocial que procedem os primeiros relatos significativos do uso da música francesa no Brasil. Era por esse nome que os súditos de D. Maria de Médicis conheciam a Ilha de Maranhão, tornada colônia francesa em 1612 e recuperada pelos portugueses em 1615. Os capuchinhos Claude d'Abbeville e Yves d'Evreux deixaram um grande número de informações sobre os gêneros musicais que utilizaram em São Luís, além de relatarem o uso da música na cristianização dos índios da Ilha. D'Evreux chegou a apresentar versões tupis de textos católicos que foram utilizados na catequese dos índios e que d'Abbeville informa terem sido entoados com o auxílio do canto. É possível supor que esses padres tivessem aprendido com os jesuítas as técnicas que utilizavam, uma vez que, desde a segunda metade do século XVI, circulavam versões manuscritas das principais orações utilizadas na igreja católica.

Dentre os textos litúrgicos que os franceses cantavam, dessa vez conformes à religião romana, esses autores citam a *Ave Maria*, o *Credo*, o Cântico *Benedictus Dominus Deus Israel* e os Hinos *Ave maris stella*, *Veni Creator Spiritus*, *Crux ave spes unica*, *Vexilla regis prodeunt* e *Te Deum laudamus*. Aos tupinambá ensinavam, em sua própria língua, o *Pater noster*, a *Ave Maria*, o *Credo*, os *Mandamentos de Deus*, os *Mandamentos da Igreja* e os *Sete Sacramentos*. Tais melodias foram, provavelmente, versões pré-tridentinas do cantochão europeu, enquanto o texto foi adaptado localmente.

Tarefa mais difícil, entretanto, será avaliar as possíveis influências que a música francesa (católica ou calvinista) teve nas demais populações brasileiras desse período. O assunto não tem sido satisfatoriamente estudado e, à exceção de Henriqueta Rosa Fernandes Braga,[4] os musicólogos não fizeram mais que transcrever algumas passagens dos documentos disponíveis.

5. Domínios holandeses

As aventuras dos holandeses no Brasil estenderam-se desde a segunda metade do século XVI até a sua saída definitiva, em 1654. Com a intenção de fazer comércio e, ao mesmo tempo, levar a guerra ao mundo ibérico, estabeleceram feitorias, conquistaram cidades e controlaram, no século XVII, capitanias inteiras, a serviço da Companhia das Índias Ocidentais.

As primeiras notícias que nos chegaram da penetração da música holandesa no Brasil referem-se ao Engenho dos Erasmos em São Vicente que, já em 1579, possuía instrumentos de teclado em suas dependências. Mas da invasão da Vila de Santos por Cavendish, em 1591, nenhum dado significativo sobre o assunto foi recuperado. Foi somente a partir da tomada de Salvador, em 1624, que algumas notícias começaram a surgir, pelos relatos de Vicente do Salvador.

A presença holandesa nas capitanias do Nordeste desperta freqüentemente a curiosidade dos pesquisadores, com relação ao tipo de música, principalmente religiosa, que teriam praticado naquelas regiões. Infelizmente, os próprios holandeses escreveram muito pouco sobre sua prática musical no Brasil e quase nada fizeram além de mencionar um salmo e um hino que teriam utilizado em suas conquistas

Foi Johannes Baers, no *Olinda, Ghelegen int Lant van Brasil* (Amsterdam: Hendrick Laurentsz, 160), que informou o canto do Salmo 140 (para os católicos: *Eripe me, Domine*) em um navio que aportava no Recife, em 14 de fevereiro de 1630, muito provavelmente pela versão calvinista holandesa, *O Heer, verlos mij uit de banden*, com melodia de Loys Bourgeois. Johann Nieuhof, no *Gedenkweerdige Brasiliaense Zee- en Lant- Reize* (1682) informou que, na partida do Conde Maurício de Nassau de Olinda, a

[4] Ver: BRAGA, Henriqueta Rosa Fernanmdes. *Música sacra evangélica no Brasil*, 1961, cap. II, p.39-48.

11 de maio de 1644, os trombeteiros tocaram o hino *Wilhelmus van Nassouwen*, hoje o Hino Nacional holandês.[5]

As melhores fontes sobre a música desses europeus no Brasil são os escritos de Vicente do Salvador (*História do Brasil*, 1627)[6] e Manuel Calado (*O valeroso lucideno*, 1648).[7] Curiosamente, este último chega a informar que os holandeses não tinham a mesma preocupação que os portugueses, com relação à música dos rituais religiosos. Ao relatar um enterro português em Olinda, entre 1636 e 1639, "*com toda a capela de música, e as cruzes das confrarias*", informa que "*os holandeses ficaram admirados de ver o modo com que os católicos romanos enterravam seus defuntos, cousa não usada em suas terras*". Logo adiante, descreve o enterro de João Arneste, irmão de Maurício de Nassau, que ocorreu em Recife, "*sem música, nem lágrimas, nem outras demonstrações de preces, e sufrágios*".

Portanto, ao se estudar a música religiosa dos holandeses no Brasil, não podemos supor uma prática tão difusa quanto a dos portugueses, principalmente pelo fato de que sua preocupação com essa arte não deve ter sido muito grande fora das cidades. Além disso, suas tentativas de cristianização dos "*gentios*" nunca chegaram a ser tão eficazes quanto entre os católicos, que dominavam a utilização da música para essa finalidade.

Os poucos informes hoje conhecidos sobre a música holandesa no nordeste brasileiro dizem respeito a manifestações profanas e ao uso de instrumentos para funções militares. E há outra dificuldade a se considerar: os homens que a Companhia das Índias Ocidentais enviou para aquelas partes não eram apenas holandeses. Sérgio Buarque de Holanda[8] informa ter existido uma afluência de culturas variadíssimas para aquela região, requisitando do pesquisador um cuidado redobrado ao estudar esse assunto.

Foram muito poucos, até hoje, os esforços que a musicologia brasileira dispendeu para levantar informações sobre a música que penetrou na colônia durante o domínio holandês. Cabe novamente a Henriqueta Rosa Fernandes Braga o mérito de ter escrito o melhor e praticamente único trabalho do gênero de que dispomos.[9] De lá para cá foram insignificantes os resultados nessa área e o pequeno interesse não chegou a ultrapassar os exercícios de imaginação.

---

[5] O texto de Nieuhof é o seguinte: "*Ondertusschen stond de Graef verscheide malen stil, en aenschowde zijn vermaerde burgh, die hy zelf, zoo heerlijk en vermakelijk had doen opbouwen, en toen daer liet: termijl zijne trompetters het oud deuntije,* Wilhelmus van Nassouwen*, lustigh opbliezen*" (Entretanto, o Conde parou várias vezes e contemplava o seu famoso palácio, que ele próprio mandara construir, belo e agradável e que, então, abandonava; enquanto isso, os seus corneteiros tocavam, contentes, *Wilhelmus van Nassau*).

[6] SALVADOR, Vicente do. *História do Brasil: 1500-1627;* revisão de Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia e Frei Venâncio Wílleke, OFM; apresentação de Aureliano Leite. 7a., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1982. 437p. (Coleção Reconquista do Brasil, nova série, v.49)

[7] CALADO, Manuel. *O Valeroso Lvcideno, e Trivmpho da Liberdade, Primeira Parte.* [...] Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1648. 7f. inum. 356p.

[8] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Segunda edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro, São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1948. (Coleção documentos brasileiros, v.1), cap. II, p.71.

[9] BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música sacra evangélica no Brasil* (contribuição à sua história). Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Livraria Kosmos Editora e Erich Eichner & Cia. Ltda., [1961]. 448p.

MÚSICA MISSIONÁRIA NA AMÉRICA PORTUGUESA

Paulo Castagna

1. Introdução

Apesar dos princípios similares que nortearam a atuação dos missionários jesuítas na América Espanhola e na América Portuguesa, os resultados observados nas duas regiões foram muito diferentes. O processo de colonização e as atividades econômicas que se estabeleceram nos domínios portugueses da América, correspondentes ao atual Brasil, como a ocupação de grandes territórios para o plantio de cana-de-açúcar ou criação de gado, a atuação dos bandeirantes, caçadores de índios para sua venda como escravos, as guerras contra os holandeses e contra os próprios índios inimigos dos portugueses, acarretaram a extinção dos americanos nativos da costa brasileira já durante o século XVII. A exploração de minérios como ouro e diamante, a partir de fins desse século criou, em torno das Minas Gerais, uma atividade econômica capaz de provocar aumento substancial da população de colonos no Brasil, sobretudo pela intensificação do afluxo de portugueses e de escravos africanos, empurrando os poucos índios que sobreviveram para o interior das grandes florestas, no centro e norte do país.

Se em muitas regiões da atual América Espanhola observamos que grande parte da população é formada por mestiços de índios e europeus, ou mesmo por índios nativos, a maioria dos habitantes das grandes cidades brasileiras é constituída por brancos, negros e mestiços de brancos e negros. A maior parte das populações indígenas e mestiças de índios e europeus que vivem no Brasil, encontram-se atualmente em territórios das regiões Centro-Oeste e Norte, regiões em sua maioria ainda ocupadas por florestas tropicais e que não participaram com tanta intensidade dos movimentos econômicos coloniais.

Os jesuítas, que chegaram Brasil em 1549 para trabalhar na conversão dos naturais ao cristianismo, tiveram que encarar duas tarefas de realização extremamente complexa: na segunda metade do século XVI e primeiras décadas do séc. XVII lutaram contra a resistência dos índios a esse processo, enquanto nos períodos subseqüentes lutaram contra o desaparecimento dos mesmos índios, devido aos avanços da colonização. Por outro lado, os indígenas brasileiros se viram entre a deculturação promovida pelos jesuítas em nome do ideal cristão, e a submissão à colonização branca, por escravidão, morte ou, no mínimo, expulsão de seus territórios nativos.

A história dos jesuítas na América Portuguesa iniciou-se em 29 de março de l549, com a chegada dos primeiros quatro missionários na Bahia, entre eles Manuel da Nóbrega, o primeiro Provincial da Companhia de Jesus no Brasil. Apesar de outras ordens católicas enviarem missionários para a América Portuguesa, foram os inacianos os que mais se empenharam na catequese dos indígenas até que, em 1759, foram obrigados a se retirar de seus domínios. Tão logo se iniciava a aventura, seus representantes inauguravam, dentre todos os métodos que utilizariam, uma prática que, com algumas diferenças, subsiste até hoje nos sertões do país: o ensino de orações e

outros textos cristãos cantados, tanto na "língua brasílica" quanto em línguas ibéricas, ou seja, o português e o espanhol.

O ensino musical, durante a permanência dos jesuítas no Brasil, sempre foi intenso, desempenhando forte papel no ministério com os indígenas. A documentação jesuítica dos séculos XVI e XVII informa que, no Brasil, os índios chegaram a ser treinados na execução de alguns instrumentos, em *cantochão* (canto gregoriano) e em *canto de órgão* (polifonia), para suprir a música das cerimônias religiosas nos núcleos de assentamento indígena as aldeias. No início do século XVII, quando o número de índios aldeados começou a diminuir sensivelmente, surgiram os "nheengaribas" ou "músicos da terra", como seriam conhecidos entre os portugueses, índios capazes de reproduzir todas as manifestações musicais básicas do culto cristão e que normalmente viajavam de aldeia em aldeia levando seus instrumentos musicais, normalmente charamelas. Na costa brasileira não se registrou, no entanto, a intensa produção musical e a preservação de grande quantidade de manuscritos musicais como se observou nas missões jesuíticas da América Espanhola nos séculos XVII e XVIII, o que pode ser explicado pelo desaparecimento dos naturais americanos dessa região já no séc. XVII.

Inicialmente, nos ocuparemos não do ensino musical adiantado, aplicado somente aos indígenas que se mostrassem mais dotados e freqüentassem as classes superiores. Interessa-nos, em primeiro lugar, o ensino básico de canções, nas "casas" e aldeias da Companhia, por meio das quais os "curumins" - meninos indígenas - recebiam os elementos necessários e suficientes para a vida cristã: musicalmente, aquele que resultaria no efeito que José Ramos Tinhorão cunhou de "*a deculturação da música indígena*",[1] cuja função era substituir a tradição musical nativa, por um repertório essencialmente cristão. Se a função das grandes cerimônias oficiadas a coros com instrumentos era levar aos índios a exuberância do universo cristão, a função das canções simples, normalmente cantadas na língua dos próprios índios, era transmitir o significado dos principais símbolos e mistérios cristãos.

Do ponto de vista histórico, o estudo da música que chegou ao Brasil nos séculos XVI e XVII pelo trabalho da Companhia de Jesus, é aquele que mais tem atraído os pesquisadores que se ocuparam desse período na musicologia brasileira, em grande parte estimulados pelas numerosas publicações do historiador português Serafim Leite. Apesar da documentação acessível ser, em sua maioria, referente ao século XVI, a quantidade de informações que esses religiosos nos legaram são de uma riqueza extraordinária, jamais igualada por escritores de outra espécie.

Fenômeno tipicamente ibérico, oriundo da reação católica às reformas protestantes, a criação da Companhia de Jesus, em 1534, trouxe enormes conseqüências na colonização do Brasil e sensíveis implicações na história de nossa prática musical. Chegados na Bahia em 1549, o mesmo ano em que lá se instalou o Governo Geral, os jesuítas iniciaram de imediato suas atividades no ensino e no ministério religioso da província.

Intensamente preocupados com a educação, cuja finalidade era tornar generalizado no povo americano o respeito ao soberano português e ao Deus romano, os religiosos da Companhia lograram, em menos de 150 anos, a implantação de todas as categorias de ensino necessárias ao cumprimento de seus propósitos.

De extrema importância para a musicologia é o estudo do ensino que os jesuítas levaram às crianças indígenas. Em todos os estabelecimentos da Companhia, os meninos brasílicos estiveram presentes como catecúmenos. Os mais dotados aprendiam a cantar e tocar instrumentos, com a finalidade de levar a música às missas, procissões,

[1] TINHORÃO, José Ramos. A deculturação da música indígena brasileira. *Revista brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, n.13, jul/set 1972, p.9-25.

festas e autos promovidos por esses religiosos. Mas a música também foi usada no próprio processo de catequese, que visava dar aos *curumins* os elementos básicos da vida cristã.

Até há pouco, imaginava-se que a catequese tivesse sido uma conquista efetiva da Companhia, na qual a música teria participado ativamente. De fato, o uso da música foi constante, como revela a documentação de que hoje dispomos. Porém, a historiografia contemporânea demonstrou que, das três fases pelas quais deveria passar o índio - catequese, batismo e conversão - apenas as duas primeiras foram levadas a efeito e, mesmo assim, de forma imperfeita. Apesar da legislação católica do século XVI instituir todas as formas possíveis para a implementação desse processo, os resultados que os jesuítas alcançaram foram bem diversos daqueles previstos nas teorias dos discípulos de Santo Inácio.

As missões jesuíticas do século XVI, na prática, acabaram funcionando como enormes reservas de trabalhadores escravos, que dali sairiam com os conhecimentos mínimos para o cumprimento das ordens dos proprietários de terras, juntando-se à massa de escravos indígenas que era tomada diretamente das selvas, sempre com a justificativa da substituição de sua gentilidade pelas normas do cristianismo.

Portanto, é necessário um grande cuidado ao se associar a prática da música européia entre os catecúmenos da Companhia e a música religiosa que servia às populações coloniais nos primeiros séculos de nossa história. Ao que se tem notícia, os conhecimentos musicais que os índios obtinham do aprendizado com os jesuítas, normalmente se perdiam com sua fuga ou morte. Mas a quantidade de índios treinados nessa arte, segundo a documentação, não foi pequena, levando-nos a supor possíveis transferências de músicos ensinados nessas instituições para estabelecimentos de outra espécie.

Sabemos, hoje, que os jesuítas foram os responsáveis pela utilização de diversos instrumentos musicais no ensino dos índios, como as flautas, trombetas, charamelas, baixões, violas, cravos e órgãos. Fizeram difundir *cantigas* e *chansonetas* (aparentadas dos *vilancicos*) e ensinaram a cantar, em latim, português e na língua tupi, as principais orações do rito cristão, ainda no século XVI. Nos seus colégios, casas e aldeias, a música foi utilizada em missas e ofícios, festas, procissões e autos, as famosas representações teatrais que têm sua origem nos dramas sacros da Idade Média.

Em virtude da fartura de informações que existem nos relatos jesuíticos daquela época, dezenas de pesquisadores e musicólogos foram estimulados a estudá-las, mas são poucos os trabalhos que tratam da implicação sociológica da atuação musical jesuítica.

Um aspecto, em particular, nos chama a atenção, quando consultamos esses documentos. Os autores dos relatos deixaram uma boa quantidade de informações sobre o canto de orações cristãs nas línguas brasílicas, como se observa pela sua leitura. E, no século XVII, pelo menos quatro catecismos indígenas foram publicados em Lisboa com esses textos. Os mais comuns eram o *Pater noster*, a *Ave Maria* e o *Credo*.

Existiu, ainda, um outro gênero de textos que os jesuítas prepararam para as crianças indígenas recitarem com melodia. Eram *cantigas*, *romances*, *danças* e outras formas poéticas, utilizadas em várias circunstâncias. Cristóvão Valente (1566-1627) foi o autor de quatro *cantigas* que Antônio Araújo imprimiu no seu *Catecismo na lingoa brasilica*, de 1618, certamente utilizada na catequese dos "gentios". Mas o autor dos textos nada informa sobre a maneira como deveriam ser cantadas. Somente uma pesquisa cuidadosa poderá revelar se essas poesias tinham melodia própria ou se o improviso dos mestres e alunos foi a maneira encontrada para musicá-las.

José de Anchieta também foi autor de versos que os garotos cantaram em vários de seus autos. A coleção completa das poesias de Anchieta foi muitas vezes publicada e

revela um dado extraordinário: em alguns dos textos que esse autor compôs nas línguas de uso corrente na catequese, indicou o título da melodia que deveria ser utilizada, mas parecem não ter sido preservadas melodias com os títulos indicados por Anchieta.

2. Jesuítas e a "língua geral"

A sistematização da "língua geral" ou tupi foi obtida com enorme rapidez. Em 10 de abril de 1549, apenas 12 dias após sua chegada na Bahia, Manoel da Nóbrega informava que trabalhara "*para traduzir em sua língua as orações e algumas práticas de N. Senhor*".[2] De Porto Seguro, a 6 de janeiro de 1550, Nóbrega escrevia que o padre Juan de Azpilcueta Navarro "*Faz também aos meninos cantar à noite certas orações que lhes ensinou em sua língua, dando-lhes a melodia, estas em lugar de certas canções lascivas e diabólicas que antes usavam*".[3] Nóbrega dá a entender que, por essa época, Navarro já compunha ou adaptava melodias européias pré-existentes aos textos religiosos que traduzia na língua indígena.

Navarro foi, de fato, o primeiro jesuíta que se dedicou com afinco a essa nova prática. Por uma carta que escreveu da Bahia, em 28 de março de 1550, ficamos sabendo que ensinava o canto das orações em português e em tupi mas, agora, também "*ao modo de seus cantares*",[4] ou seja, com a utilização de melodias indígenas. Rapidamente, essas orações começaram a se difundir como instrumentos práticos de catequese: em 1551 já eram encontradas nas aldeias de Pernambuco;[5] em 1552 no Rio de Janeiro;[6] em 1553 em São Vicente;[7] em 1554 em Piratininga (hoje São Paulo) [8] e no Espírito Santo.[9] As versões em português eram úteis para o aprendizado da nova língua e as em tupi para a disseminação das idéias cristãs entre os catecúmenos e entre seus pais, menos suscetíveis ao abandono da "gentilidade".

Não somente as orações, mas as "*cantigas de Nosso Senhor pela língua* "[10] eram fáceis de serem aprendidas e quase sempre bem recebidas pelos "meninos da terra". Foi talvez com essa técnica, que os jesuítas obtiveram os maiores sucessos de ensino básico no século XVI, uma vez que as dificuldades no contato com os índios foram permanentes, mantendo sempre distantes os ideais da "conversão".

Resultados maiores sempre foram isolados, como o dos dois meninos indígenas que "*sabem bem ler e escrever e cantar*", os quais Nóbrega pretendia enviar a Lisboa para "*aprenderem lá virtudes um ano e um pouco de latim, para se ordenarem quando*

---

[2] No original: "*por tirar em sua lingoa as orações e algumas practicas de N.Senhor*". Cf. LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae*. Roma, Monumenta Historica S.I., 1956. v.1, doc. 5, p.112.

[3] No original: "*Fa etiam a la notte cantare a li putti certe orazioni che li ha insegnato nella loro lingua, dando-li esso il tuono, et queste in loco di certe canzone lascive et diaboliche che usavano prima*". LEITE, Serafim. Op. cit., v.11, doc. 10, p.159.

[4] No original: "*en modo de sus cantares*". LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, doc. 14, p.180.

[5] Carta de Antonio Pires aos Padres e Irmãos de Coimbra. Pernambuco, 2 de agosto de 1551. In: LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, doc. 31, p.258.

[6] Carta anônima aos Padres e Irmãos de Portugal. São Vicente, 10 de março de 1553. In: LEITE, Serafim: Op. cit., v.1, doc. 59, p.429.

[7] Carta de Antonio Rodrigues aos Padres e Irmãos de Coimbra. São Vicente, 31 de maio de 1553. In: LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, doc. 65, p.478-479.

[8] Carta de Pero Correia a Brás Lourenço. São Vicente, 18 de julho de 1554. In: LEITE, Serafim. Op. cit., v.2, 1957, doc.17,p.70.

[9] Carta de Brás Lourenço aos Padres e Irmãos de Coimbra. Espírito Santo, 26 de março de 1554. In: LEITE, Serafim. Op. cit., v.2, 1957, doc. 13, p.43.

[10] No original: "*cantigas de Nosso Senhor polla lingoa*". Carta de Manoel da Nóbrega a Simão Rodrigues, Bahia, 10 de junho de 1552. In: LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, 1956, doc. 48, p.350.

tiverem idade".[11] Ainda que temporariamente manifestassem sua prodigiosidade no aprendizado cristão pois, via de regra, tornavam aos costumes tribais, tão logo terminasse sua condição de catecúmenos, o aproveitamento de casos excepcionais fez com que sempre fosse possível encontrar, aqui e acolá, "curumins" que desenvolvessem uma habilidade na música católica bastante próxima àquela observada em igrejas portuguesas, como atestam os relatos. Assim é que, já em 1551, existem meninos indígenas que "*cantam todos uma missa cada dia*",[12] logo surgindo os que cantam "*missa de canto de órgão*"[13] e os que aprendem "*cantar e tocar frautas*",[14] fenômeno que resultou em casos surpreendentes, ainda em fins do século XVI e que, por falta de espaço, não podemos abordar neste trabalho.

3. Manuel da Nóbrega e a definição da música cristã na catequese

Se a prática simples do canto de orações em português e em tupi mostrou-se eficaz em um primeiro momento, Nóbrega e seus seguidores tiveram de enfrentar, em 1552, vários problemas em relação ao seu procedimento. Pero Fernandes Sardinha, o primeiro bispo da Província do Brasil, chegado à Bahia em outubro de 1551, não aprovou o uso de música tradicional indígena na catequese. Em julho de 1552, D. Pero escrevia ao Padre Provincial, denunciando essa a pratica entre os "meninos órfãos", confraria de meninos colaboradores dos jesuítas, que desde janeiro de 1550 embarcavam de Portugal para o Brasil.[15] O bispo informava, perplexo, que, em companhia do p. Salvador Rodrigues, os meninos cantavam canções a Nossa Senhora nos domingos e dias de festa, utilizando melodias e instrumentos indígenas.

Nóbrega, por sua vez, escrevia ao p. Simão Rodrigues sobre a posição do bispo, informando que "*sou eu tão mal, que suspeito que não há por bem feito senão o que ele ordena e faz, e tudo o mais despreza*".[16] Concordasse ou não, Nóbrega sabia que já eram comuns as duas formas de ensino musical na Bahia, "*de cantigas, na língua indígena e em português*", como escreve Francisco Pires, a 7 de agosto de 1552[17] e "*cantando* [...] *e tocando ao modo dos índios e com suas mesmas melodias e canções, mudadas as palavras em louvores de Deus*", como relatam os meninos órfãos, a 5 de agosto de 1552.[18]

Não resta dúvida sobre a ativa participação da confraria dos meninos órfãos no desenvolvimento e difusão dessa prática, ainda que o bispo acusasse o padre Salvador Rodrigues e o colono português Gaspar Barbosa de serem os inventores dessa "*curiosa*

---

[11] No original: "*sabem bem ler e escrever e cantar*" e "*aprenderem lá virtudes hum anno e algum pouco de latim, pera se ordenarem como tiverem idade*". Idem supra, p.353.

[12] No original: "*cantam todos una missa cada dia*". Cf.: Carta de Atonio Pires aos Padres e Irmãos de Coimbra, Pernambuco, 2 de agosto de 1551. In: LEITE, Serafim. Op. cit., v.1 cit., v.1, 1956, doc. 31, p.258.

[13] No original: "*missa de canto de órgano*". Cf.: Carta anônima aos Padres e Irmãos de Portugal, São Vicente, 10 de março de 1553. In: LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, 1956, doc. 59, p.429.

[14] No original: "*cantar y tañer frautas*". Cf.: Carta de Manoel da Nóbrega a Luís Gonçalves da Câmara, São Vicente, 15 de junho de 1553. In: LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, 1956, doc. 69, p.497.

[15] LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, 1956, doc. 49, p.359-360.

[16] No original: "*Sam eu tão mao, que sospeito que nom ha por bem feyto senao o que elle ordena e faz, e todo o mais despreza*". Cf.: Carta de Manoel da Nóbrega a Simão Rodrigues, Bahia, fins de julho de 1552. In: LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, 1956, doc.51, p.373.

[17] No original: "*de cantigas, pella lingoa e em português*". Cf.: LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, 1956, doc. 53, p.396.

[18] No original: "*cantando* [...] *y tañiendo a modo de los negros* [isto é, indios] *y con sus mesmos sones y cantares, mudadas las palabras en loores de Dios*". Cf.: LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, 1956, doc. 52, p.385.

e supersticiosa gentilidade".[19] Da mesma carta, de 5 de agosto, é possível concluir que os meninos levavam às aldeias indígenas, tanto orações e cantigas com letra e melodia cristã, ao falarem de "*música que nunca ouviram*", quanto aquelas "*ao modo deles*", com taquaras e maracás, ou seja, com letra cristã e música indígena, justificando sua atuação pela opinião de Nóbrega.[20] Para facilitar sua atividade, os meninos pediam, ainda, que de Portugal lhes enviassem alguns instrumentos musicais, como flautas e pequenos instrumentos de percussão.

Pouco tempo depois, Nóbrega voltou a escrever a Simão Rodrigues, a fim de consultá-lo sobre a questão, pois "*com a vinda do bispo se moveram algumas dúvidas, nas quais eu não duvidava, porque sou soberbo e muito confiado em meu parecer*". Dentre todos os problemas que aborda, é claro no tocante ao uso da música indígena, quando indaga a licitude de se "*cantar cantigas de Nosso Senhor em sua língua pelo seu tom e tanger seus instrumentos de música que eles usam em suas festas*".[21]

Não conhecemos a resposta do P. Provincial, mas é quase certo que a utilização de instrumentos indígenas não foi bem aceita em Portugal, uma vez que esse tipo de relato não volta a ocorrer, mesmo após a morte do bispo. Aliás, a prática mesmo dos "bailes" indígenas será constantemente proibida, como nas *Atas da Câmara da Vila de São Paulo*, em 19 de janeiro de 1583[22] e em 21 de outubro de 1623,[23] ou permitida apenas em certos dias e horários, como na *Visita de Antonio Vieira ao Pará*, em 1658.[24]

3. O cantochão e as cantigas na "língua brasílica"

Ao que tudo indica, a partir de 1553 somente o uso de música cristã foi permitido nos estabelecimentos da Companhia. A música indígena passou a ser conhecida apenas para dela se extrair informações que auxiliassem a catequese, como se encarregou pessoalmente o bispo Sardinha, enviando ao Reitor do Colégio de Santo Antão de Lisboa, em 6 de outubro de 1553, um "tratadinho" sobre o assunto, hoje perdido.[25] Recuperar a música cristã empregada nessas ocasiões, provavelmente formas portuguesas de "cantochão", é tarefa extremamente difícil, sem falar na música indígena utilizada até 1552, sobre as quais não podemos discorrer neste trabalho. Contudo, alguns textos em tupi já são conhecidos, apesar de terem sido pouco estudados, até o presente, sob o ponto de vista musicológico.

Pero Doménech chegou a enviar ao próprio Inácio de Loyola, em outubro de 1552, uma versão do "*Pater Noster em língua brasílica*",[26] infelizmente nunca encontrada. Mas há indícios de serem desta primeira fase da catequese um conjunto de textos religiosos em tupi impressos por André Thevet, em sua *Cosmographie Universelle*, de 1575.

---

[19] No original: "*curiosa y suprestiosa gentilidad*". Cf.: LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, 1956, doc. 49, p.359-360.
[20] No original: "*música que nunca oyeron*" e "*al modo dellos*". Cf.: Idem supra, p.383-384.
[21] No original: "*Com a vinda do Bispo se moverão algumas dúvidas, nas quais eu não duvidava, porque sam soberbo e muito confiado em meu parecer*" e "*cantar cantigas de Nosso Senhor em sua lingoa pello seu toom e tanger seus estromentos de musica que elles usam em suas festas*". Cf.: Carta de Manoel da Nóbrega a Simão Rodrigues, Bahia, fins de agosto de 1552. In: LEITE, Serafim. Op. cit., v.1, 195, doc.54, p.406-407.
[22] ATAS da Camara da Villa de S. Paulo 1562-1696. S. Paulo, Archivo Municipal, v.1, 1914, p.201.
[23] ATAS da Câmara da Villa de São Paulo 1623-1628 . Idem, v.3,1915, p.56.
[24] LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro; Lisboa, Livraria Portugalia, 1943. v.4, cap.II, p.113.
[25] LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae*. Idem, v.1, 1957, doc.2, p.11.
[26] No original: "*Pater Noster en lingua brasil*".

Thevet esteve no Rio de Janeiro entre 10 de novembro de 1555 e 31 de janeiro de 1556, onde encontrou Cunhambeba, chefe dos índios tupinambá, aliado dos franceses. O cosmógrafo do rei da França afirma que, levado pela curiosidade de Cunhambeba, resolveu "*verter e adaptar à sua língua, com auxílio de um escravo cristão, nossa Oração Dominical, a Saudação Angélica e o Símbolo dos Apóstolos, a fim de levar esse grande Rei e todos os seus súditos ao conhecimento de sua saúde e admiração dos feitos de Deus*".[27] Considerando-se que os franceses não empreenderam qualquer tipo de catequeses no Rio de Janeiro e, sabendo-se ainda, que jesuítas já haviam estado com índios daquelas localidades, onde, em fins de 1552, "*os fazia decorar cantares de Nosso Senhor em sua língua e lhes fazia cantar*".[28] Provavelmente, Thevet obteve versões jesuíticas dos principais textos utilizados na catequese,[29] ouvindo-os de algum índio que os aprendeu com missionários da Companhia, talvez mesmo seu escravo cristão. Sejam ou não de origem jesuítica, são essas as versões mais antigas que se conhecem do *Pater Noster*, da *Ave Maria* e do *Credo* em tupi, denominados, respectivamente, "Oraison Dominicale en Sauvage", "Salutation Angelique" e "Le Simbole des Apostres":

Oraison Dominicale en Sauvage

Ore rure vbacpé Ereico. Toicoap pauemgatu aua vbu
Iagatou oquoauae charai b-amo derera reco
Oreroso Ieppé vuacpé. Toge mognanga
deremipotare vbucpé vuacpé igemonang iaué.
Araiauion ore remiou Zimëeng cori oreue. De guron oréuo
orememoan angai paue supé, orerecomemoa-sara supe supe oregiron iaué.
Eipotarume aignang oremomoaugé. Eipea pauemgne ba ememoam ore fuy.
Emona né toico, Iesus.

Salutation Angelique.

De rori Maria Toupan oico de irumnamo de ognonnian,
Ereico imombeou gatoupiramo cogna sui ae aué
de suy osanuae puera de Iesus.
Sancta Maria Toupan su eieruré demembouira supé
tigburon oreue, ore memoan angat paua supé.
Emona ne toico Iesus.

Le Simbole des Apostres.

Arobia Toupan rouua mae letiroan supé y hauangauemaë
Vbacque mognangare, vboy aue mognangare.
Arobia Iesu Christo taure ô Ieppé, Toupan Espirito sanctos, ô Iaese,
Igemosae nandape turi y anderoo rauo aëosen Maria virgon suy,
baërasy catúpaue. Pilato oiporarauoap ysupé vbuira gecunasaue
riymo iamaruca seon rire, ita caramemoam
Pupe ytuma yanga oso ognanga retam,
aësioytury ouo oraue, opoerape
carai caturamo oicouë mosapoi araroupe ygeou poiri

[27] No original: "*tourner & reduire en leur lãgue, auec vn esclaue Chrestiê, nostre oraison Dominicale, la salutatiõ Angelique, & le Simbole des Apostres: afin d'attirer ce grand Roy, & tous ses subiets, à la cognoissance de leur salut, & admiration des faits de Dieu*". Cf.: THEVET, André. *La Cosmographie Universelle* [...]. Paris: Guillaume Chandiere, 1575. v.2, cap.VIII, f. 294v.

[28] No original: "*les hazia decorar cantares de N.Señor en su lengua y les hazia cantar*". Cf.: Carta anônima aos Padres e Irmãos de Portugal, São Vicente, 10 de março de 1553. In: LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae*. Idem, v.1, 1956, doc. 59, p.429.

[29] THEVET, André. Op. cit., v.2, 1575, cap.VIII, f. 925r.

vbacpé teonbouere reid suy oua picqua ô iuoua,
Ecatouuaua, cotoyoine maëtetiroan supe yhauan
gabmae aesuiturine oicaueuaë, omenoueuae,
puera, recopuera repugme enge ysupene,
Arobia Espirito sanctos, Arobia Toupan roqu_gemonga-raipaue
Toupan rofe ogerobia ruuae gemongaraipaue:
Arobia ychegnuam pupe catou Toupan roupapé
y cataicatonae gagnugnangaue à se raroaue soupé
gurundaua à se rete poëropaue, Arobia Toupan
roripaue à sereco be boucon.
Emona ne toico Iesus.

Iniciou-se uma nova fase, por essa época, com a intensificação do uso de orações e de "cantigas", gênero originalmente português e profano, mas com nova letra, agora cristã e, na maioria das vezes, vertida para o tupi. Essas cantigas se diferenciavam do canto das orações por utilizarem melodias medidas, ou seja, com compasso e ritmo próprio. São citados, a partir de então, "*cantares de Deus em sua língua*",[30] "*Salve Regina e Ladainhas*",[31] o "*Rosário do Nome de Jesus*",[32] "*cantares devotos e diversos*" e o "*Veni Creator Spiritus*",[33] além da costumeira música para as missas e festas, inclusive com o uso de instrumentos.

Papel importantíssimo, nessa fase, desempenhou o padre José de Anchieta, no Brasil de 1553 a 1597. Quirício Caxa, em 1598, informa que "*compôs também cantigas devotas na língua, para que os moços cantassem*"[34] e Pero Rodrigues, em 1607, afirma que "*Mudava cantigas profanas ao divino, e fazia outras novas, à honra de Deus e dos santos, que se cantavam nas igrejas e pelas ruas e praças, todas mui devotas com que a gente se edificava e movia ao temor e amor de Deus*."[35]

Um volume das poesias de Anchieta foi recuperado e está hoje impresso.[36] Escritas em português, tupi, espanhol e latim, grande parte delas destinava-se ao canto, havendo, entre os próprios depoimentos que no século XVII se anexaram aos processos para a sua beatificação, relatos de pessoas que declararam ter entoado tais cantigas.[37] Mas a informação mais importante que aparece nesse volume, são as indicações, em algumas das poesias, da melodia que deveria ser utilizada. Anchieta registrou, ao lado

---

[30] No original: "*cantares de Dios en su lingua*". Cf.: Carta de José de Anchieta a Inácio de Loyola. Piratininga, setembro de 1554. In: LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae* Idem, v.2, 1957, doc. 23, p.112.
[31] No original: "*Salve e ladainhas*". Cf.: Carta de Antonio Rodrigues a Manoel da Nóbrega. Paraguaçu (Bahia), 28 de setembro de 1559. In: LEITE, Serafim. Monumenta Brasiliae. Idem, v.3, 1958, doc. 26, p.155.
[32] No original: "*rosário do Nome de Jesu*". Cf.: Carta de Rui Pereira aos Padres e Irmãos de Portugal In: LEITE, Serafim. Idem supra, v.3, 1958, doc. 40, p.296.
[33] No original: "*cantares devotos y diversos*" e "*Veni Creator Spiritus*". Cf.: Carta de Amaro Gonçalves a Francisco de Borja. Bahia, 16 de janeiro de 1568. In: LEITE, Serafim. Idem supra, v.4, 1960 doc. 60, p.440 e 445.
[34] No original: "*compôs também Cantigas devotas na língua, para que os moços cantassem*". Cf.: CAXA, Quirício. Breve relação da vida e morte do P . Jose de Anchieta (1598). In: LEITE, Serafim. A primeira biografia inédita de José de Anchieta. *Broteria*, Lisboa, v.18, mar/abr. 1934, p.14.
[35] No original: "*Mudaua cantigas profanas ao divino, e fazia outras nouas, ha onrra de Deus e dos santos, q. se cantauã nas Igrejas e pellas ruas e praças, todas muy devotas com que. a gente se edeficaua, e mouia ha temor e amor de Deus*.". Cf.: RODRIGUES, Pero. Vida do Padre José de Anchieta pelo Padre Pedro Rodrigues conforme a cópia existente Biblioteca Nacional de Lisboa (1607). *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, v.29, 1907, p.209.
[36] ANCHIETA, Joseph de. *Poesias*; Manuscrito do século XVI, em portugues, castelhano, latim e tupi; transcrição, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Ed.Comemorativa do IV Centenário da Fundação de São Paulo, 1954. 833 p.(Museu Paulista, Documentação Linguistica, 4; Boletim 4)
[37] ANCHIETA, Joseph de. Idem supra, prefácio de Hélio Abranches Viotti, p.xxiv-xxv.

de alguns textos, o nome de cinco melodias ibéricas, todas já desconhecidas: a "*Canção do moleiro*", "*El ciego amor*", "*Quien tiene vida en el cielo*", "*O sem ventura*" e "*Querendo o alto Deus*". O emprego de melodias pré-existentes foi informado somente por Anchieta, mas é um indício de que o processo deveria ser comum no século XVI.

Rogério Budasz recentemente demonstrou que, mesmo em poesias nas quais a melodia não foi indicada por Anchieta, o processo de construção do texto, conhecido em como "divinização", nos permite conhecer algumas melodias com as quais essas poesias foram cantadas. Nesse processo, poesias hoje encontradas em cancioneiros ibéricos do século XVI eram alteradas, de modo que seu conteúdo profano fosse convertido em religioso, como ocorre no exemplo ibérico "*Venid a sospirar al verde prado*", transformado por Anchieta em "*Venid a sospirar con Jesu amado*", provavelmente com a preservação da melodia original.[38]

4. Catecismos na "língua brasílica"

A proliferação desses gêneros e a necessidade de sua sistematização estimulou, a partir da década de 1570, a produção de catecismos em tupi, para uso dos missionários. Um autor anônimo do século XVI informa que "*O p. Leonardo* [do Vale] *compôs este ano* [1574] *uma doutrina na língua do Brasil, quase trasladando a que fez o P. Marcos Jorge* [em 1571]."[39] Escrevendo sobre os índios das aldeias da Bahia, já em 17 de dezembro de 1577, Luís da Fonseca declara que "*Les Dimanches et jours de festes leurs enfans vont chantant par les rues le Catechisme en langue Brasiliane, te Portugaise si dextrement, qu'ils ne adent en rien aux enfans des Portugalois*".[40] José de Anchieta teve um papel fundamental nesse processo. Em fins do século XVI preparou uma arte de gramática da língua brasílica e uma doutrina cristã em diálogos,[41] cuja publicação foi autorizada pelo Santo Ofício em 1594, mas apenas a arte de gramática foi realmente impressa:[42]

Somente em 1618 foi publicado o primeiro catecismo "brasílico", dirigido por Antonio de Araújo (*Catecismo na língua brasílica...*),[43] reimpresso em 1686, com correções e atualização da língua por Bartolomeu de Leão (*Catecismo brasílico da doutrina christã...*).[44] Essa obra, além de conter as principais orações católicas, entre elas o "*Padre nosso*", a "*Ave Maria*", a "*Salve Rainha*" e o "*Credo*" em tupi, normalmente cantados pelos meninos indígenas, traz o texto de quatro "*Cantigas na língua, para os meninos da Sancta Doutrina. Feitas pelo Padre Cristóvão Valente*

---

[38] BUDASZ, Rogério. A presença do Cancioneiro Ibérico na Lírica de José de Anchieta - um Enfoque Musicológico. *Revista de Música Latino Americana / Latin American Music Review*, Austin, v.17, n.1, p.42-77, Spring / Summer 1996.

[39] No original: "*El pe. Leonardo* [do Vale] *compuso este año* [1574] *una doctrina en la lengua del Brasil quasi tresladando la q hizo el Pe. Marcos Jorge* [in 1571].". Cf.: História dos Collegios do Brasil; Manuscripto da Bibliotheca Nacional de Roma (copia). *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Bibliotheca Nacional, v.19, 1897, p.117.

[40] No original: "*Les Dimanches & iours de festes leurs enfans vont chantant par les rues le Catechisme en langue Brasiliane, & Portugaise si dextrement, qu'ils ne adent en riê aux enfans des Portugalois*". Cf.: *Lettres dv Iappon*, *Perv*, *et Brasil* [...]. Paris, Thomas Brumen, 1578. p.54.

[41] Cf.: ARAÚJO, Antonio de. *Catecismo na Lingua Brasilica*; Reprodução fac similar da 1a. edição (1618). Rio de Janeiro, PUC do Rio de Janeiro, 1952. Apresentação de A. Lemos Barbosa, p.IX-XI.

[42] ANCHIETA, José de. *Arte de gramática da língua brasílica*. Coimbra, 1595.

[43] ARAÚJO, Antonio de. *Catecismo na Lingoa Brasilica* [...]. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1618. 16 f. inum., 179 f. num 1 f. inum.

[44] ARAÚJO, Antonio de. *Catecismo Brasilico da Doutrina Christaã* [...]. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1686. 16 f.inum., 371 p., 4 f. inum.

Teólogo, e mestre da língua".[45] Na edição de 1686, intitulam-se "*Poemas brasílicos do Padre Cristóvão Valente, Teólogo da Companhia de Jesus, emendados para os meninos cantarem ao santíssimo nome de Jesus*".[46]

Estas cantigas, à semelhança das de Anchieta, difundiram-se por longas distâncias. Em 1698, 80 anos após sua publicação em Lisboa, João Felipe Bettendorf informava que uma delas, "*Tvpa ci angaturama / Sancta Maria xejâra*", ainda era cantada nas aldeias do Pará, em fins do século XVII.[47] Cantigas e orações cantadas em tupi já eram extremamente usuais na época de Cristóvão Valente (1566-1627), entre os indígenas aldeados pelos jesuítas, como atesta Pierre du Jarric, em 1610:[48]

> "*Assim que esses bárbaros começam a tomar gosto e a se afeiçoar às coisas da nossa santa fé, envolvem-se então com os catecúmenos, dando às árvores, barcos e rios os nomes sagrados de Jesus e Maria, cantando com singular gosto e prazer o* Pater noster, *a* Ave Maria, *o* Credo *e outras orações cristãs.*"

Sebastiano Berettari, em 1618, dá este depoimento:[49]

> "*Depois que tocam e rezam as* Ave Marias, *antes de ouvir Missa, juntam-se à porta da igreja os meninos e meninas brasís, e divididos em dois grupos cantam a coros, em alta voz, o Rosário da Virgem. Dão princípio ao Rosário os meninos, dizendo:* Bendito e glorificado seja o santíssimo nome de Jesus; *e respondem as meninas:* e o da santíssima Virgem Maria sua mãe, para sempre. Amem*. E logo começam cantando seu Rosário; depois de cada dez* Ave Marias, *dizem o* Gloria Patri; *e*

---

[45] No original: "*Cantigas na lingoa, para os meninos da Sancta Doctrina. Feitas pello Padre Christouaõ Valente Theologo, et mestre da lingoa*".

[46] No original: "*Poemas brasilicos do Padre Christovão Valente, Theologo da Companhia de Jesus, Emendados para os mininos cantarem ao Santíssimo nome de Jesus*".

[47] BETTENDORF, João Felipe. Chronica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão (1698). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brazileiro*, Rio de Janeiro, v.72, parte 1, 1910, p.271.

[48] No original: "*De la vingt que ces barbares commencerent prendre goust & s`affectioner aux choses de nostre saincte foy, si que plusieurs demanderent d'estre enroolez au nombre des Catechumenes, lesquels faisoyent retenir les bois, le chalups, & les riuages des noms sacrez de Iesvs, & de Marie, chantans auec vn singulier goust & plaisir, le Pater, l'Aue, le Credo, & les autres oraisons Chrestiennes.*" Cf.: JARRIC, Pierre du. *Seconde Partie de l'Histoire des choses plus memorables advenues tant ez Indes Orientales, que autres pais de la descouuerte des Portugais* [...]. Bourdeaus: Simon Millanges Imprimeur, 1610. Cap.XXV, p.271.

[49] No original: "*Despues que se tocan, y se rezan las Auemarias, antes de oyr Missa se juntan a la puerta de la Iglesia los muchachos, y muchachas Brasiles, y diuididos en dos ordenes cãtã a coros en alta voz el Rosario de la Virgen.Dã principio al rosario los muchachos diziêdo.* Bendito y glorificado sea el Sãtissimo nõbre de Iesvs; y respõden las niñas, y el de la Santissima Virgen Maria su madre, por siempre jamas amen.*Y luego comiencan cantando su Rosario; despues de cada diez Auemarias, dizen el Gloria Patri; y acabado el Rosario entran en la Iglesia; y oyen con los demas la Missa* [...]". Cf.: BERETTARI, Sebastiano. *Vida del Padre Ioseph de Ancheta de la Compania de Iesvs, y Provincial del Brasil. Tradvzida de Latin en Castellano por el Padre Esteuan de Patermina de la misma Compañia, y natural de Logroño*. Salamanca: Emprenta de Antonia Ramirez viuda, 1618. Libro Tercero, Cap II, p.157. Este fragmento já havia sido publicado em latim na *Vita R. P.Iosephi Anchietæ Societatis Iesv Sacerdotis in Brasilia defuncti. Ex iis qvæ de eo Petrvs Roterigvs Societatis Iesv Præses Prouincialis in Brasilia quatuor libris lusitanico idiomate collegit, alijs gss monumentis fide dignis a Sebastiano Beretario ex eadem Societate descripta. Prodit nunc primum in Germania*. Coloniæ Agripinæ, Ioannem Kinchivm sub Monocerote, 1617. Liber Secvndvs, § 35, p.163.

> *acabado o Rosário, entram na igreja e ouvem a Missa com os demais* [...]".

5. Novas ordens e novas paragens

No século XVII, essa prática jesuítica começou a se deslocar da costa leste para o interior e para o norte. No Maranhão, independente do Brasil desde 1621, os missionários passaram a ensinar aos índios "*os dogmas da nossa fé, pelo método que para isso traziam, conforme o louvável costume das nossas aldeias do Brasil*", como declara José de Morais, em 1759.[50] O mesmo autor afirma que, no Pará, em 1637, Luis Figueira "*querendo-lhes fosse mais suave o jugo da lei que professaram, lhes compôs em devotas canções pela sua mesma língua, com que haviam de louvar a Deus e sua Mãe Santíssima, aos Anjos e Santos do Céu*".[51] André de Barros, em 1746, informa que, entre os índios da Serra de Ibiapaba (Ceará), nos anos de 1656-1657, os missionários "*Compuseram a santa doutrina em verso, e a ensinavam a cantar com agradáveis tons aos meninos, que a aprendiam*".[52] João Felipe Bettendorf foi o último jesuíta do século a publicar um catecismo em tupi, destinado ao ministério no Maranhão, o *Compendio da Doutrina Christaã na lingua portugueza*, *& Brasilica*..., de 1678,[53] contendo a "*Oração do sinal da Sancta Cruz*", o "*Padre Nosso*", a "*Ave Maria*", a "*Salve Rainha*" e o "*Creio em Deos Padre*", em versão bilíngüe.[54]

A empresa jesuítica, nesse século, não penetrava os sertões simplesmente para expandir a fé. Na costa leste, o sonho da "conversão" tornava-se, paulatinamente, uma esperança morta, obrigando-os à busca de novas paragens. Mecenas Dourado foi o historiador que melhor ilustrou o drama da Companhia nesses tempos.[55]

> "*E nos princípios do século XVII já não havia índios para catequisar, porque haviam emigrado, fugindo a essa catequese da qual nada compreendiam e nem lhe sabiam o proveito. Os jesuítas entretinham-se com os que puderam ficar ou com os que se renovavam - a serviço deles próprios e dos colonos. Convertidos? Não. Mal domesticados e recebendo passivamente - como sempre fizeram - ou por mera imitação, sem conteúdo psicológico, como sói acontecer aos primitivos, as cerimônias externas que os jesuítas lhes queria fazer representar*".

---

[50] No original: "*os dogmas da nossa fé, pelo methodo que para isso trazião, conforme o louvavel costume das nossas aldeas do Brasil*". Cf.: MORAIS, José de. História da Companhia de Jesus na extincta Província do Maranhão e Pará. In: ALMEIDA, Cândido Mendes de. *Memórias para a História do Extincto Estado do Maranhão* [...]. Rio de Janeiro: Typ.do Commércio de Brito e Braga, 1860. Livro I, cap.X, p.76.

[51] No original: "*querendo-lhes fosse mais suave o jugo da lei que professarão, lhes compoz em devotas canções pela sua mesma língua, com que havião de louvar a Deos, e sua Mãe Santíssima, aos Anjos e Santos do Ceo*". Cf.: Idem supra, livro II, cap.III, p.202.

[52] No original: "*Compuzerão a santa doutrina em verso, e a ensinavão a cantar com agradáveis tons aos meninos, que a aprendião*". Cf.: BARROS, André de. *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieira* [...]. Lisboa: Nova Officina Sylviana, 1746. Livro II, Parágrafo CCXVII, p.232.

[53] BETTENDORF, João Felipe. *Compêndio de Doutrina Christaã na lingua Portugueza, & Brasilica* [...]. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1678, 10 f. inum., 142 p.

[54] No original: "*Oração do sinal da Sancta Cruz*", "*Padre Nosso*", "*Ave Maria*", "*Salve Rainha*" e "*Creio em Deos Padre*".

[55] Cf.: DOURADO, Mecenas. *A conversão do gentio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. p.101-102.

O procedimento desenvolvido pelos jesuítas no século XVI foi utilizado no Brasil até sua expulsão, em 1759. Contudo, a partir da década de 1590, suas experiências passaram a ser aproveitadas por religiosos de outras ordens. Nas aldeias da Paraíba, em c. 1593, os Franciscanos já se utilizavam do canto cristão em tupi, como declara Antonio de Santa Maria Jaboatão, em 1761 : "*Costumavam também os índios cantar muitas cantigas brutais, e gentílicas; e como, eles naturalmente sejam afeiçoados à música, algumas vezes de noite cantavam as ditas cantigas, ao que os Religiosos acudindo, lhes compuseram algumas devotas, que eles cantavam*".[56] Manuel da Ilha, em texto de 30 de agosto de 1621, confirma a prática dos franciscanos, na aldeia de S. Miguel de Iguna (Paraíba), em fins do século XVI: "*muitos dentre eles são mestres em música tanto vocal quanto instrumental, com o que nos dias de festa solenizam o culto divino*".[57] Os capuchinhos, divisão da ordem franciscana, deram seqüência ao aproveitamento da técnica jesuítica na "Franca Equinocial" (Posteriormente Maranhão), entre 1612-1615. Capuchinhos franceses verteram para o tupi a "*Oraison Dominicale*" (*Pater Noster*), a "*Salutation Angelique*" (*Ave Maria*), o "*Symbole des Apostres*" (*Credo*), os "*dix Commandemens de Dieu*" (*Ten Commandments*), os "*Commandemens de la Saincte Eglise*" (*Commandments of th Holy Church*) e os "*Sept Sacremens*" (*Seven Sacraments*), publicados por Yves d'Evreux em 1615.[58] Claude d'Abbeville, em 1614, escreveu sobre um dos índios catequizados do Maranhão, o qual "*começou a Oração Dominical em sua língua, que eles o faziam seguir palavra por palavra. E para o fazer memorizar de forma mais eficaz, fizeram-lhe dizer cantando a* Ave Maria*, o* Credo*, os* Mandamentos de Deus*,* da Igreja *e os* Sete Sacramentos".[59] D'Evreux tambem registrou uma informação dos meninos catecumenos, os quais teriam declarado que "*Eles fizeram vir os* nheengariba, *ou seja, os cantores músicos, para cantar as grandezas de* Tupã".[60]

Na segunda metade do século XVII, instaurou-se uma nova fase. Devido à progressiva extinção dos índios da costa e ao avanço da colonização, a "língua geral" tornou-se, pouco a pouco, desinteressante ao governo português, chegando a ser proibida nas povoações de colonos e em núcleos mistos, por provisão régia de 1727. Os religiosos, a partir dessa época, passaram a se utilizar também de línguas não tupis, sendo os franciscanos, notadamente os capuchinhos, os primeiros que expandiram o ensino musical às nações cariri. Um de seus representantes, Martin de Nantes, residente,

---

[56] No original: "*Costumavão também os Indios cantar muitas cantigas brutaes, e gentilicas; e como, elles naturalmente sejão affeiçoados a musica, algumas vezes de noite cantavão as ditas cantigas, ao que os Religiosos acudindo, lhes compuzerão algumas devotas, que elles cantavão*". Cf.: JABOATÃO, Antonio de Santa Maria. *Orbe Serafico Novo Brasilico* [...]. Lisboa: Officina de Antonio Vicente da Silva, 1671. Cap.XIV, "Relatório" I, p.36.

[57] No original: "*et illorum quam plurimi musicis artibus canendi et pulsandi omnia instrumenta, quibus diebus festivis rem divinam decantant, sunt periti*". Cf.: ILHA, Manuel da. *Narrativa da Custódia de Santo Antonio do Brasil - 1584-1621* (texto bilingue. Introdução, notas e tradução portuguesa por Frei Ildefonso Silveira). Petrópolis: Vozes / Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, 1975. p.89.

[58] D'EVREUX, Yves. *Svitte de l'Historie des choses plus memorables aduenues en Maragnan, es annees 1613, & 1614, Second Traite*. Paris: Imprimerie de Francois Huby, 1615. Second traite, cap.VII, f. 286v-290r.

[59] No original: "*commençoit l'Oraison Dominicale en leur langue, qu'il leur faisoit dire mot a mot apres luy. Et pour leur faire retenir plus aisement, il trouua inuention de leur faire dire en chantant, auec l'Aue Maria, le credo, les Commandements de Dieu, de l'Eglise, & les Sept Sacremens*". Cf.: D'ABBEVILLE, Claude. *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l'Isle de Maragnon et terres circonuoisines* [...] Paris: Imprimerie de Francois Huby, 1614. Cap.XIX, f.118 v.

[60] No original: "*Ils feront venir des* Miengarres [ou seja, 'nheengaribas`] *c'est a dire, des chantres Musicies, pour chanter les grandeurs du* Toupan". Cf.: D'EVREUX, Yves. Op. cit., Second Traité, cap.I, f. 247v.

entre 1671 e 1686, em um grupo de aldeias cariri do rio São Francisco (das quais Uracapá era a mais importante), ensinou-lhes a cantar, em português, o *Pater Noster*, a *Ave Maria*, o *Credo* e a *Salve Regina*. Em sua publicação de 1707, declarava que, nessa aldeias, "*Eles possuem o costume de cantar todas as noites, após o jantar, o rosário da Virgem divididos em dois coros, cada um de seu sexo, e cantam à maneira portuguesa muito agradavelmente, com uma espécie de fabordão*".[61]

Martin de Nantes tambem é autor de um "*Cântico Espiritual sobre o Mistério da Encarnação do Verbo Divino*"[62] e de um "*Cântico Espiritual a São Francisco, orago da Igreja Matriz dos índios de Uracapá*",[63] em versão bilíngue português-carirí, publicados em 1709 por seu irmão Bernardo de Nantes.[64] Provavelmente utilizados entre os índios, estes dois cânticos estão entre as primeiras formas de poesia cantada em língua não tupi.

De composição tão antiga quanto os exemplos de Martin de Nantes, são os que Lodovico Vincenzo Mamiani delle Rovere imprimiu no *Catecismo da doutrina Christãa na Lingua Brasilica da Naçao Kiriri...*, em 1698.[65] Mamiani delle Rovere era um dos jesuítas que partiu para os sertões do país, escrevendo três "*Cantigas na Lingua Kiriri para cantarem os Meninos da doutrina com a versão em versos Castelhanos do mesmo metro*",[66] além de uma versão em cariri do "*Stabat Mater dolorosa*". A novidade é que, pela primeira vez, o autor dedicou um espaço de seu livro à "solfa" desses textos, ou seja, à música com a qual deveriam ser cantados, fato único na América Portuguesa, que indica uma preocupação com o aprimoramento da técnica do emprego musical. Esse espaço, no entanto, foi deixado em branco, provavelmente para que cada missionário nele registrasse a melodia de seu agrado.

Na América Espanhola, foram comuns os catecismos com música impressa, sobretudo no século XVIII,[67] mas é possível que, no Brasil, o acúmulo de insucessos na catequese tenha desestimulado os esforços nesse tipo de publicação.

6. Os índios músicos de Pernambuco

Na *Carta ao P. Provincial do Brasil, Maranhão*, datada de 10 de junho de 1658, o jesuíta português Antônio Vieira refere-se a "*alguns músicos da mesma nação Tobajara, dos que se retiravam de Pernambuco*" que, dessa capitania, transferiram-se para a *Serra de Ibiapaba*, no Ceará.[68] Mas esse assunto foi melhor explorado por Vieira em um texto intitulado *Relação da Missão da Serra de Ibiapaba*, datado de 1659,[69]

---

[61] No original: "*Ils ont de coûtume de chanter tous les soirs la Couronne de la Vierge partages en deux coeurs, chacun de son sexe, & cela aprés leur soûper, & ils chantent á la maniere Portugaise fort agréablement avec une espece de faux bourdon*". Cf.: NANTES, Martin de. *Relation Succinte et Sincere de la Mission du Pere Martin de Nantes* [...] Quimper: Jean Perier, [1707]. Second Partie, p.33.

[62] No original: "*Cantico Espiritual sobre o Mysterio da Encarnação do Verbo Divino*".

[63] No original: "*Cantico Espiritual a S. Francisco, orago da Igreja Matriz dos Indios de Wracapa*".

[64] NANTES, Bernardo de. *Katecismo Indico da Lingua Kariris* [...] Lisboa: Officina de Valentia da Costa Deslandes, 1709. p.152-167.

[65] MAMIANI DELLE ROVERE, Lodovico Vincenzo. *Catecismo da doutrina Christãa na Lingua Brasilica da Nação Kiriri* [...]. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1698. XVI, 236 p.

[66] No original: "*Cantigas na Lingua Kiriri para cantarem os Meninos da doutrina com a versão em versos Castelhanos do mesmo metro*".

[67] LEMMON, Alfred E. Jesuit Chroniclers e Historians of Colonial Spanish America: Sources for the Ethnomusicologist. *Inter-American Music Review*, v.10, n 2, spring/summer 1989. p.119-121.

[68] VIEIRA, Antonio. *Cartas do Padre Antonio Vieira coordenadas e anotadas por J. Lucio d'Azevedo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925. v.I, carta 80, p.477-478.

[69] BARROS, André de (ed.). *Vozes saudosas, da eloquencia, do espirito, do zelo; e eminente sabedoria do Padre Antonio Vieira, da Companhia de Jesus, Pregador de Sua Magestade, e Príncipe dos Oradores Evangélicos: acompanhadas com um fidelissimo echo, que sonoramente resulta do interior da obra Clavis Prophetarum. Concorda no fim a suavidade dass Musas em elogios raros todo reverente dedica*

referente à chegada dos Padres nesse sítio em 1656. Neste fragmento, Vieira elogia o trabalho dos padres que, naquela localidade, ensinaram os índios por meio da música, evocando a opinião de Nóbrega, emitida um século antes, para justificar o cultivo dessa tradição jesuítica:

> "[...] *A* [tarefa] *do edificio espiritual se começou juntamente* [com a do levantamento da igreja] *, porque desde o primeiro dia começaraõ os Padres a ensinar a doutrina no campo, a que concorriaõ principalmente os pequenos, que muito brevemente tomaraõ de memoria as oraçoens, e respondiam com promptidaõ a todas as perguntas do Catecismo. Mas depois, que os Padres lhes ensinaraõ a cantar os mesmos mysterios, que compuzeraõ em versos, e tons muito accommodados, viase bem com quanta razaõ dizia o Padre Nobrega, primeiro Missionario do Brasil, que com musica, e harmonia de vozes se atrevia a trazer a si todos os gentios da America. Foraõ daqui por diante muito mayores os concursos, e doutrinas de todos os dias; e mayores tambem as esperanças, que os Padres conceberaõ de que por meyo desta musica do Ceo queria o divino Orfeo das almas encantar estas féras destas penhas, para as trazer ao edificio da sua Igreja.* [...]"

Em outro fragmento, Vieira descreve sua chegada na Serra de Ibiapaba, na Quarta-feira Santa, 24 de março de 1656, referindo-se, agora, aos índios que vieram de Pernambuco (provavelmente trazidos pelos próprios jesuítas) não para serem catequizados pelos missionários, mas para os auxiliarem em suas tarefas de cristianização. Esses índios de Pernambuco, que tinham "*vozes, e musica de canto de Orgão*", foram representantes de um fenômeno produzido pelos jesuítas entre fins do séc. XVI e inícios do séc. XVII: o surgimento de índios treinados em música religiosa portuguesa que integravam "capelas" de música, provavelmente em troca de pagamento, gêneros de consumo ou até de abrigo:[70]

> "[...] *Entraraõ na serra em quarta feira de Trevas pela huma hora; e logo na mesma tarde começaraõ os officios, que se fazem com toda a devaçaõ, e perfeiçaõ por serem quatro os Sacerdotes, e os Indios de Pernambuco terem vozes, e musica de canto de Orgão, com que tambem cantaraõ a Missa da quinta feira, e á sexta feira a Paixão, em que vieraõ todos adorar a Cruz com grande piedade, e na tarde ao pôr do Sol se fechou a tristeza daquelle dia com huma procissaõ do Enterro, em que hiaõ todos os mininos, e moços em duas fileiras com coroas de espinhos, e cruzes ás costas, e por fóra delles na mesma ordem todos os Indios arrastando os arcos, e frechas ao som das caixas destemperadas, ~~e~~ em tal hora, em tal lugar, e em tal gente accrescentava naõ poucco a devaçaõ natural daquelle acto. O officio do Sabbado sancto, e o da madrugada da Ressurreiçaõ se fez com a mesma solemnidade, e festa, a qual acabada, começaraõ os Padres a entender na reformação daquella Christandade, ou na forma, e assento, que se havia de tomar nella; e porque a materia era chea de tantas difficuldades, como se tem visto no discurso de toda esta relaçaõ, era necessaria muita luz do Ceo para acertar em os mayores*

---

ao Príncipe Nosso Senhor O P.André de Barros, da Companhia de Jesus, Academico do numero da Academia Real da Historia Portugueza. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1736. § VIII, p.37-38.

[70] VIEIRA, Antonio. Idem supra, § XVII, p.85-87.

convenientes, e muita mayor graça de Deos para os Indios os aceitarem, e pôr em execuçaõ. [...]"

Os índios músicos de Pernambuco foram freqüentemente citados por cronistas dos séculos XVII e XVIII. Luís Figueira foi o primeiro a escrever sobre eles, em 1607, chamando-os de *nheengaraíbas* e informando que seguiam com ele de Pernambuco para o Maranhão e que praticavam música por "*papel*":[71]

> "*São todos estes incrivelmente inclinados a cantar e dançar, e porque os Pitiguares são nisto afamados e conosco iam alguns nheengaraíbas ou mestres de capela desatinavam-nos que cantassem para os ensinarem; e, fazendo revezar ora uns ora outros, cantavam dias e noites, de 24 em 24 horas, sem interromper, até não poderem falar de roucos, tendo isto por valentia e delírios. E a nós pediram que lhes ensinássemos seus filhos o papel (como eles dizem), querendo dizer que lhes ensinássemos a ler e cantar o nosso canto, o que nós com facilidade fizemos para os domesticar; mas eles mostram mui pouco talento para o nosso canto; os do mar, facilmente. Com isto domesticamos muito os meninos, que dantes fugiam de nós, e alguns que estavam em suas roças me vieram dizer que queriam aprender o que eu ensinava aos outros, e muitos diziam resolutamente que se haviam de ir conosco, fugindo de seus pais ou após nós. Entre os quais teve graça um, que representava 12 anos, em dizer que, se os Padres se fossem, não tinha outra coisa que fazer senão abrir uma cova e meter-se nela; e isto com grande sentimento. E outro, estando eu ocupado não sei em quê, se chegou a mim, e, depois de estar um pedaço, me disse: Não sei que é isto, que dantes fugia de ti, e agora não me posso apartar. Isto nos servia para os ensinar e doutrinar, e já sabiam muitos deles a doutrina e algumas coisas de nossa santa fé. Também os fazíamos ensinar a dançar ao modo português, que para eles era a coisa de mais gosto que pode ser*".

Entre 1613-1614, Ives d'Evreux, que esteve na colônia francesa de São Luís do Maranhão, no território então denominado *França Equinocial*, informa, em relação aos índios da localidade, que "*Ils feront venir des* Miengarres *c'est a dire, des chantres Musiciês, pour chanter les grandeurs du* Toupan",[72] utilizando expressão que pode corresponder aos *Nheengaraíbas* ou *Nheengaribas* descritos por Luís Figueira.[73] José de

---

[71] LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Lisboa: Edições Brotéria; Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953., p.61. Serafim Leite informa que o manuscrito de Luís Figueira está arquivado no arquivo da Companhia de Jesus em Roma, código *Bras. 8*, f. 76v-77r e já transcrito em seu Livro *Luís Figueira* (Lisboa, 1940, p.129-130), não consultado para este artigo.

[72] D'EVREUX, Yves. *Svitte de l'Historie des choses plus memorables aduenues en Maragnan, es annees 1613, & 1614 Second Traite*. Paris: Imprimerie de Francois Huby, 1615. Second Traité, Cap.I, f. 247v.Nossa tradução: "*Fazem vir os* Nheengaribas*, ou seja, os cantores músicos, para cantar as grandezas de Tupã*".

[73] De acordo com Serafim Leite, esses índios músicos de Pernambuco "*Eram os* Nheengaraíbas*, mestres cantores, ou como traduz, meio etimológica meio humoristicamente, Luís Figueira, 'mestres de capela'. Não era cantar de ouvido, mas por música e papel. A alguns deles levou o mesmo Luís Figueira, quando com o P.Francisco Pinto, tentou em 1607 a junção de Pernambuco ao Maranhão. E lhes serviram na Serra de Ibiapaba (Ceará), para ensinar os moços índios dela, ensino que os* Nheengaraíbas *lhes ministravam 'por papel' (é a expressão de Luís Figueira), e ao qual os índios da Serra assistiam horas a fio, para aprender. Também lhes ensinavam 'a dançar ao modo português que para eles era a coisa de mais gosto que pode ser'. E na Festa da Assunção (15 de Agosto de 1607) celebraram o dia com uma*

Morais, por sua vez, assinala sua presença em São Luís do Maranhão em 1615, sem utilizar a expressão de Figueira, mas referindo-se provavelmente ao mesmo grupo que este acompanhara de Pernambuco para o Maranhão em 1607:[74]

> "*Nos domingos se juntavão todos e antes de entrar a Missa resavão a santa doutrina, ouvião a explicação dos divinos mysterios e assistião ás Missas que nos dias classicos erão cantadas e acompanhadas de muito bom e ajustado som de charamelas, para o que tinhão trazido já ensinados alguns dos Tupynambás no tempo que estiveraõ em Pernambuco, o que tudo convidava os mesmos Indios, que pela sua natural preguiça são de ordinario pouco affectos a qualquer trabalho*".

João Felipe Bettendorf, referindo-se já ao período de Antônio Vieira, informa que "*faziam-se em a aldêa da residencia* [de Ibiapaba, em 1656]*, os officios divinos a canto de orgam com os indios musicos, e charameleiros que lá se achavam vindos de Pernambuco onde dantes moravam*".[75] O mesmo autor volta a mencioná-los pouco tempo depois, chamando-os agora de *Tabajaras* (já foram denominados *Nheengaraíbas* e *Tupinambás*): [76]

> "*Logo que os Padres Missionarios e indios da aldêa souberam que vinha o Padre Subprior Antonio Vieira, o foram receber ao caminho com os Principaes com muita festa e danças dos meninos, e assim o acompanharam até a egreja onde se repicou sino, tocando os Tabajaras Pernambucanos suas charamellas e frautas*".

André de Barros também comenta a chegada de Vieira à Serra:[77]

> "*Era huma hora, e o dia de quarta feira de Trévas, em que se contavaõ 24 de Março* [de 1656]*; e sem mais descanço, nem perder ponto á religiosa regularidade, ordenou logo os Officios daquella tarde, que celebrárão com devaçaõ piedóza. Eraõ quatro os Sacerdotes, que acompanhados dos Indios Pernambucanos, que Tinhaõ, e sabiaõ o canto de Orgaõ, déraõ á terra nóva ternura, ao Ceo alegria*".

Por fim, Bettendorf aponta a existência de alguns deles no Maranhão em c.1663, relacionando-os aos que estiveram em Ibiapaba, na companhia de Vieira e insistindo na denominação *Tabajaras*:[78]

> "[...] *ás mais aldêas todas, assim da ilha como Itapecurú, corria com grande perigo incansável zelo o Padre Gonçalo de Veras, umas por*

---

procissão, a primeira festa naquela apartada Serra, 'com uma dança e um diabrete, etc., o que tudo causou admiração por ser para eles grande novidade; e depois dela, todos foram para suas casas a prantear, por verem que os seus antepassados morreram sem verem tanto bem'." Cf. LEITE, Serafim. *A música nas escolas jesuíticas do Brasil no século XVI*. Cultura, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.29, jan./abr. 1949. Serafim Leite cita seus Livros *Luiz Figueira* (Lisboa, 1940, p.30, 125, 129, 130) e *História da Companhia de Jesus no Brasil* (Rio de Janeiro, v.4, 1934, p.295), não consultados para este texto.

[74] MORAIS, José de. Op. cit., Livro I, Cap.X, § 15, p.76-77.

[75] BETTENDORF, João Felipe. Op. cit., Livro III, Cap.3, § 1, p.96.

[76] BETTENDORF, João Felipe. Op. cit., Livro III, Cap.11, § 4, p.123.

[77] BARROS, André de. *Vida do apostólico padre Antônio Vieira*, Op. cit., Livro III, § LXI, p.300.

[78] BETTENDORF, João Felipe. Op. cit., Livro IV, Cap.15, § 2, p.224.

> *terra, outras por mar, não tendo outros remeiros que os rapazes que lhe serviam e tocavam as flautas do tempo do sacrifício da Missa, por ser um delles Tabajara da serra, que sabia tocar, e ter alem destes uns indios charameleiros da mesma nação, com um indio velho, mestre de todos, o qual morava em a aldeia de S. José*".

Os índios músicos de Pernambuco - *Nheengaraíbas*, *Tupinambás* ou *Tabajaras* - observados de 1607 a c.1663, provavelmente aprenderam música com os jesuítas em Pernambuco e, após a extinção da maior parte das aldeias da costa, na transição do séc. XVI para o séc. XVII, os poucos índios catequizados que sobreviveram (entre eles os índios músicos) iniciaram a procura por regiões menos habitadas, seguindo os jesuítas em sua migração para o centro e para o norte do país. Tais índios, descritos por Vieira e outros autores do séc. XVII, eram já representantes da fase de decadência do ensino musical jesuítico, cujo apogeu ocorreu no Nordeste na segunda metade do séc. XVI, período ao qual o escritor português alude freqüentemente ao discorrer sobre a prática musical que defende.

7. Conclusão

Nesses primeiros séculos da colonização do país, foram desenvolvidas todas as técnicas básicas de catequese indígena, sobretudo no que se refere à utilização da música. Inovações surgiram apenas na era do rádio e das gravações, a bem da verdade, em uma época na qual a catequese já não tem mais qualquer função colonizadora, frente à brutal invasão dos territórios indígenas pelas populações brancas. Em períodos mais recentes, a música chegou a ser utilizada até com uma finalidade aparentemente oposta àquela que analisamos, ao pretender "libertar" e não mais catequizar. De qualquer forma, a interferência direta na cultura e na vida do índio brasileiro, até o presente, não vem demonstrando resultados muito construtivos, do ponto de vista sociológico.

Observamos que, nesse processo, a utilização da música exerceu um papel crucial, se não na própria "conversão", ao menos na "deculturação". Desse passado, de particular interesse para a musicologia, resta recuperar e estudar os documentos mais importantes, principalmente os documentos sonoros, para incorporá-los à história da prática musical americana. Não como "peças de museu", mas como exemplos vivos de um tempo ainda não tão distante, para não ter o que nos ensinar.

PRÁTICA MUSICAL RELIGIOSA NA AMÉRICA PORTUGUESA

Paulo Castagna

1. Principais livros litúrgicos

Kirial. Contém as partes cantadas do ordinário da *missa*.
Gradual. Contém as partes cantadas do próprio da *missa*.
Antifonário. Contém as partes cantadas dos *ofícios divinos* de todos os dias do ano.
Missal romano. Utilizado para a celebração da missa. Contém as rubricas e o texto completo do ordinário, próprio e cânon das missas de todos os dias do ano
Breviário Romano. Contém o texto e as rubricas dos *ofícios divinos* de todos os dias do ano
Pontifical Romano. Contém as cerimônias episcopais, ou seja, celebradas pelos bispos
Ritual Romano. Descreve a administração dos sacramentos, funerais, bênçãos procissões e demais funções de responsabilidade do sacerdote, não reservadas ao bispo.
Cerimonial dos Bispos. Contém instruções sobre as cerimônias episcopais.
Processional. Contém o texto e a música das procissões

2. Tipos de composição (terminologia portuguesa antiga)

Cantochão
Canto de órgão
Solfa

3. Tipos de música religiosa (de acordo com o texto)

Litúrgica. Texto oficializado pela Igreja e presente nos livros litúrgicos. Idioma: latim
Não litúrgica (ou *para-litúrgica*). Texto ausente nos livros litúrgicos ou presente em versões ou funções diferentes. Idiomas: latim e/ou idiomas locais

4. Instituições, templos e clero católicos

4.1. Igrejas diocesanas: clero diocesano

Arquidiocese (ou arcebispado): Catedral (ou Sé) Metropolitana. Maior autoridade eclesiástica: Arcebispo
Diocese (ou bispado): Catedral (ou Sé). Maior autoridade eclesiástica: Bispo
Paróquia: Igreja paroquial ou Matriz. Maior autoridade eclesiástica: Pároco (ou Vigário)
Outras instituições diocesanas: *capelas coladas*, *seminários*, *santas casas de misericórdia*

4.2. Conventos e mosteiros: clero regular

Ordens primeiras: frades e monges
Ordens segundas: freiras e monjas
Outras instituições monásticas e conventuais: casas, colégios, seminários

4.3. Capelas particulares: clero secular

Irmandades: agremiações de leigos ou clérigos de mesma classe social. Maior autoridade eclesiástica: Capelão
Ordens terceiras: agremiações de leigos, sob a tutela de ordens regulares. Maior autoridade eclesiástica: Capelão
Cortes reais ou *imperiais*: reuniam-se em *capelas reais* ou *imperiais*. Maior autoridade eclesiástica: Capelão
Outras instituições laicas: *Confrarias* (agremiações de leigos com objetivos específicos). Normalmente sem capelas próprias: instalavam-se em igrejas diocesanas ou casas de ordens regulares

4. Organização musical em catedrais

Arcebispo, *bispo*, *vigário*, *diáconos* e outros. Sempre clérigos e permanentes. Cantam trechos litúrgicos específicos, sempre em *cantochão*
Chantre. Sempre clérigo e permanente. Entre outras funções (é um alto posto na hierarquia catedralícia), administra a estrutura musical. Requer conhecimento litúrgico, mas não necessariamente musical
Capelães. Sempre clérigos e permanentes. Cantam somente em *cantochão*
Moços do coro. Estudantes (deixam a função após a puberdade). Cantam principalmente em *cantochão*, às vezes em *canto de órgão*
Organista. Clérigo ou leigo. Contratado por tempo limitado, mas renovável
Cantores e músicos. Sempre leigos, de fora da catedral, contratados somente para cerimônias específicas. Cantam e tocam *solfa* ou *canto de órgão*
Mestre da capela. Normalmente leigo. Contratado por tempo limitado, mas renovável. Ensina os moços do coro; compõe, canta e dirige a música na catedral ou outra igreja, quando necessário; convida cantores e músicos de fora da catedral e dirige sua *solfa*, quando necessário

5. Organização musical em igrejas paroquiais (matrizes)

Mestre da capela. Normalmente leigo. Existia somente na principal paróquia de uma comarca ou distrito. Contratado por tempo limitado, mas renovável. Compõe, canta e dirige a música na matriz ou outra igreja, quando necessário, executada por seus discípulos ou por cantores e músicos convidados, sempre de fora da matriz e pagos pelo próprio Mestre da capela. Até meados do séc. XVIII vigorava o sistema do *estanco*

6. Organização musical em conventos ou mosteiros

Normalmente executada pelos próprios frades ou monges (freiras ou monjas), em *cantochão*. Em casos excepcionais, poderiam existir *Mestre da capela* e

Organista contratados por tempo limitado e *cantores e músicos* contratados para cerimônias específicas

7. Organização musical em capelas de irmandades e ordens terceiras

Na maioria dos casos contratava-se *músicos e cantores* (muitas vezes de conjuntos musicais com atuação regular e diretor próprio) por períodos específicos

8. Música promovida por câmaras municipais (em catedrais ou matrizes)

Festas Reais: Corpo de Deus (Corpus Christi), Santa Isabel, Anjo Custódio e São Sebastião. Diretor de conjunto musical "arrematava" a música das festas reais de todo o ano em sistema de concorrência pública.

Comemorações especiais: executava-se *Te Deum laudamus*. Diretor de conjunto musical era contratado por "arrematação" somente para a ocasião

9. Estrutura do ensino musical

9.1. Catedrais

Mestre da capela ensinava *música teórica* e *música prática* aos moços do coro. Eventualmente o mestre escrevia um tratado para o ensino de uma ou outra categoria, geralmente intitulados *arte*, *compêndio* ou *escola*

9.2. Igrejas paroquiais (matrizes)

Mestre da capela ensinava *música prática* aos seus discípulos, que retribuíam pelo ensino cantando nas cerimônias religiosas

9.3. Colégios e Seminários

Mestre de canto ensinava *música prática* (quase somente o *cantochão*) para os futuros clérigos

9.4. Fora dos templos

Mestre particular ou *professor da arte da música* ensinava *música prática* aos discípulos, que retribuíam pelo ensino cantando nas cerimônias religiosas. Nesse ambiente, existiam três tipos de músicos:

Mestres (*professores da arte da música*): ensinavam e lideravam grupo musical que oferecia serviços a igrejas e capelas

Oficiais (*cantores* e *músicos*): ao terminar os estudos com um mestre, passavam a cantar ou tocar em grupos musicais, recebendo por apresentação

Discípulos: estudavam com um mestre, auxiliando-o e cantando gratuitamente

10. Tipos de música praticada em templos religiosos (de acordo com o texto)

Igrejas diocesanas (catedrais, matrizes, paróquias): *litúrgica* (missas, ofícios, próprio dos tempos, ciclo santoral, liturgia dos defuntos e outros) e *não litúrgica* (terços, ladainhas, procissões, vilancicos, cantadas e oratórias). Livros litúrgicos utilizados: a maioria

Mosteiros e conventos: litúrgica e *proprium de ordines* (próprio das ordens). Livros litúrgicos utilizados: a maioria, incluindo os monásticos

Capelas: principalmente não *litúrgica* (setenários, novenas, trezenas, procissões), mas também litúrgica em ocasiões indispensáveis (missas, ofícios fúnebres, cerimônias menores do próprio dos tempos, principalmente Semana Santa). Livros litúrgicos utilizados: somente o *missal* (para o cantochão do celebrante)

11. Dioceses brasileiras instituídas antes do século XX

Data	Diocese	Bula papal	Papa
25/02/1551	São Salvador (Bahia)	*Super specula militantes Ecclesiæ*	Júlio III
16/11/1676	Olinda (Pernambuco)	*Ad sacram Beati Petri sedem*	Inocêncio XI
16/11/1676	S. Sebastião do Rio de Janeiro	*Romani Pontificis Pastoralis sollicitudo*	Inocêncio XI
30/08/1677	São Luís do Maranhão	*Super universas orbis Ecclesias*	Inocêncio XI
04/03/1719	Belém do Grão Pará	*Copiosus in misericordia*	Celemente XI
06/12/1745	Mariana (Minas Gerais)	*Candor Lucis æternæ*	Bento XIV
06/12/1745	São Paulo	*Candor Lucis æternæ*	Bento XIV
15/07/1826	Cuiabá	*Sollicita Catholici gregis cura*	Leão XIII
15/07/1826	Goiás	*Sollicita Catholici gregis cura*	Leão XIII
07/05/1848	S. Pedro do R. G. do Sul	*Ad oves Dominicas*	Pio XI
06/06/1854	Diamantina (MG)	*Gravissimum solicitudinem*	Pio IX
06/06/1854	Fortaleza (Ceará)	*Pro Animarum Salute*	Pio IX
27/04/1892	Curitiba (Paraná)	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII
27/04/1892	Niterói (Guanabara)	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII
27/04/1892	Amazonas	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII
27/04/1892	Paraíba	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII
15/11/1895	Espírito Santo	*Sanctissimo Domino Nostro*	Leão XIII
02/07/1900	Alagoas	*Postremis hisce temporibus*	Leão XIII
04/08/1900	Pouso Alegre (MG)	*Regio Latissime Patens*	Leão XIII

ESTILO ANTIGO E *ESTILO MODERNO* NA MÚSICA ANTIGA LATINO-AMERICANA

Paulo Castagna

1. Introdução

A produção musical de origem européia na América Latina, do século XVI ao início do século XIX, foi predominantemente vocal e religiosa, sendo raras as obras profanas ou as composições exclusivamente instrumentais. Esse fenômeno decorreu do fato de ter sido a devoção religiosa, no caso católica, a principal forma de agregação e manifestação social imposta no ambiente colonial, em oposição às manifestações de tipo burguesas - já inseridas em uma economia direcionada ao capitalismo - instauradas quase somente a partir do século XIX.

Consequentemente, a produção musical, nessa fase, foi predominantemente vocal, pois somente esse tipo de música poderia exprimir as relações de poder e louvor que predominaram no universo colonial latino-americano. A música instrumental, na tradição européia, desenvolveu-se com outro tipo de função social, o deleite material (danças) ou espiritual (suítes, sonatas, sinfonias, etc.), muitas vezes também inserida em cerimônias religiosas.

A música religiosa foi praticada na América colonial, como também na Europa, para atender duas funções básicas: a expressão religiosa e a expressão do poder religioso. Em geral, a música destinada à segunda função era exuberante e empregava grande quantidade de recursos composicionais ou interpretativos, enquanto aquela destinada à primeira função possuía visíveis limitações em relação a esses recursos, justamente para permitir a concentração das atenções nas cerimônias religiosas e não em sua música.

A música destinada à expressão do poder religioso foi utilizada em centros urbanos enriquecidos a partir da segunda metade do séc. XVII, sobretudo em catedrais e nas poucas cortes de Vice-Reis ou de autoridades coloniais. A música utilizada como forma de expressão religiosa, por outro lado, foi utilizada em igrejas paroquiais e em igrejas de ordens ou companhias religiosas, principalmente aquelas que se dedicaram às missões de "conversão" ou cristianização das populações americanas, como foi o caso dos jesuítas.

Os Jesuítas concentraram suas atividades missioneiras de maior vulto no interior, longe dos centros urbanos, para evitar o contato com as atividades empreendidas pelas populações brancas. Interessante, na prática musical missionária, é o fato de não terem sido utilizadas quaisquer composições chegadas da Europa, mas, sobretudo a partir de fins do século XVIII, compostas de acordo com as possibilidades materiais e a sensibilidade dos povos locais. Encerradas as atividades jesuíticas na América, a partir de 1760, várias comunidades locais continuaram a praticar, até hoje, muitas das obras utilizadas nos séculos XVII e XVIII, sendo responsáveis por sua preservação.

Uma das questões mais complexas no estudo dessa música é a sua caracterização estilística. Os estilos utilizados na música religiosa latino-americana e mesmo européia têm sido objeto de vários trabalhos, mas ainda são freqüentes as classificações baseadas

na nomenclatura utilizada em compêndios de história da música européia, essencialmente aplicada à música profana: renascimento, barroco, classicismo, etc. Uma perspectiva diferente de análise estilística é a divisão da música católica, durante os séculos XVII, XVIII e XIX em duas grandes categorias, de acordo com a nomenclatura utilizada nessa época: o *estilo antigo* e o *estilo moderno*.

2. *Estilo antigo* e *estilo moderno*

O *estilo antigo* baseava-se em normas composicionais derivadas da música romana contra-reformista, especialmente aquelas compostas por Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594) e seus contemporâneos (exemplo 1),[1] enquanto o *estilo moderno* utilizava inúmeras técnicas composicionais, sobretudo italianas, derivadas da ópera e da música instrumental. A música em *estilo antigo* era escrita, no máximo, com o emprego do baixo contínuo, enquanto a música em *estilo moderno* recebia partes instrumentais, freqüentemente cordas e contínuo, mas, a partir da segunda metade do século XVIII, também sopros (entre eles as trompas) e, mais raramente, tímpanos.

Exemplo 1. Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594). *Missa Æterna Christi Munera* (*Kyrie*), c. 1-7.

Normalmente, as composições religiosas dessa fase exibiam somente um desses dois grandes grupos estilísticos, mas existem situações nas quais os dois estilos foram utilizados em uma única obra, com evidente função retórica. Este é o caso, por exemplo, do *Gloria* da *Misa San Ignacio* de Domenico Zípoli (1688-1726), autor que viveu na casa da Companhia de Jesus de Córdoba, entre 1717-1726, escrevendo música para ser utilizada nas missões jesuíticas da América espanhola.

Zípoli utilizou, nesta composição, uma progressiva diminuição da solenidade, por meio da transição do *estilo antigo* para o *estilo moderno*, à medida em que o texto deixa de se referir a Deus e passa a se referir aos homens. O *estilo moderno* é utilizado na primeira seção, correspondente à frase *Gloria in excelsis Deo* (Glória a Deus nas alturas, c. 1-38) (exemplo 2). Na Segunda seção (c. 39-92), a música correspondente à frase *et in terra pax hominibus* (e paz na terra aos homens, c. 39-52) utiliza valores largos, enquanto em *bonæ voluntatis* (de boa vontade, c. 52-60) passa-se a utilizar o *estilo*

[1] PALESTRINA, Pierluigi da. *IOANNIS Petraloysii Prænestini Sacrossantæ Basilicæ Vaticanæ Capelæ Magistri: Missarum cum Quatuor Quinque et sex vocibus*. Liber Qvintus [...]. Venetiis: Apud Hæredem Hieronymi Scoti, 1591. Apud: PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. *Pierluigi da Palestrina's Werke*: herausgegeben von Franz Xaver Haberl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882. v. 14, p. 1-14.

antigo (exemplo 3). A partir do *Laudamus Te, benedicimus Te...* (Nós Vos louvamos, Vos bendizemos..., c. 60), o autor volta a utilizar o *estilo moderno*. [2]

Exemplo 2. Domenico Zípoli (1688-1726). *Misa San Ignacio*, *Gloria*, c. 1-6.

Exemplo 3. Domenico Zípoli (1688-1726). *Misa San Ignacio*, *Gloria*, c. 53-61.

[2] ZÍPOLI, Domenico. *Misa San Ignacio; Ave Maris Stella; Laudate Dominum; Tantum ergo; Beatus vir; Ad Mariam; Confitebro de* [...]: recopilación y transcipción Luis Szarán; edicción y coordinación general Gisela von Thümen. 2 ed., Asunción: Missions Prokur S.J. Nürnberg, 1999 (Música en las Reducciones Jesuíticas de América del Sur), p. 28 e 33-34.

Na maioria dos casos, entretanto, não se observa a mistura de estilos, visível na composição de Domenico Zípoli acima referida. Até o final do século XVII, o estilo predominante na música religiosa praticada em Portugal, na Espanha e, por conseguinte, na América Latina, foi o *estilo antigo*, embora na Itália o *estilo moderno* estivesse em pleno desenvolvimento Esse fenômeno é decorrente da própria política colonial dos países ibéricos: Espanha e Portugal mantiveram, durante todo o século XVII e inícios do século XVIII, um respeito estrito às determinações eclesiásticas contra-reformistas, para justificar a utilização da religião como principal elemento de submissão ao controle ibérico. Como o *estilo moderno* foi aquele que menos se adequou às prescrições eclesiasticas, predominou, nesse período, o *estilo antigo*.

A música religiosa praticada na América colonial, assim como na Europa, era destinada a cerimônias *litúrgicas*, ou seja, pertencentes aos ritos oficialmente aceitos pela Igreja, ou a cerimônias *não litúrgicas*, aceitas apenas em certas dioceses ou comunidades religiosas. Por essa razão, o *estilo moderno* começou a ser praticado, na Penín-

sula Ibérica e na América Latina, em gêneros religiosos não litúrgicos, principalmente os vilancicos.

Durante os séculos XVIII e XIX, os dois estilos coexistiram na música litúrgica, embora as obras em *estilo antigo* fossem cada vez menos freqüentes. Por uma questão ligada às prescrições litúrgicas, o estilo antigo foi quase somente utilizado em Missas e Ofícios do Advento e da Quaresma (aqui incluída a Semana Santa, à exceção do Domingo de Páscoa), em Vésperas solenes e na Liturgia dos Defuntos, enquanto o *estilo moderno* foi aplicado a todo tipo de cerimônia religiosa.

3. O *estilo moderno* nos vilancicos

Se na Itália, principal local de origem e difusão da ópera e, portanto, do *estilo moderno* no século XVII, esse tipo de composição avançava na música religiosa, aliando-se diretamente aos textos litúrgicos, na Península Ibérica e mesmo nas igrejas diocesanas da América, observou-se um fenômeno diferente nesse século: espanhóis e portugueses - em decorrência de um compromisso de seus soberanos com os ideais da Contra-Reforma - estiveram sujeitos a um controle mais intenso em relação a questões eclesiásticas. À autoridade do Papa e dos Bispos locais, somava-se a autoridade dos Reis e de toda a hierarquia monárquica, para o cumprimento das resoluções publicadas em Concílios, Constituições, Encíclicas, Decretos e outras determinações, no caso, litúrgicas.

O *estilo moderno* , na Península e na América Latina, até inícios do século XVIII, ficou praticamente restrito aos gêneros não litúrgicos, predominando, entre eles, o vilancico. Acervos espanhóis e hispano-americanos de manuscritos musicais estão repletos de vilancicos dos séculos XVII e XVIII. Em Portugal (e, provavelmente também no Brasil), foram praticados até a terceira década do século XVIII, mas a quantidade de obras produzidas até esse período também é bastante grande.

A textura polifônica dos vilancicos não exibia uma proximidade tão explícita em relação à ópera, como nas composições religiosas italianas para vozes e instrumentos. Tais obras alternavam solos vocais e passagens corais, sempre com acompanhamento de instrumento grave (baixo contínuo), mas não contando, até inícios do século XVIII, com partes agudas de cordas e sopros, que caracterizaram o *estilo concertado* italiano. Embora de caráter religioso, os vilancicos sempre utilizavam idiomas locais (português ou espanhol), às vezes chegando ao requinte de incorporar o sotaque africano, quando destinados a comunidades de negros (eram os vilancicos chamados *negros*). A inspiração do texto era, invariavelmente, a linguagem popular, como observa Joaquim de Vasconcelos:[3]

> "*O vilancico foi um produto espontâneo e característico do sentimento popular, que era o único poeta capaz de fazer os versos e de criar a música para eles. Os compositores que quiseram aproveitar esta veia artística foram inspirar-se diretamente dos sentimentos do povo e não procuraram a realização das suas idéias, nos estreitos moldes do cálculo musical.*"

Maior precisão na definição dos vilancicos pode ser encontrada em Ernesto Vieira. De acordo com esse autor, tais obras foram particularmente utilizadas em Matinas,

[3] VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portugueses*: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. v. 2, p. 193-194.

no intervalo entre os Noturnos, para "*amenizar a monotonia do cantochão*", o que significa que os vilancicos foram inicialmente utilizados em Matinas nas quais era pequena a presença de polifonia nos textos litúrgicos:[4]

> "*Vilancico ou Vilancete era um pequeno poema de caracter essencialmente popular, todo ou quase todo com musica, que se cantava nas Igrejas por ocasião das maiores festas. Essas eram principalmente as do Natal, as da Epifania ou Reis, e as de Nossa Senhora. Nas festas em honra de qualquer santo também se cantavam vilancicos quando os recursos dos festeiros permitiam as respectivas despesas.*
>
> "*Tinham lugar nos intervalos das Matinas, cantando-se um vilancico depois de cada Noturno ou série de três Salmos. O seu fim evidente era amenizar a monotonia do cantochão, alegrando o povo para atraí-lo ao templo.*
>
> "*Às vezes um vilancico só, mas de maior extensão, era dividido em três partes, uma para cada Noturno.*
>
> "*Compunha-se geralmente o vilancico de um estribilho e de uma série de coplas; estas eram também uma xácara, um romance ou um tono, etc. Na forma dramática, era o vilancico muito semelhante ao auto, com a principal diferença de não ser representado mas simplesmente cantado e recitado, tendo também a parte musical muito maior lugar.*
>
> "*O assunto referia-se sempre à festa religiosa que se celebrava, predominando nele o sentimento religioso; mas para darem a nota alegre, apareciam muitas vezes personagens cantando em diversos idiomas e dialetos; assim, um cantor figurava de preto cantando em dialeto africano, outro de Sacristão misturando nas suas coplas as frases latinas da missa, outro era estudante ou bacharel que cantava latim macarrônico; havia também o galego, o biscainho, etc. Estes processos são freqüentes também nos autos de Gil Vicente. Nos vilancicos do Natal e da Epifania predominavam os assumptos pastoris.*"

Apesar de essencialmente não litúrgicos, os vilancicos embrecharam-se em Missas e Horas Canônicas destinadas a grandes comemorações (em Portugal principalmente no Natal, Epifania e festa de Nossa Senhora da Conceição). Os vilancicos não teriam desagradado as autoridades eclesiásticas se fossem cantados em reuniões religiosas fora dos templos, mas sua utilização no interior da igreja, em meio a ofícios litúrgicos, gerou a emissão de proibições de caráter local, na Península e mesmo na América. Ernesto Vieira, em 1900, informava que "*Em 1723* [os vilancicos] *foram absolutamente proibidos em Portugal, por ordem de D. João V, mas em Espanha ainda se cantavam não há muitos anos*."

Quando o *estilo moderno* atingiu maior difusão na Península Ibérica, a partir de inícios do século XVIII, a legislação litúrgica local tratou de coibir sua utilização. Na Espanha, por exemplo, o *Conclilium Tarraconense* (1738), reconhecendo no *estilo moderno* a presença de "[...] *cantos profanos (nem digamos menos pudicos), lascividades*

[4] VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biographico de músicos portuguezes*: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa, Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. v. 2, p. 28

teatrais, melodias afeminadas, excitantes e floreadas [...]",[5] foi um dos primeiros a propor o seu controle:[6]

> "[...] *mandamos e determinamos estritamente, que em catedrais, colegiadas e outras igrejas, inclusive regulares, principalmente antes das Missas solenes e quando o augustíssimo Sacramento da Eucaristia estiver exposto à veneração dos fiéis, ao mestre de capela, organista e outros músicos, não se use quaisquer tipos de música lasciva, menos decoros, não grave e simples, no canto, órgão e outros instrumentos* [...]."

Os vilancicos resistiram a essas determinações, na Espanha e América hispânica, até meados do século XIX. Em Portugal, entretanto, foram proibidos por D. João V em 1723 e praticamente extintos no século XVIII. Um dos efeitos dessa proibição, em Portugal, foi o maior ingresso da polifonia nas Matinas e, consequentemente, a abertura de caminho para o ingresso do *estilo moderno* na música litúrgica, como informa Ernesto Vieira:[7]

> "*Tornando-se necessário eliminar os vilancicos pelos abusos que produziam, adotou-se para os substituir cantar os Responsórios em musica mensural, dando-lhes um grande desenvolvimento com brilhante aparato de cantores e orquestra. São notáveis e ainda hoje se executam amiudadas vezes nas nossas Igrejas as Matinas da Conceição compostas por Marcos Portugal, e as de Defuntos, compostas por David Perez. As Matinas de Joaquim Casimiro, para Quarta, Quinta e Sexta-feira Santas, são muito do agrado do público, que não se farta de as ouvir todos os anos nas Igrejas em que se celebram os ofícios da Semana Santa*"

Os vilancicos hispano-americanos, até inícios do século XVIII, foram escritos quase sempre para quatro ou mais vozes, com acompanhamento de baixo contínuo, mas durante a primeira metade desse século começaram a surgir vilancicos no estilo concertado italiano, com a utilização de cordas e, eventualmente, sopros. A documentação eclesiástica indica que os vilancicos também foram praticados no Brasil, mas, até o momento, somente um exemplo pode ser associado a esse gênero, o *Matais de incêndios*, encontrado em quatro folhas manuscritas do Grupo de Mogi das Cruzes (exemplo 4).[8]

---

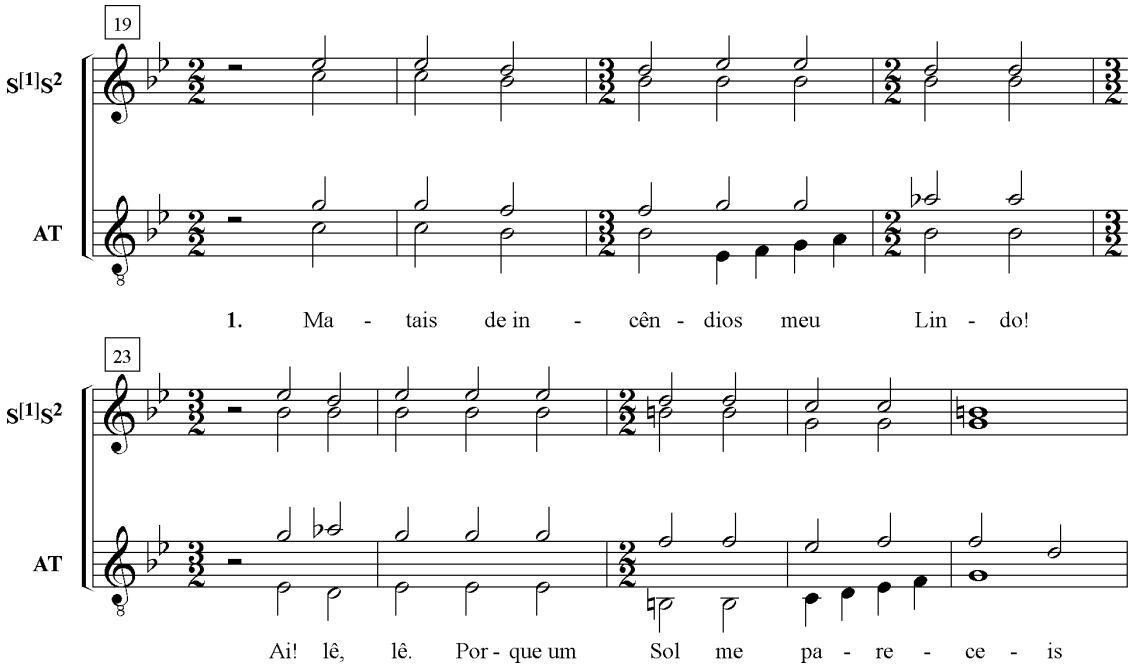
[5] "[...] *profanos (ne dicam minus pudicos) modulos, theatricam lascivientiam feminarum melodia æmulantes et redolentes* [...]". Cf.: ROMITA, Florentius. *Jus Musicæ Liturgicæ*. Op. cit., p. 89.

[6] "[...] *mandamus et stricte inhibemus, ne deinceps in Cathedralibus, Collegiatis ceterisque ecclesiis, etiam regularium, præsertim infra missarum solemnia, et quando augustissimum Eucharistiæ sacramentum fidelium venerationi expositum fuerit, scholæ cantorum Magistri, Organistæ aliique Musici omnes lasciva illa aut minus decora et non gravi et simplici musica in cantu et organo aliisve instrumentis musicis utantur*; [...]." Cf.: Idem, ibidem.

[7] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical* [...]. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. p. 331.

[8] Cf.: 1) DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. *Anais*. Belo Horizonte: DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII; Belo Horizonte, Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p. 49-54; 2) TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos*, La Paz, n. 7, p. 309-336, 1997.

Exemplo 4. Anônimo. *Matais de incêndios* (cantiga ou vilancico para o Natal?), manuscrito pertencente ao Grupo de Mogi das Cruzes (9ª Coordenadoria Regional do IPHAN - São Paulo). Transcrição em notação moderna, com remetrificação (c. 19-27).



4. *Estilo antigo* e *estilo moderno* na música litúrgica

Em fins do século XVII, o *estilo moderno* ainda não era utilizado na música litúrgica americana, mas começou a ser introduzido por missionários jesuítas de origem não ibérica. Em 1691, o jesuíta tirolês, Pe. Antônio Sepp (1655-1773), escrevia sobre seu trabalho missionário nas aldeias indígenas dos rios Uruguai e Paraná, sob administração dos jesuítas espanhóis. Ao discorrer sobre a prática musical religiosa em tais aldeias, Sepp observou que a música lá executada era em *estilo antigo* (assim como aquela que ouvira em Sevilha e Cádiz, na Espanha) e que os músicos dessas regiões desconheciam técnicas ligadas ao *estilo moderno*. Sepp diferenciou os dois estilos, neste fragmento, de uma maneira tão eficaz quanto poética:[9]

> "[...] *Os missionários me enviam seus músicos de todos os pontos cardeais e de mais de cem milhas de distância, para que eu os instrua nessa arte* [ou seja, o *estilo moderno*], *que é completamente nova para eles e difere da velha música espanhola que eles têm, como o dia da*

[9] As traduções disponíveis desse trecho nem sempre atentaram para os significados musicais das informações apresentadas por Sepp. A versão acima apresentada foi modificada com base nas três seguintes traduções: 1) SEPP, Anthony & BEHME, Antony. *An Account of a Voyage From Spain to Paraquaria* [...]. Nürnberg: s.ed., 1697. p. 658; 2) SEPP Antonio. *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Buenos Aires: EUDEBA Editorial Universitaria, (edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S. J. misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733 a cargo de Werner Hoffmann), 1971. p. 207-208; 3) SEPP, Padre Antônio. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*: nota Rubens Borba de Morais; introdução Wolfgang Hoffmann Harnish; tradução A. Raymundo Schneider. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980 (Reconquista do Brasil: nova série, v. 21). Cap. VIII (De como estão organizadas as aldeias dos índios convertidos), p. 138.

> *noite. Até agora não sabiam nada de nossas divisões de compassos, nada da proporção tripla e nada das cifras 7-6, 4-3, etc. Até hoje, os espanhóis - como vi em Sevilha e Cádiz - não têm colcheias, nem fusas, nem semifusas. Suas notas são todas brancas: as semibreves, as mínimas e as semínimas, que são parecidas com as notas quadradas da velha música litúrgica. É música antiquíssima, como os livros velhos dos quais os copiadores da Província alemã possuem caixotes inteiros e que utilizam para encadernar novos autores.* [...]"

Arquivos mexicanos, guatemaltecos, cubanos, venezuelanos, peruanos, bolivianos e brasileiros, entre outros, conservam grande quantidade de música dos séculos XVI a XIX em *estilo antigo* ibérico, cuja edição e estudo tem se intensificado a partir da década de 1990. Pesquisadores como Robert Stevenson (USA), Samuel Claro (Chile), Bernardo Illari (Argentina), Leonardo Waisman (Argentina), Piotr Nawrot (Bolívia), Miriam Esther Escudero Suástegui (Cuba), Aurélio Tello (México), Juan Manuel Lara Cárdenas (México) e outros possuem contribuições significativas nessa área, o último com a edição e estudo das composições do espanhol Hernando Franco (1532-1585)[10] - que em 1573 trabalhava na Catedral da Guatemala, transferindo-se para a Catedral do México em 1575 - e do mexicano Francisco López Capillas (c.1608-1674).[11]

Música em *estilo antigo* em manuscritos bolivianos tem sido impressa e investigada pelo musicólogo polonês Piotr Nawrot. Após estudar documentos musicais de nove arquivos desse país, Nawrot definiu cinco categorias estilísticas de música religiosa: 1) Renascimento e maneirismo; 2) barroco madrigalesco; 3) Barroco à italiana (estilo concertado); 4) "*Mestizo o dieciochesco americano*"; 5) Barroco missional. O primeiro item dessa classificação é análogo ao *estilo antigo*, enquanto os demais representam manifestações diversas do *estilo moderno*. Nawrot definiu as características da música "renascentista" ou "maneirista", informando que muitas das obras referentes a essa categoria, nos arquivos bolivianos, podem ser italianas ou espanholas:[12]

> "[...] *As características dessas obras são: apego à estrutura típica do moteto, com uma breve introdução homofônica, seguida de contraponto imitativo; dimensões reduzidas; ausência de instrumentos, salvo o continuo; texto adequado a celebrações de primeira classe, como a Semana Santa e o Advento. O estilo aproxima-se com preferência ao renascimento italiano ou espanhol. Não estranharia se os autores fossem conhecidos mestres desses dois países.*"

Uma das composições em *estilo antigo* impressas em notação moderna por Piotr Nawrot é o *Vexilla regis prodeunt... / Quæ vulnerata lanceæ* (a primeira estrofe desse texto, omitida no manuscrito, deveria ser cantada em cantochão). Nawrot utilizou, para a edição, as doze partes manuscritas com música para quatro vozes e *bajón* (instrumento ancestral do fagote) do Archivo Nacional de Bolívia (Sucre), copiadas entre c.1719-

---

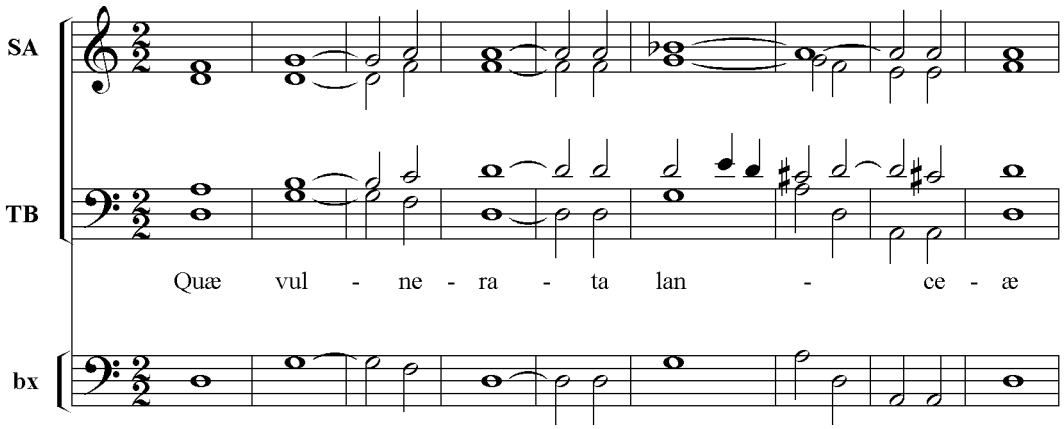
[10] FRANCO, Hernando. *Obras*: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1996. 3 v. (Tesoros de la música polifónica en México, v. 9)

[11] CAPILLAS, Francisco López. *Obras*: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1993. 4 v. (Tesoros de la música polifónica en México, v. 5)

[12] Cf.: NAWROT, Piotr; PRUDENCIO, Claudia; SOUX, Maria Eugenia. *Pasión y Muerte de n. S. Jesucristo*: Música en los Archivos Coloniales de Bolívia, Siglos XVII y XVII. La Paz: Cooperación Española en Bolivia / Fondación Boliviana para la Música, 1997. p. 7.

c.1820.[13] Observe-se a utilização do primeiro modo (ou dórico), a ausência de instrumentos musicais (à exceção do baixo), e a rítmica musical dependente da rítmica do texto latino (exemplo 1):

Exemplo 1. Anônimo (século XVII). [*Vexilla regis prodeunt...*] *Quæ vulnerata lanceæ* (Hino à Santa Cruz para a *Reseña* da Quaresma e para a Procissão ao Santíssimo Sacramento de Sexta-feira Santa), c. 1-9. Archivo Nacional de Bolívia (Sucre).



Para a compreensão das características do *estilo antigo*, Karl Gustav Fellerer levou em consideração o seu significado, além de sua configuração sonora. Em uma interessante observação, o autor comparou a evolução do canto gregoriano em direção ao cantochão pós-medieval, com a evolução do estilo palestriniano em direção ao *estilo antigo*. Fellerer considera a tentativa de muitos compositores, em pleno século XVIII, de manter os idéias da polifonia renascentista, mas observa: "*Apesar dos esforços para a imitação ou para a continuidade da velha polifonia clássica, a música em* estilo antigo *manifestou uma posição de destaque no desenvolvimento da música sacra católica.*"[14] O autor apresentou uma análise bastante rica e sintética do *estilo antigo*, afastando-se da mera referência aos contornos melódicos, para estudar particularidades harmônicas e a interrelação entre texto e música:[15]

> "*A característica do* estilo antigo, *em oposição à velha polifonia clássica, está nos acentos rítmico-harmônicos, que se tornam claros*

[13] Idem. p. 20-22. A composição está impressa nas p. 65-77

[14] "*Der trotz des Strebens nach einer Nachahmung bzw. Weiterführung der altklassischen Polyphonie gewonnene satz hat als* stile antico *eine besondere Stellung in der Entwicklung der katholischen Kirchenmusik gefunden.* [...]" Cf.: FELLERER, Karl Gustav. Op. cit. v. 2 (Vom Tridentinum bis zur Gegenwart), cap. "Der stile antico", p. 88.

[15] "*Die Besonderheit des* stile antico *im Gegensatz zur altklassischen Polyphonie liegt in den rhythmisch-harmonischen Schwerpunkten, die in den klar umrissenen Themen ebenso wie im Satz deutlich werden. Der Zug zur Homophonie betont die Harmonik, die den Satz an die Führungsstimme bindet. Die klangliche Ausgestaltung von Melodien in Terzen und Sexten löst den Satz von der strengen Imitation, die Chromatik aber erweitert die Harmonie und ihre innere Spannung. Am stärksten halten sich noch kanonische Bildungen an die alte Polyphonie, ihre Melodien aber betonen die harmonischen Taktschwerpunkte ebenso wie bestimmte Sequenzierungen. Die in Taktschwerpunkten geordnete vorwiegend syllabische Deklamation und Thematik läßt das freie Gewebe mensuraler Stimmführungen sich verlieren und kommt entweder zu steifen Bewegungen oder homophonen Stimmzusammenfassungen. Imitationen werden vielfach auf Satzanfänge beschränkt.* Cantus firmus-*Arbeiten sind oft äußerliche schulmäßige strukturen. In der Verbindung mit monodischen Deklamations- und Melodiegestaltungen bildet sich der* stile misto*, der verschiedene Stilprinzipien miteinander bindet.*" Cf.: Idem. Ibidem. p. 88.

> *tanto na configuração dos temas como das frases. A tendência para a homofonia acentua a harmonia, que liga a frase à voz condutora. O aperfeiçoamento sonoro das melodias em terças e sextas libertam a frase da rígida imitação, porém o cromatismo amplia a harmonia e sua tensão interna. O estilo se atem, principalmente, às instruções canônicas da velha polifonia, mas suas melodias realçam os acentos harmônicos do compasso, assim como os de certas seqüenciações. As declamações predominantemente silábicas e a temática nos acentos dos compassos fazem desaparecer a textura livre da condução mensural das vozes, obtendo-se movimentos rígidos ou a concentração de vozes homófonas. As imitações motívicas são limitadas, muitas vezes, ao início da composição. Obras com* cantus firmus*, com freqüência, são formalmente estruturas acadêmicas. Da ligação da forma de declamações monódicas com a interpretação da melodia forma-se o* estilo misto*, que une os diferentes princípios de estilos.*"

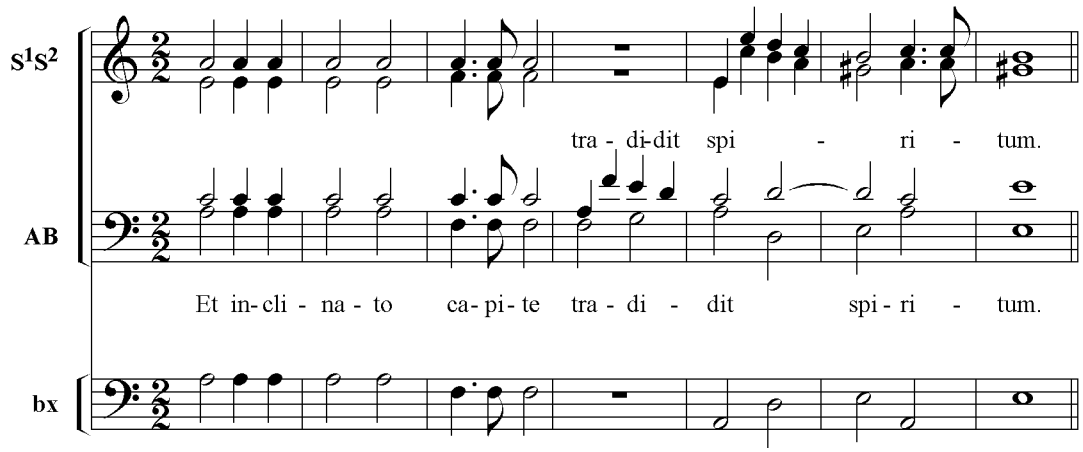
Com base em tal citação, é possível resumir as principais características do *estilo antigo* apresentadas por Fellerer, as quais são reconhecíveis nas composições do gênero preservadas em acervos latino-americanos:

1. Utilização das regras do contraponto renascentista
2. Declamações predominantemente silábicas
3. Acentos rítmico-harmônicos derivados da acentuação do texto latino
4. Tendência para a homofonia
5. Movimentos rígidos da homofonia
6. Uso de seqüenciações motívicas
7. Superposição de melodias em terças e sextas
8. Imitações motívicas limitadas, muitas vezes, ao início da composição
9. Utilização escolástica (*schulmäßige*) do *cantus firmus*

A julgar pelas informações atualmente disponíveis, música em *estilo antigo* foi utilizada em igrejas hispano-americanas até, pelo menos, o final do século XIX. De acordo com Miriam Esther Escudero Suástegui, existem, no Arquivo Musical da Igreja de N. Señora de La Merced (Havana - Cuba), Paixões da Semana Santa em *estilo antigo* do compositor espanhol Cayetano Pagueras (que atuou em fins do século XVIII), copiadas até o final do século XIX. Na última seção (*Et inclinato capite*) das Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa de Pagueras, copiada em 1796, pode-se observar o emprego do *estilo antigo* (exemplo 9):[16]

Exemplo 9. Cayetano Pagueras. *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), 15ª seção: *Et inclinato capite*, c. 1-7. Archivo de Música de la Iglesia Habanera de La Merced (Havana - Cuba), cópia de 1796.

[16] "*Cayetano Pagueras - 65*. Pasión del Viernes Santo *a 4v. (2Ti, A, B) y Cb. 1796. Partitura y particellas manuscritas. Propiedad: Evaristo Quirós y Jáquez.*". Cf.: ESCUDERO SUÁSTEGUI, Miriam Esther. *El Archivo de Música de la Iglesia Habanera de La Merced: estudio y catalogo*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998. p. 117. O exemplo musical (fac-símile do manuscrito), encontra-se na p. 58 (ej. 4).



O *estilo moderno*, por sua vez, fora inicialmente cultivado, na América hispânica, nos vilancicos, cantatas e gêneros correlatos, mas, em fins do século XVII, começou a ser utilizado na música litúrgica, principalmente em dois tipos de centros religiosos: as catedrais e as missões jesuíticas. O *estilo moderno* catedralício foi cultivado por Manuel de Sumaya (1678-1756) nas Catedrais do México e de Oaxaca, Ignacio de Jerúsalem (c.1710-1769), na Catedral do México, Esteban Salas (1725-1803) nas Catedrais de Havana e Santiago de Cuba, André da Silva Gomes (1752-1844) na Catedral de São Paulo e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) na Catedral do Rio de Janeiro, entre outros, enquanto Antônio Sepp (1655-1773), Domenico Zípoli (1688-1726), Martin Schmid (1694-1772), Roque Cerutti (?-1760) e outros levavam o *estilo moderno* às missões da América do Sul.

A assimilação do *estilo moderno* nas missões jesuíticas foi tão intenso, que o Papa Bento XIV, em 1748, reconheceu que "*Assim, o uso do canto polifônico ou figurado e de instrumentos musicais em Missas, Vésperas e outras funções eclesiásticas foi tão longe, a ponto de chegar à região do Paraguai*",[17] um dos motivos que o levaram a não proibir esse tipo de música. De acordo com M. L'Abbé Delaporte, em uma carta escrita de Buenos Aires a 20 de dezembro de 1751, era comum, nas missões paraguaias, o acompanhamento do canto religioso com instrumentos característicos do *estilo moderno* - principalmente violinos e violoncelo - normalmente fabricados pelos próprios índios:[18]

> "*Uma outra maneira à qual eles recorreram para nutrir e aumentar a devoção dos paraguaios, foi a introdução da música nas reduções. O*

[17] "*§ 5.* [...] *Et quidem usus cantus harmonici, seu figurati, et musicorum instrumentorum in Missis, Vesperis, aliisque ecclesiasticis functionibus adeo longe processit, ut ad Paraguajam usque regionem pervenerit.* [...]" Cf.: ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicæ Liturgicæ*: dissertatio historico-iuridica. Roma: Ediuzioni Liturgiche, 1947. p. 260.

[18] "*Un autre moyen auquel ils ont en recours, pour nourrir et accroître la dévotion des Paraguéens, a eté d'introduire la musique dans les reductions. Vous avez vu combien cet art a de charmes pour ces Indiens. Il est même assez commun de rencontrer de belles voix parmi eux; et l'on prétend qu'ils en sont redevables aux eaux de leurs fleuves. On apprend eux enfants à chanter et à jouer des instruments, avec autant de justesse et de précision qu'en Italie; et il s'est établi dans chaque peuplade, une chapelle de musiciens, qui exécutent les morceaux les plus difficiles, que les Jésuites font venir d'Europe. L'orgue, le luth, le violon, l'épinette, le violoncelle, et les autres instruments dont ils se servent, sont presque tous l'ouvrage de leurs mains.*" Cf.: DELAPORTE, M. l'Abbé. *Le Voyageur François, ou la conoissance de L'Ancien et du Nouveau Monde, mise au jour par M. l'Abbé Delaporte. Quatrieme édition, revue, corrigée et augmentée. Prix 3 liv. relié*. A Paris, chez L. Cellot, Imprimeur-Libraire, au Palais, & rue Dauphine. M. DCC. LXXII. [1772] Avec Approbation et Privilege du Roi. Lettre CLIII, p. 76-77.

> *Sr. percebe, então, quanto charme esta arte oferece a esses índios. É muito comum encontrar belas vozes entre eles, as quais eles agradecem às águas de seus rios. Ensinam suas crianças a cantar e a tocar instrumentos, com a mesma afinação e precisão que na Itália; estabeleceu-se em cada aldeia uma capela de músicos, que executa as peças mais difíceis, que os jesuítas fazem vir da Europa. O órgão, o alaúde, o violino, a espineta, o violoncelo e os outros instrumentos que eles usam, são quase todos obras de suas próprias mãos.*"

5. Conclusão

Uma das principais dificuldades no estudo da música antiga latino-americana está no fato de essa ser predominantemente religiosa. Tanto na América Latina, quanto na Europa, a música religiosa ainda não é tão conhecida quanto a música profana e existe uma tendência de se analisar a primeira com uma metodologia própria da segunda, obtendo-se conclusões pouco satisfatórias e, via de regra, pouco abrangentes.

O livro *The Classical Style*, do musicólogo norte-americano Charles Rosen (impresso pela primeira vez em 1971), por exemplo, tem sido utilizado como uma importante referência para a definição dos estilos utilizados por Franz Joseph Haydn (1732-1808), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), compositores que atuaram em um período particularmente interessante para a pesquisa musicológica na América Latina. Rosen, entretanto, baseou a maior parte de suas reflexões na música instrumental e na música vocal profana desses autores, pouco contribuindo ao conhecimento da produção religiosa da segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX: das quatrocentas e quarenta e quatro páginas ocupadas pelo texto, apenas dez (ou seja, 2,3%) foram dedicadas à música religiosa e somente àquela produzida por Haydn.[19] Além disso, esse capítulo inicia-se pela constatação de uma dificuldade bem maior no estudo da música religiosa que no estudo da música secular: [20]

> "*O estilo clássico é bem mais problemático na música religiosa: este foi um gênero envolto em dificuldades de realização que não atingiram o campo secular. Cada compositor deparou-se com um tipo especial e diferente de problema.* [...]"

Reconhecendo que a música religiosa é essencialmente vocal, Charles Rosen admite a impropriedade de abordá-la enquanto representante do "estilo clássico", já que este diz respeito a obras essencialmente instrumentais:[21]

> "*A hostilidade da Igreja católica em relação à música instrumental no século XVIII foi um fator importante nesse tipo de dificuldade.* [...] *Na música vocal, ao menos o texto litúrgico marca a presença reli-*

---

[19] ROSEN, Charles. *The Classical Style*: Haydn, Mozart, Beethoven. New York, London: W. W. Norton & Company, 1972. VI - Haydn After the Death of Mozart, 3 - Church Music, p. 366-375.

[20] "*The classical style is at its most problematic in religious music. This was a genre beset with difficulties that could not trouble the secular field. Each composer met with a special and different kind of ill luck.* [...]" Cf.: Idem. p. 366.

[21] "*The hostility of the Catholic Church to instrumental music throughout the eighteenth century was a factor in these difficulties.* [...] *At least with purely vocal music the words of the service make their presence felt. The classical style, however, was in all essentials an instrumental one.*" Cf.: Idem. Ibidem.

giosa. O estilo clássico, entretanto, foi um estilo essencialmente instrumental."

A dificuldade apresentada por Charles Rosen, um dos principais estudiosos da música européia da segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, também encontra ressonâncias em trabalhos dedicados à prática e produção latino-americana desse período, nos quais existe uma certa tendência na análise de obras religiosas a partir de parâmetros intrínsecos à música profana.

A abordagem de particularidades estilísticas das composições sacras, sem a compreensão de fatores determinantes, no âmbito religioso, acabaram produzindo visões parciais e, muitas vezes, distorcidas desse tipo de manifestação musical. Consequentemente, o estudo de certas particularidades da música religiosa - entre elas a utilização do *estilo antigo* e do *estilo moderno* - requer uma metodologia que contemple semelhante música enquanto arte de *função religiosa* e, portanto, sujeita a normas e costumes religiosos.

6. Bibliografia

CAPILLAS, Francisco López. *Obras*: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1993. 4v. (Tesoros de la música polifónica en México, v.5)

DELAPORTE, M. l'Abbé. *Le Voyageur François, ou la conoissance de L'Ancien et du Nouveau Monde, mise au jour par M. l'Abbé Delaporte. Quatrieme édition, revue, corrigée et augmentée. Prix 3 liv. relié*. A Paris, chez L. Cellot, Imprimeur-Libraire, au Palais, & rue Dauphine. M.DCC.LXXII. [1772] Avec Approbation et Privilege du Roi. 2f. não num., 478 p., 1f. não num.

DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. *Anais*. Belo Horizonte: DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII; Belo Horizonte, Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p.49-54

FELLERER, Karl Gustav. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes herausgegeben von Karl Gustav Fellerer*. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag, 1976. 2v.

FRANCO, Hernando. *Obras*: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1996. 3v. (Tesoros de la música polifónica en México, v.9)

NAWROT, Piotr; PRUDENCIO, Claudia; SOUX, Maria Eugenia. *Pasión y Muerte de n. S. Jesucristo*: Música en los Archivos Coloniales de Bolívia, Siglos XVII y XVII. La Paz: Cooperación Española en Bolivia / Fondación Boliviana para la Música, 1997. 4v.

PALESTRINA, Pierluigi da. *Pierluigi da Palestrina's Werke*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1894. 33v.

ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicæ Liturgicæ*: dissertatio historico-iuridica. Roma: Ediuzioni Liturgiche, 1947. XX, 319p.

ROSEN, Charles. *The Classical Style*: Haydn, Mozart, Beethoven. New York, London: W. W. Norton & Company, 1972. 467p.

SEPP, Anthony & BEHME, Antony. *AN / ACCOUNT / OF A / VOYAGE / FROM / Spain to Paraquaria; / Performed by the Reverend Fathers, / Anthony Sepp and Anthony Behme, / Both German Jesuits, / The First of Tyrol upon the River Eth, the Other of / Bavaria. / Containing a Description of all the remarkable Things, / and the Inhabitants, as well as of the Missionaries resi-/ing in that Country. / Taken from the Letters os the faid Anthony sepp, and Pub-/lish'd by his own Brother Gabriel Sepp. / Translated from the High Dutch Original, Printed at / Nurenberg, 1697*.

SEPP, Anton. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*: nota Rubens Borba de Morais; introdução Wolfgang Hoffmann Harnish; tradução A. Raymundo Schneider. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de são Paulo, 1980. 249 p. (Reconquista do Brasil: nova série, v.21)

SEPP, Antonio. *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Buenos Aires: EUDEBA Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971. 245 p. (Edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S. J. misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733 a cargo de Werner Hoffmann)

TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos*, La Paz, n.7, p.309-336, 1997.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portugueses*: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. 2v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. 11p., 1f. inum, 551p., 1p. inum.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biographico de músicos portuguezes*: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa, Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. 2v.

ZÍPOLI, Domenico. *Misa San Ignacio; Ave Maris Stella; Laudate Dominum; Tantum ergo; Beatus vir; Ad Mariam; Confitebro de* [...]: recopilación y transcipción Luis Szarán; edicción y coordinación general Gisela von Thümen. 2. ed. Asunción: Missions Prokur S.J. Nürnberg, 1999. 202p. (Música en las Reducciones Jesuíticas de América del Sur)

A MÚSICA RELIGIOSA MINEIRA NO SÉCULO XVIII E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

Paulo Castagna

1. Raízes paulistas da prática musical mineira

Apesar da antigüidade da colonização em São Paulo, iniciada com o povoamento de São Vicente em 1532, a prática de música profissional na região desenvolveu-se lentamente até a segunda metade do séc. XVIII, acompanhando seu progresso econômico. As notícias sobre a prática de música religiosa na Capitania de São Vicente são escassas até o centro do séc. XVII, restringindo-se quase somente às missas cantadas e à música de festas urbanas, das quais foram testemunhos os instrumentos citados nos inventários paulistas do período - violas, guitarras, cítaras, harpas e pandeiro - instrumentos de acompanhamento harmônico e rítmico para o canto. A partir de então, iniciou-se a organização da música na matriz da vila de São Paulo, cujo primeiro mestre de capela, Manuel Pais de Linhares, já atuava em 1649.

Em 1650, no inventário de Pascoal Delgado (Santana do Parnaíba), foram encontrados três livros de *canto de órgão*, ou seja, livros de música polifônica ou mesmo de teoria musical, indicando já um interesse por essa prática. A partir de então, tornaram-se cada vez mais freqüentes as notícias sobre execução de música religiosa a várias vozes, com o acompanhamento de um ou dois instrumentos. Participaram, muitas vezes, os próprios mestres de capela, como Manuel Vieira de Barros e Manuel Lopes de Siqueira, da matriz de São Paulo, atendendo a serviços fúnebres ou a encomendas de irmandades.

O repertório musical que se usou nas capelas e igrejas paulistas do final do séc. XVII ao centro do séc. XVIII pode ser em parte conhecido pelo conjunto das obras preservadas no *Grupo de Mogi das Cruzes*, um conjunto de 11 obras em *estilo antigo*, que já foi assunto do programa 1. Todas as obras, copiadas em torno da década de 1730 por músicos que atuaram na região - Faustino do Prado Xavier, Ângelo do Prado Xavier, seu irmão e Timóteo Leme - foram compostas por autores desconhecidos, talvez portugueses e aqui copiadas ou adaptadas para serem utilizadas pelos primeiros grupos musicais da região, de maneira próxima ao que ocorreu em Minas Gerais na primeira metade do séc. XVIII.

A música praticada em Minas Gerais até o início do séc. XVIII, sobretudo religiosa, ainda era muito próxima à música até então praticada em São Paulo. As principais oportunidades profissionais eram: 1) a música regular das matrizes de cada cidade (já que não existiam catedrais na região);[1] 2) a música das festas reais, como *Corpus Christi* (corpo de Deus), *Anjo Custódio* (terceiro domingo de julho), *São*

[1] Catedrais existem apenas nas sedes dos bispados ou arcebispados (dioceses ou arquidioceses). A primeiro diocese brasileira foi a de Salvador (Bahia), criada em 1551, do qual se desmembraram as prelazias do Rio de Janeiro em 1577 e de Pernambuco em 1614. Somente em 1676 Salvador passou a ser a sede da arquidiocese, por decisão do Pontífice Inocêncio XI, à instância do Rei Pedro II de Portugal, convertendo-se em bispados as antigas prelazias do Rio de Janeiro e Pernambuco. As cidades de São Paulo e Mariana foram convertidas em sedes de diocese simultaneamente em 06/12/1745, pela bula *Candor lucis eternæ*, do Papa Benedito XIV.

Sebastião (20 de Janeiro, culto contra epidemias) e *Visitação de Santa Isabel* (2 de julho), financiadas pelas câmaras municipais e 3) a música fúnebre. paga pela família do falecido.

Até então, devido à escassez de oportunidades, vigorava o sistema do *estanco*, espécie de monopólio, absolutamente ilegal, mas mantido em muitas localidades como única maneira de garantir uma prática musical estável. Pelo sistema do *estanco*, somente um músico poderia atuar em uma vila ou cidade e os cantores empregados nas festividades eram sempre seus discípulos ou agregados. A prática musical na época do *estanco* era extremamente limitada e dificilmente os músicos compunham a música que executavam, mas apenas a obtinham em algum lugar. A maior parte dessa música, é de se esperar, chegava no Brasil de alguma forma, vinda de Portugal. Da música empregada na fase paulista do estanco o Grupo de Mogi das Cruzes talvez seja o melhor exemplo.

Com o progresso da extração do ouro e da colonização em Minas Gerais, a prática musical dessa região rapidamente superou a prática paulista em quantidade, qualidade e, principalmente, no surgimento de atividade composicional em Minas Gerais, o que ainda não havia ocorrido em São Paulo. Na década de 1770 Minas Gerais já era a região onde mais se desenvolvera, em todo o Brasil, a produção e prática de música religiosa.

Por isso, após a criação do Bispado de São Paulo em 1745, o terceiro bispo, D. Manuel da Ressurreição, decidiu por uma organização mais rigorosa da música na nova Sé, de forma a adequá-la ao desenvolvimento musical observado em outras regiões da América Portuguesa, como no Nordeste e, sobretudo, em Minas Gerais. O Bispo criou um coro e trouxe de Lisboa um músico que fosse capaz de instalar na Sé a prática musical que se desejava para a sede de um bispado. Em 1774, chegou à cidade para realizar essa tarefa o já experiente compositor André da Silva Gomes (1752 - 1844).

Gomes trabalhou na Sé até 1828, desempenhando também a função de Professor Régio de Gramática Latina, desde 1797. O pequeno desenvolvimento da atividade musical em São Paulo fez com que tais atividades fossem centralizadas no mestre de capela e seu nome o mais celebrado da produção musical religiosa paulista até o centro do séc. XIX. Gomes compôs exclusivamente música religiosa em um estilo que transitou do barroco tardio ao pré-classicismo destacam-se a *Missa a 8 vozes e instrumentos* (c.1785), o *Stabat Mater* (entre 1785-1800) e os ofertórios *Ad te levavi* e *Confortamini* (c. 1810/1811).

Outros compositores atuaram em cidades paulistas no final do período colonial, como Francisco de Paula Ferreira, nascido em Congonhas (MG), mas transferido para Guaratinguetá em 1777 onde, desde 1809, atuou como mestre de capela e professor de gramática latina e o Frei Jesuíno do Monte Carmelo que, nascido em Santos em 1764, transferiu-se para Itu em 1781, onde permaneceu até a morte em 1819. Jesuíno trabalhou como pintor e músico, chegando a construir também um órgão em Santos. Somente uma pequena quantidade de obras foi recuperada desse compositor, todas muito simples e de estilo pré-clássico, como a *Procissão de Palmas*.

Mas se a prática musical mineira iniciou-se a partir do desenvolvimento paulista, a partir da segunda metade do séc. XVIII a prática musical paulista espelhou-se e condicionou sua estética no desenvolvimento musical mineiro.

2. A música religiosa em Minas Gerais no século XVIII e inícios do século XIX

A prática profissional de música em Minas Gerais iniciou-se no final da década de 1710 ou no princípio da década de 1720, com músicos originários de Portugal e de

outras regiões luso-americanas. Essa prática iniciou-se com uma música no chamado *estilo antigo*, ou seja, música ainda de caráter *renascentista*, que durante o séc. XVIII foi se renovando de acordo com o crescimento econômico da capitania e com o próprio desenvolvimento da música européia do período. A música que se praticou em Minas Gerais nas primeiras décadas utilizou somente vozes e, quando muito, um ou dois instrumentos musicais graves para o acompanhamento, como ocorrera em São Paulo: harpa e *baixão* (antecessores dos fagotes) foram os principais.

Desde o início, os grupos musicais eram chefiados por um único músico, o qual assinava os recibos para as entidades que financiavam sua execução e recebia toda a quantia devida pela música da festa, repassando aos músicos sua parte, conforme os contratos com eles estabelecidos pelo chefe do grupo. Esse chefe de grupo foi denominado pelo decano dos musicólogos históricos brasileiros, Francisco Curt Lange, de *regente* (= diretor, condutor). Mas não se pode confundir a atuação musical desse "regente" mineiro do séc. XVIII com os regentes orquestrais que surgiram na Europa a partir do final do séc. XIX. O "regente" mineiro do séc. XVIII era o diretor do grupo, mas atuava tocando ou cantando no próprio.

Esse regente nada mais era que o mestre, no sistema profissional do período (que contava com a existência de mestres, oficiais e discípulos). O mestre detinha a posse dos papéis de música que seriam executados, muitas vezes composições de sua autoria, outras vezes composições de outros autores que o músico obtinha por troca, compra, ou "pirataria". Foi justamente o costume desse mestre em manter consigo todas as folhas de música que fez com que muitas composições do período nos chegassem completas, o que jamais teria ocorrido se cada músico conservasse consigo suas partes musicais (embora para uma grande parcela da produção mineira desse período não tenham sobrevivido todas as partes vocais ou instrumentais)

Três organismos foram responsáveis pela maior parte dos contratos de músicos em Minas colonial: 1) as matrizes ou a catedral (somente existiu a de Mariana, a partir de 1745); 2) as câmaras, entidades administrativas; 3) as confrarias, irmandades e ordens terceiras. Durante a primeira metade do séc. XVIII, parece ter havido pouca preocupação em se compor música nas Minas, utilizando-se provavelmente obras compositores portugueses. Pouco se sabe sobre o repertório utilizado em Minas Gerais por essa época e o único manuscrito até hoje encontrado desse período foi o *Manuscrito de Piranga*, preservado na cidade mineira de Piranga. Esse documento possui 17 obras musicais em notação proporcional em *estilo antigo*, ou seja, ainda *renascentista*, mas não apresenta data, autor das obras e nem mesmo o copista, devendo tratar-se de música portuguesa utilizada pelos primeiros grupos musicais que atuaram nas Minas.

Entre os representantes dessas primeiras décadas de prática musical em Minas Gerais, que provavelmente transitou da mera utilização de obras alheias até a composição de música em estilo *renascentista* e *barroco*, estiveram grupos musicais da região de Ouro Preto, dirigidos por músicos como os padres Manoel de Oliveira (1723), Manoel Luís de Araújo d'Costa (1725), Antônio de Souza Lobo (1725-1756) e Antônio Alves Nogueira (1728-1730), além dos músicos leigos Bernardo Antônio (1721-1723), Francisco Xavier da Silva (1729), Bernardino de Sene da Silveira (1737-1744), Inácio da Silva Lemos (1737-1762), Antônio Ferreira do Carmo (1738-1747), Caetano Rodrigues da Silva (1739-1783) e Marcelino Almeida Machado (1740-1752), entre outros.[2]

[2] Cf. LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*: freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1981. 256 p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 5)

No entanto, o enriquecimento da região com a mineração e a intensa urbanização das vilas e cidades mineiras intensificou de tal forma sua prática musical que o sistema do estanco foi entrando em decadência e o número de músicos por vila ou cidade foi aumentando consideravelmente. A música para as matrizes e para as festas reais, estas financiadas pelas câmaras intensificou-se, anexando ao calendário um número cada vez maior de comemorações oficiais. Francisco Curt Lange informa:[3]

> "[...] *Nos primeiros tempos, o Senado chamava um regente competente, do qual sabia-se que contava com bons intérpretes, para lhe confiar a execução da música que a sua corporação devia oferecer nas festas de datas fixas, como as de Santa Isabel, Nossa Senhora da Conceição, Corpo de Deus e outras. E da mesma forma procedia com respeito às festas eventuais: a chegada de um Governador, a ascensão do Rei ao trono, os acontecimentos imprevistos, como doenças da família real, o seu restabelecimento, e as previstas, como as bodas de Príncipes, o nascimento do príncipe da Beira, além de outras, como a morte do soberano, que trazia para os músicos um período de rendimentos magros, pela paralisação, durante meses, de festejos, devido ao luto oficial. De 1760 em diante, instaurou-se o sistema das arrematações, ou leilões públicos que eram realizados nos últimos dias do mês de dezembro, para desta forma garantirem-se os serviços de música para o ano vindouro, especificando-se as condições nos respectivos termos, com a apresentação de um rol de músicos, dos registros vocais destes e a menção dos instrumentos a serem empregados.* [...]"

Mas os organismos que mais contribuíram para o desenvolvimento da prática musical, a partir de então, foram as irmandades, e ordens terceiras. Essas entidades asseguravam para seus irmãos todos os benefícios da vida cristã, incluindo batismo, crisma, casamento, extrema unção e enterro, além das missas quotidianas e um certo número de festas por ano, desde que os irmãos cumprissem suas obrigações para com as entidades, a principal das quais era o pagamento da anuidade.

As irmandades, para suas festas e missas principais, contratavam um grupo musical que também tinha seu diretor ou regente. Quando a irmandade conseguia instalar um órgão em sua capela, contratava, então, um organista para atuar em todas as funções religiosas nas quais o instrumento era empregado. Com o aumento da competição entre as irmandades, que desejavam realizar as melhores festas e cerimônias religiosas para aumentar o número de associados (chamados "irmãos"), surgiu uma pressão sobre os compositores para se executar música nova, que distinguisse a irmandade contratante das demais.

Os contratos firmados entre as irmandades e o mestre de música que dirigia um conjunto era denominado *ajuste*. Um desses *ajustes* - entre a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Vila Rica e o mestre Miguel Dionísio Vale em 1793- foi publicado por Francisco Curt Lange:

> "*Condições do novo ajuste da música anual e seus reforços, que se fez com o ajustante Miguel Dionísio Vale, tudo na forma que abaixo se declara em 23 de novembro de 1793.*

[3] LANGE, Francisco Curt. A música no período colonial em Minas Gerais. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA EM MINAS GERAIS. *[I] Semimário sobre a cultura mineira no período colonial*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. p. 38.

> *Será obrigado o ajustante da música a ter pronto um coro, que constará de quatro vozes boas, um rabecão, quatro rabecas e duas trompas, e com este dito coro fazer os atos dos jubileus desta irmandade e as mais funções abaixo declaradas, tudo na forma do costume*
>
> *Será obrigado a fazer a Novena e Festa de Nossa Senhora das Mercês, reforçando ou aumentando o dito coro com dois clarins, mais uma clarineta, um buê, tudo* [o] *melhor que puder ser.*
>
> *Será obrigado a fazer a Novena e Festa de Nossa Senhora da Saúde, reforçando e observando inteiramente o que fica dito da Novena e Festa da Senhora das Mercês.*
>
> *Será obrigado a cantar uma missa ao Senhor Bom Jesus dos Perdões em o dia três de maio, como é de costume, e não será obrigado a reforçar o coro, como nas duas festas acima declaradas.*
>
> *Será obrigado a cantar uma Missa em Quinta-feira Santa, havendo de se expor nesta capela o Santíssimo Sacramento.*
>
> *Será obrigado a cantar o* Memento *nos enterros de alguns irmãos que nesta irmandade tenham algum merecimento, ou nela servido de oficial, etc.*
>
> *O ajustante terá o cuidado em que não falte alguma voz ou instrumento do partido.*[4] *Em semelhante caso, o ajustante* [a] *suprirá logo, admitindo uns em falta de outros, e não fazendo assim,* [a] *suprirá a Irmandade, por conta do ajuste anual, ou descontará na ocasião do pagamento que a Irmandade será obrigada a fazê-lo, logo prontamente depois da festividade da Senhora das Mercês.*"

As irmandades exerciam forte competição entre si, visando obter mais adesões e, com isso, maior arrecadação em anuidades. Por outro lado, as irmandades não tinham licença da Igreja para a execução de música em quaisquer cerimônias. Pelo contrário, cada irmandade recebia autorização para celebrar apenas algumas cerimônias do calendário litúrgico. Dados compilados por Francisco Curt Lange em 1981 permitem saber para quais cerimônias foi executada música em Vila Rica, no século XVIII e inícios do século XIX:

Irmandades	Cerimônias
Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos (séculos XVIII-XIX)	Procissão dos Passos
	Música da Quaresma
	Semana Santa
	Procissão do Enterro
	Festa da Cruz ou Dia da Cruz (3 de maio)
	Oficio Universal
Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Antônio Dias (1721-1797)	Novenas e Festas de Nossa Senhora da Boa Morte
	Missas do ano
Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Alto da Cruz do Padre Faria (1726-1785)	Missas em louvor a Nossa Senhora
	Procissões em louvor a Nossa Senhora
	Dia do Mastro, em louvor a Nossa Senhora
	Quatro dias de festa em louvor a Nossa Senhora
	Ladainhas dos Sábados
	Evangelho

[4] *Partido*: termo que designava cada uma das partes melódicas (vocais ou instrumentais) de uma obra musical.

Irmandade de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias (1726-1804)	Capela dos sábados
	Missa dos sábados
	Ladainha
	Novena e Festa de Nossa Senhora da Conceição (8 de dezembro)
	Funerais
	Missa e Ofício [Matinas] dos Mortos
	Procissão Régia do Patrocínio da Senhora
Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis (1751-1828)	Missas
	Missas dos Mortos
	Missa e Ofício Universal
	Ofício Geral (6 de novembro)
	Atos do Dia das Chagas de São Francisco (17 de setembro)
	Novena, Qüinqüena e festa de São Francisco (4 de outubro)
	Novena e festa de Nossa Senhora da Conceição (8 de dezembro)
	Jubileu ou festa de Nossa Senhora da Porciúncula
	Dia de Reis (6 de janeiro)
	Te Deum pela restauração de Pernambuco (2 de agosto 1817)
	Te Deum pela aparição do corpo de São Francisco em Assis (1822)
	Te Deum e Ato da Posse
	Sextas-feiras de todo o ano
	Procissão das Cinzas de Quarta-feira de Cinzas e motetos ao final do Sermão
	Sextas-feiras da Quaresma
	Atos da penitência de Segunda e Terça-feira de Trevas da Semana Santa
	Festa (Missa) de Quinta-feira Santa e Lava-pés
	Exercícios ou Atos da Semana Santa
	Sexta-feira da Semana Santa
	Miserere na Sexta-feira Santa

Foi esse mecanismo de concorrência entre as irmandades que forçou os músicos mineiros, em primeiro lugar à criação musical e, em segundo, a uma constante atualização em relação aos estilos religiosos vigentes na Europa, para garantir a própria sobrevivência enquanto compositores. Até o centro do séc. XVIII, penetraram em Minas o *estilo antigo* e talvez também o estilo moderno hoje conhecido como *barroco*, recebidos diretamente de Portugal. Na segunda metade desse século, quando, ao mesmo tempo, a competição aumentava assustadoramente e a produção de ouro decaía de maneira muito rápida, forçando um aumento exagerado do trabalho, Minas assistiu a interessantíssimos fenômenos relativos à produção musical.

O primeiro deles foi a proliferação de músicos e compositores entre os mulatos, espécie de classe intermediária do período colonial, que se viu forçada a um trabalho intenso para garantir a sobrevivência. O segundo foi a necessidade que esses compositores tiveram de dominar mais um estilo, agora o *pré-clássico*, só que desta vez com uma perícia nunca antes observada no país. Esse estilo, originário da Itália, mas difundido em Portugal a partir do centro do séc. XVIII, foi rapidamente assimilado em Minas Gerais. Com isso, Portugal passava a ser, para os músicos mineiros, apenas um intermediário inevitável entre a Itália e a América.

Entre os principais representantes dessa fase da música mineira estiveram os compositores de Vila Rica (atual Ouro Preto) Inácio Parreiras Neves (c.1730-c.1794), Francisco Gomes da Rocha (c.1754-1808), Marcos Coelho Neto (1763-1823) e Jerônimo de Souza Lobo (que floresceu entre c.1780-1810), entre outros. Destacaram-se também, de outras cidades mineiras, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, da Vila

do Príncipe, atual Serro (1746?-1805) e Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813), de São José del Rei, atual Tiradentes.

Parreiras Neves e Dias de Oliveira, respectivamente de Ouro Preto e Tiradentes, estão entre os que praticaram os estilos musicais mais antigos. Sua música transitou do barroco tardio para o pré-classicismo, fenômeno que pode ser explicado pelo próprio período em que viveram. De Parreiras Neves, a maior parte das composições foi perdida, sobrevivendo em manuscritos um *Credo* e a *Oratória ao menino Deus*, único oratório sacro do período colonial brasileiro, escrito em português e com os cantores desempenhando o papel de personagens. De Manoel Dias de Oliveira conhecem-se cerca de 30 composições, o que o tornou o compositor mais prolífico da comarca do Rio das Mortes (onde estão São João del Rei, Tiradentes e Prados).

Inácio Parreiras Neves (Ouro Preto, c.1730 - 1793/4) foi compositor, cantor e regente, ingressando na Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica em 1752, atuando como tenor até o final de sua vida e, a partir de 1760, como regente nas comemorações do Senado da Câmara. Entre 1776 e 1782 regeu para a Irmandade de N. S. das Mercês dos Perdões e em 1792 para a Irmandade de São José. Como cantor, atuou por mais de 15 anos no "coro" (quarteto vocal) formado por ele (tenor), por Francisco Gomes da Rocha (contralto) e por Florêncio José Ferreira Coutinho (baixo), além do "tiple" (soprano), menino que permanecia poucos anos no grupo, até sua substituição. A grande maioria de suas composições foi perdida, como a obra fúnebre pela morte de D. Pedro III de Portugal, para 4 coros, 4 baixos, 2 fagotes e 2 cravos, regida pelo autor em 1787. Somente 3 obras suas sobreviveram em manuscritos, a *Oratória ao menino Deus*, único oratório sacro do período colonial brasileiro, escrito em português e com os cantores desempenhando o papel de personagens, a *Antífona de N. Senhora* e um *Credo*.

Manoel Dias de Oliveira (São José del Rei, c.1735 - idem 1813) foi compositor e regente. Viveu na Vila de São José del Rei (atual Tiradentes), onde estudou com o organista Lourenço Dias de Oliveira (?-1760), homem branco e provavelmente seu parente ou até seu pai. Em 1766 foi nomeado Capitão de Ordenança de Pé dos Homens Pardos Libertos de S. José do Rio das Mortes e, em 1769, já usava a patente de Alferes, ano em que começou a compor e reger música para as irmandades da vila. Atuou também em localidades próximas, como São João del Rei, Prados e Congonhas do Campo. De sua produção conservaram-se cerca de 30 obras, a maioria delas sacras, em latim e português, existindo também algumas profanas, em português. Entre as principais, estão: *Miserere para contralto solo, 4 vozes e órgão*, *Visitação das Dores para oito vozes e instrumentos*, *Motetos de Passos para oito vozes e instrumentos*, *Sábado Santo*, *Te Deum alternado em lá menor*, *Visitação dos passos para oito vozes e instrumentos*.

Francisco Gomes da Rocha (Vila Rica, c.1754 - idem, 1808) foi um dos principais músicos que atuou em Vila Rica como cantor (contralto) e regente, além de fagotista e depois timbaleiro do Regimento de Dragões da vila. Dividiu sua atuação profissional em Vila Rica como músico e como escrivão e tesoureiro das Irmandades da Boa Morte desde 1766 e na de São José dos Homens Pardos desde 1768, ano em que entrou para a Ordem dos Mínimos de São Francisco de Paula. Sua atuação musical foi bastante diversificada, tendo participado das festividades locais como cantor (contralto) e regente, além de fagotista e depois timbaleiro da do Regimento de Dragões da vila, tendo sido companheiro de Tiradentes. Sobreviveram em manuscritos somente 5 obras suas, dentre as cerca de 200 que teria composto: o *Invitatorio a 4*, a *Novena de N. S. do Pilar* (1789), o *Spiritus Domini a 8* (1795), o *Vidi acquam a 4* (s/d) e o *Vidi acquam a 8* (s/d).

Jerônimo de Souza Lobo (fl. Vila Rica, c.1780-1810) foi compositor, organista e violinista, atuando também em Vila Rica como organista da Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Provavelmente foi pai do compositor Jerônimo de Souza Lobo Queiroz, autor de uma *Missa e Credo* de 1825. Parece ter sido compositor prolixo, apesar de suas obras não estarem totalmente identificadas. Entre suas principais obras, estão: *Domingo de Ramos*, *Matinas de Santo Antônio*, *Ofício de Quarta Feira Santa*, *Ofício de Sexta-Feira Santa* e *Responsórios de São Francisco de Paula*.

Marcos Coelho Neto foi o nome de dois compositores e trompistas que também atuaram em Vila Rica - pai (1746-1806) e filho (1763-1823) - membros das Irmandades de São José dos Homens Pardos e de N. S. das Mercês de Cima e para elas executantes de trompa e clarim. Coelho Neto (pai) foi timbaleiro na Cavalaria Auxiliar de Vila Rica e atuou nas festividades do Senado da Câmara. Em 1785 foi designado para a regência da música de três óperas e dois dramas reais, por ocasião dos festejos relativos aos casamentos que ocorreram na corte de Lisboa. Não existem, contudo, notícias concretas sobre suas atividades composicionais, havendo certeza somente em relação às composições de Coelho Neto (filho). Este, como o pai, atuou em diversas irmandades de Vila Rica como executante de trompa e clarim, participando também de festividades do Senado da Câmara e da Casa da Ópera. Foi trombeta do Primeiro Regimento de Milícias e compôs grande quantidade de música, quase toda perdida. Entre suas principais obras, estão: *Ladainhas de N. Senhora* (várias) e Hino *Maria Mater Gratiæ*.

Mas o compositor que mais plenamente assimilou o estilo pré-clássico e aquele que certamente tornou-se o mais celebrado em Minas Gerais foi Lobo de Mesquita. Compositor, organista e regente, nascido na Vila do Príncipe do Serro do Frio (atual Serro) em c.1746, estudou com o mestre de capela de sua vila, Manuel da Costa Dantas, lá atuando até c.1776, quando se transferiu para o Arraial do Tejuco (atual Diamantina), onde deve ter composto a *Missa para Quarta-Feira de Cinzas* (1778), seu autógrafo mais antigo até hoje conhecido. No Tejuco, foi organista filiado à Irmandade do Santíssimo Sacramento, na igreja de Santo Antônio, entre 1783 e 1798, embora tenha atuado também em outras igrejas, como a de Nossa Senhora das Mercês e em outras irmandades, como na Confraria de N. S. das Mercês dos Homens Crioulos (1788-1789), onde ocupou cargo administrativo.

Tornando-se organista na matriz de Santo Antônio (igreja demolida em 1931), a partir de 1783, Lobo de Mesquita provavelmente foi o responsável pela instalação do órgão que para ela construiu o organeiro P. Manuel de Almeida Silva, da Vila do Príncipe. Em 1789 ingressou na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, para a qual foi organista até 1795, executando o órgão também construído por Manuel de Almeida Silva que lá se encontra ainda hoje). No Tejuco exerceu também a função de Alferes do Terço da Infantaria dos Pardos e compôs música religiosa para as cerimônias locais. Em 1792 compôs uma *Oratória* da Semana Santa para a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, agremiação na qual também ocupou cargos administrativos, até 1795. Em 1798 transferiu-se para Vila Rica de Albuquerque (atual Ouro Preto), provavelmente por problemas financeiros, ingressando, a 1.º de setembro, na Ordem Terceira de N.S. do Carmo de Vila Rica e convivendo, por um breve período, com os compositores Marcos Coelho Neto (pai e filho), Francisco Gomes da Rocha, Florêncio José Ferreira Coutinho e Jerônimo de Souza Lobo.

Em Vila Rica Lobo de Mesquita regeu música para irmandades locais, sobretudo para a Ordem Terceira do Carmo. Em meados de 1800 empreendeu nova viagem, deixando como sucessor na Ordem Terceira de Vila Rica o compositor Francisco Gomes da Rocha. Lobo de Mesquita partiu, então, para o Rio de Janeiro por motivos desconhecidos onde, mais uma vez, filiou-se, como organista, à Ordem Terceira de N.

S. do Carmo, para a qual trabalhou de 1801 até sua morte, em 1805. Até a década de 1940, Lobo de Mesquita era conhecido somente como organista, quando manuscritos de suas obras começaram a ser encontrados. Até o presente, foram identificadas cerca de 85 obras de sua autoria, apesar de tal quantidade representar apenas uma parcela de sua real produção. As Principais são as seguintes:

Antífona de Nossa Senhora (1787)
Antífona *Regina cæli lætare* (1779)
Credo em Dó Maior (s/d)
Credo em Fá Maior (s/d)
Dominica in Palmis (1782)
Missa em Fá Maior (c.1780)
Missa em Mi b Maior (c.1782)
Missa para Quarta Feira de Cinzas (1778)
Ofício de defuntos ("*Ofício das Violetas*") (s/d)
Ofício de defuntos (1798)
Ofício de Quarta Feira Santa (s/d)
Ofício de Quinta-Feira Santa (s/d)
Ofício de Sexta-Feira Santa (s/d)
Responsório de Santo Antônio (s/d)
Tercio (1783)
Tratos para o Sábado Santo (1783)

O estilo predominante da música religiosa mineira entre cerca de 1760 e cerca de 1820 não tem recebido nenhuma denominação unânime até o momento, devido a várias controvérsias estilísticas, mas principalmente a uma falta do conhecimento desse repertório, ligado à falta de edições ou gravações e à dificuldade de acesso a determinados acervos de manuscritos musicais. Uma das denominações correntes, no momento, é *pré-clássico*, mas jamais se poderá definir esse estilo enquanto "barroco" ou, o que é pior, "colonial". Suas principais características são as seguintes:

1. Formações predominantes: 1) coro 2) coro + contínuo; 3) coro + orquestra + contínuo;
2. Utilização do sistema tonal;
3. Música normalmente composta por músicos mulatos semi-profissionais;
4. Escrita em partes vocais e instrumentais;
5. Partes do coro e da orquestra normalmente destinadas a um único cantor ou instrumentista;
6. Coro era normalmente constituído por quatro pessoas: três homens para as vozes de "baixa", tenor e contralto (este último falsetista) e uma criança para o "tiple" (soprano);
7. Cordas normalmente constituídas de dois violinos e um baixo e, portanto, sem violas;
8. Presença freqüente de um par de trompas e pares de flautas e/ou oboés;
9. Música predominantemente homofônica, com raras passagens polifônicas ou fugadas;
10. Obras divididas em seções curtas;
11. Simplicidade nas partes vocais. Passagens mais elaboradas são destinadas aos instrumentos;
12. Coexistência dos estilos silábico e melismático;

13. Alternância de passagens a quatro vozes (coro), a duas (duo vocal) e a uma (solo vocal), com o acompanhamento da orquestra ou do contínuo;
14. Passagens corais normalmente homofônicas; as três vozes superiores normalmente são comprimidas e o baixo possui desenho melódico mais livre;
15. Duos vocais normalmente homorrítmicos, em terças ou sextas paralelas;
16. Solos vocais não virtuosísticos
17. Raras passagens orquestrais (sem o coro), normalmente destinadas a reforçar o caráter do texto;
18. Base estética filiada ao estilo pré-clássico italiano do centro do século XVIII, com a manutenção de técnicas melódicas e harmônicas tipicamente barrocas;
19. Manutenção dos "afetos barrocos", "clichês" melódicos e harmônicos destinados a explorar os apelos sentimentais do texto;
20. Utilização esporádica da técnica do recitativo e ária "da capo", mas de estilo pós-barrroco;
21. Exploração da música enquanto espetáculo, com utilização de elementos extraídos da ópera;
22. Utilização esporádica do canto gregoriano composto com valores rítmicos definidos;
23. Resultado da utilização do estilo pré-clássico italiano, tal como assimilado pela música religiosa portuguesa, porém com o emprego de reminiscências barrocas e mesmo pré-barrocas.

O surgimento, na Europa, de uma classe de músicos urbanos profissionais, remonta ao séc. XVI. Minas Gerais foi a primeira região das Américas a manifestar esse fenômeno, já que, desde o séc. XVI somente existiam músicos profissionais ligados a igrejas, cortes e missões, desde o México até o Paraguai. Mas a competição, ao mesmo tempo que possibilitava a existência dessa classe musical, fazia com que os preços dos serviços musicais fossem cada vez mais baixos. Mesmo no séc. XVIII os cantores e instrumentistas ganhavam muito pouco com a atividade musical e freqüentemente acumulavam a função musical com funções diferentes, entre elas a militar. Não se pode trazer para Minas Gerais do séc. XVIII, portanto, a condição dos músicos europeus bem sucedidos do séc. XIX, que chegavam a enriquecer com o rendimento de suas atividades musicais.

Tomás Antônio Gonzaga, nas *Cartas chilenas*, conta a história de um músico que Curt Lange identificou como o violinista Francisco Gonçalves Leite, por ocasião das festas que o Senado da Câmara de Vila Rica promoveu para comemorar o feliz desposório da Sereníssima Infanta de Portugal. Contratado pela câmara para tocar seu violino nas festas, o mulato Francisco Gonçalves Leite, no dia de iniciar sua função acaba assistindo o falecimento de sua esposa. Tenta encontrar um substituto, mas a autoridade municipal adverte-o que ou ele vai tocar sua rabeca (violino) ou será preso no mesmo dia:[5]

Já chega, Doroteu, o novo dia,
O dia, em que se correm bois e vacas.
Amigo Doroteu, é tempo, é tempo
De fazer-se excitar no peito brando
Afetos de ternura, de ódio, e raiva.
No dia, Doroteu, em que se devem
Correr os mansos touros, acontece

[5] GONZAGA, Tomás Antônio. Cartas chilenas: organização Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 147.

Morrer a casta Esposa de um mulato,
Que a vida ganha de tocar rabeca.
Dá-se parte do caso ao nosso chefe:
Este, prezado Amigo, não ordena,
Que outro Músico vá no lugar dele
A rabeca tocar no pronto carro:
Ordena, que ele escolha ou a Cadeia,
Ou ir tocar a doce rabequinha
Naquela mesma tarde pela praia.

Os grupos musicais do período dificilmente utilizavam mais de uma pessoa por parte. Os cantores, sempre masculinos, normalmente formavam um quarteto, do qual a voz mais aguda (tiple) era a de um menino aprendiz. O contralto era sempre executado em falsete e o tenor e o baixo em voz natural. O instrumental convencional era um par de violinos, um violoncelo e um par de trompas. Curt Lange informa os outros instrumentos que, eventualmente, também faziam parte desse instrumental:[6]

> "*O instrumental empregado na segunda metade do século XVIII foi o seguinte: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos nas cordas; flautas, oboés, clarinetas, fagotes, clarins e trompas nos sopros de madeira e de metal, respectivamente; cravos e órgãos como instrumentos de teclado, e timbales como percussão.* [...]"

3. A música religiosa em Minas Gerais, na primeira metade do século XIX

A pressão pela prática de uma música nova, exercida pelas irmandades mineiras, atingiu o auge nas três primeiras décadas do séc. XIX, quando o estilo clássico era a novidade exigida. Esse foi o período das grandes composições religiosas italianas, por autores como Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa e, sobretudo, Gioacchino Rossini. Em tais composições, todo o virtuosismo, dramaticidade e caráter profano da ópera invadia a música religiosa, sem que a Igreja pudesse exercer um controle efetivo, devido à grande decadência que essa instituição sofreu a partir da Revolução Francesa.

Tal estilo, em Minas Gerais, teve seu melhor representante em João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, 1794 - Mariana, 1832), autor de cerca de 40 obras conhecidas, entre elas a *Abertura em Ré Maior*, para orquestra, uma *Missa* e um *Credo* em ré maior, as *Matinas de Santa Cecília*, a *Missa e Credo a oito vozes* e os *Responsórios Fúnebres* de 1831, que o compositor morreu sem completar. Seu tratamento grandioso da música religiosa, somente comparável às obras de José Maurício Nunes Garcia no Rio de Janeiro, refletiu a máxima utilização da música de igreja como espetáculo público, repleta de elementos operísticos e do virtuosismo vocal que entusiasmou o público mineiro e carioca nas primeiras décadas do séc. XIX.

Castro Lobo foi compositor e organista, oriundo de família de músicos mineiros de, pelo menos, três gerações. Sua atividade musical parece iniciar-se em 1811, quando participou de uma temporada na Casa da Ópera de Vila Rica (atual Teatro Municipal de Ouro Preto), ao lado de 16 músicos e 20 cantores. Em 1815 tornou-se irmão e professor de música da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica, agremiação de profissionais que exerciam o monopólio da música na cidade. Em 1817 passou a exercer a atividade de organista da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica, cargo que

[6] LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: CESAR, Guilhermino (org.). *Minas Gerais: terra e povo*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970. p. 268.

exerceu até 1823. Em 1819 havia concluído seus estudos de latim e em 1820 foi admitido no Seminário de Mariana, lá permanecendo até 1822, quando ordenou-se padre pela Ordem de São Pedro. Nesse ano, quando ainda atuava na Ordem Terceira do Carmo, compôs, para a Irmandade, um *Te Deum* para os festejos de recepção de D. Pedro I em Vila Rica. Em c.1824 transferiu-se definitivamente para Mariana filiando-se, em 1825, à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, para a qual compôs música relativa às festividades locais, exerceu o sacerdócio e, provavelmente, o cargo de mestre de capela. Seu falecimento precoce em 1832, antes de completar 38 anos de idade, deveu-se a doenças que o acompanharam desde a infância. Entre suas principais obras, estão: *Abertura em Ré Maior*, *Credo em Ré Maior*, *Matinas de Santa Cecília*, *Missa em Ré Maior*, *Missa e Credo a oito vozes* (1825?) e os *Responsórios Fúnebres* (1831).

O estilo musical utilizado por Castro Lobo, que podemos agora chamar de *clássico*, começou a se estabelecer a partir da segunda década do séc. XIX, estendendo-se pelo menos até a década de 1830, possui várias diferenças em relação ao estilo pré-clássico. As principais são as seguintes:

1. Orquestra mais numerosa
2. Uso freqüente das violas na orquestra, mas normalmente reforçando o baixo;
3. Presença freqüente de trumpetes e clarinetes, além das trompas, flautas e oboés;
4. Uso esporádico de fagotes, trombones e tímpanos;
5. Obras divididas em seções longas, com a exploração de repetições do texto;
6. Exploração mais freqüente do estilo melismático;
7. Simplicidade nas partes corais, com passagens mais elaboradas para os instrumentos ou para os momentos vocais solísticos;
8. Solos vocais virtuosísticos;
9. Duos vocais alternam passagens homorrítmicas, em terças ou sextas paralelas, com passagens em que as vozes adquirem maior liberdade;
10. Maior freqüência de passagens orquestrais (sem o coro);
11. Base estética filiada ao estilo clássico italiano de fins do século XVIII e inícios do séc. XIX, com a manutenção de técnicas melódicas e harmônicas barrocas e pré-clássicas;
12. Menor utilização dos "afetos barrocos" e maior ênfase em fórmulas padronizadas de efeito teatral;
13. Maior exploração da música enquanto espetáculo, com filiação à estética operística clássica italiana.
14. Resultado da importação das inovações italianas do final do séc. XVIII, via Portugal, com alguns elementos do gosto lusitano, francês e germânico

4. Bibliografia

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves [c.1948]. 360p.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 529p.

APLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin, University of Texas Press, 1983. 209p.

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; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. 454p.

BÉHAGUE, Gerard. Música mineira colonial à luz de novos manuscritos. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 3, p.15-27, jul. 1971.

CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano, Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617p.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*; dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre, Ed. Movimento / Instituto Estadual do Livro; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1976. 132p.

LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. 6ª. São Paulo, Difel, 1985. Tomo I, 2. volume [v.2], livro 3., cap. III, p.121-160.

LANGE, Francisco Curt. A organização musical durante o período colonial brasileiro. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 5., s.l., s.d., *Actas*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1966. v.4, p.5-106.

LANGE, Francisco Curt. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais* (Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco). Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais [Imprensa Oficial], 1983 [1982]. 470p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.8)

LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979. 458p. (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v.1)

LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*; freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte, Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1981. 256p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.5)

LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*; Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura, 1982. 470p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.8)

LANGE, Francisco Curt. Os irmãos músicos da irmandade de São José dos Homens Pardos, de Vila Rica. *Anuario / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, v.4, p. 110-160, 1968.

LANGE, Francisco Curt. Pesquisas luso-brasileiras. *Barroco*, Belo Horizonte, v.11, p.71-139, 1980/1981.

MORAES, Geraldo Dutra de. *Música barroca mineira*; prefácio de Márcio Antônio da Fonseca e Silva. São Paulo, Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo, 1975. 64p.

MORAIS, Geraldo Dutra de. O órgão da catedral de Mariana. *Suplemento cultural*, São Paulo, v.3, n. 138, p.16, jun. 1979.

REZENDE, Maria Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1989. 765p.

A PRODUÇÃO RELIGIOSA NORDESTINA E PAULISTA NO PERÍODO COLONIAL E IMPERIAL

Paulo Castagna

1. Introdução

O Nordeste brasileiro, que nos primeiros séculos de colonização enriqueceu-se com o ciclo da cana-de-açúcar, presenciou um desenvolvimento musical, a partir da segunda metade do séc. XVII, visando importar os requintes da prática musical portuguesa. Como o desenvolvimento econômico da região fez com que enormes contingentes populacionais portugueses se transferissem para lá, o Nordeste assistiu a uma assimilação maciça da cultura lusitana, que obviamente incluiu a prática da música segundo o gosto português da época. Essa atividade musical foi centralizada em Salvador, na Bahia, e em Pernambuco, principalmente em Recife e Olinda, embora também fosse encontrada, com menor desenvolvimento, em centros próximos do Nordeste, como São Luís (MA), e do Norte, como Belém (PA).

São Luís (fundada em 1612) e Belém (em 1616) receberam, no séc. XVII, a atenção dos jesuítas, que lá ainda encontravam índios para catequisar. Muitos dedicaram parte do seu tempo ao ensino e prática musical, como João Maria Gorzoni (1627-1711) e Diogo da Costa (c.1652-1725), no Pará. A organização musical religiosa, no entanto, iniciou-se em São Luís já em 1629, com o primeiro mestre de capela, Manuel da Mota Botelho.

Em Belém, a música da Sé começou a ser organizada somente em 1734, pelo Chantre Lourenço Álvares Roxo de Potflix (c.1699-1756), mas com repertório importado de Portugal, como informou o cronista José de Morais em 1759: *"não tem inveja a mais miúda e delicada solfa da corte, donde se extraíram para esta catedral os melhores e mais harmoniosos papéis e cantorias"*.[1] Belém teve uma certa atividade musical profana no período colonial e, desde 1775, fazia representar em sua Casa da Ópera[2] obras teatrais com participação esporádica de música, como o *Drama recitado no Teatro do Pará a princípio das óperas e comédias* (1793), de José Eugênio de Aragão e Lima, que começava *"no fim de uma alegre sinfonia"*. Apesar das pesquisas pioneiras de Vicente Salles, ainda não foi possível recuperar música composta nessas regiões no período colonial. O exemplo musical mais significativo referente a Belém do Pará no período colonial que nos chegou até hoje é um antifonário publicado em Lisboa,

[1] ALMEIDA, Cândido Mendes de. *Memórias para a história do extinto Estado do Maranhão cujo território compreende hoje as Províncias do Maranhão, Piahuy, Grão-Pará e Amazonas colligidas e annotadas por* [...]; *Historia da Companhia de Jesus na extincta Provincia do Maranhão e Pará pelo Padre José de Moraes da mesma Companhia*. Rio de Janeiro: Tip.do Comércio de Brito e Braga, 1860. v.1, livro III, cap.I, p.190.

[2] Tipo de edificação que começou a se proliferar na América Portuguesa a partir da década de 1730, para a execução de peças teatrais (com ou sem música), pequenas óperas setecentistas e música vocal profana de origem lírica, sobretudo italiana e portuguesa, incluindo recitativos e árias.

em 1780, pelo religioso paraense Frei João da Veiga, mas com música de origem exclusivamente européia.[3]

O interesse em assimilar todas as sofisticações da música lusitana originou, inicialmente, um contato muito grande entre os músicos nordestinos e os portugueses. Vários compositores baianos e pernambucanos dos sécs. XVII e XVIII estudaram ou viveram por algum tempo em Portugal, de lá trazendo as últimas novidades em música. O primeiro parece ter sido Francisco Rodrigues Penteado, pernambucano que, após permanecer alguns anos no Reino até 1648, trabalhou no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde faleceu em 1673. Por outro lado, compositores e teóricos nordestinos chegaram a interessar os lusitanos e muitos foram citados em textos portugueses sobre música escritos nos séculos seguintes. O primeiro foi José Mazza, músico e escritor português falecido em 1797, que citou no seu *Dicionário biográfico de músicos portugueses* os músicos baianos Caetano de Melo Jesus, Eusébio de Matos, José de Santa Maria, Antônio Matias, José Costinha, José Francisco, José Manoel e Luís de Jesus, o sergipano José da Cruz, os pernambucanos Manoel da Cunha, Nuno da Cunha, Inácio Ribeiro Noia, Inácio Terra, Antônio da Silva Alcântara e Luís Alvares Pinto, além do português Antão de Santo Elias, que trabalhou na Bahia.[4]

Essa relação histórica entre a cultura nordestina e a portuguesa, fez com que o tipo de música mais praticado no Nordeste fosse aquele que exibisse a maior fidelidade com certos tipos de música então utilizados em Portugal, obviamente, com preferência para os gêneros religiosos. Até o centro do séc. XVII, a música religiosa que se praticava na América Portuguesa, somente entre os jesuítas conseguiu produzir algo mais que o cantochão, representando esses primeiros 100 anos de atividade musical de características européias, desde o início da efetiva colonização, apenas um período de formação.

O Nordeste assistiu, inclusive, à administração holandesa e não católica entre 1630-1654, avessa ao tipo de música que se praticava nas regiões católicas. Mas a prática musical no Nordeste, na segunda metade do séc. XVII e em todo séc. XVIII, exibiu uma rápida assimilação da música portuguesa, partindo do puro *cantochão*, passando pelo estilo *renascentista* e *barroco*, chegando, na segunda metade do séc. XVIII a um estilo intermediário entre o *barroco* e o *clássico* (e, por isso, denominado por vários musicólogos de *pré-clássico*), pelo que se depreende dos exemplos musicais hoje conhecidos.

Seguindo a tendência de assimilação da música portuguesa, o clero ligado ao Bispado de São Paulo, criado em 1745, procurou trazer de Portugal um mestre de capela que fosse capaz de aparatar esta Sé com música portuguesa, como havia ocorrido no Nordeste. O jovem compositor lisboeta André da Silva Gomes (1752-1844) chegou em São Paulo no ano de 1774, com o Bispo D. Frei Manuel da Ressurreição, para ocupar o cargo de mestre de capela da Sé.

Apesar de ter existido um maior desenvolvimento musical em Salvador, Recife ou Olinda que em São Paulo, foi nesta última cidade que se preservou a maior quantidade de manuscritos musicais referentes ao período colonial, especialmente aquela composta ou trazida de Portugal por André da Silva Gomes, permitindo-nos

---

[3] VEIGA, Frei João da. *Rituale / Sacri, Regalis, Ac Militaris Ordinis / B. V.Mariæ de Mercede / Redemptionis Captivorum, / Ad Usum / Fratrum Ejusdem Ordinis / in Congregatione Magni Paraensi commorantium, / Jussu / R. P.Prædicatoris Fr. Joannis Da Veiga / in Civitate Paraensi ejusdem Ordinis Commendatoris ela-/boratum, & in lucem editum*. / [grav.] / Olisipone / Typis Patriarchalibus Francisci Aloysii Ameno./ M.DCC.LXXX [1780]. A' Descencione B. Virginis Mariæ de Mercede, ejusque Ordinis Re-/velatione, & Fundatione 562. / Regiæ Curia Censoriæ Permissu. [495 p., mús.]. O único exemplar hoje conhecido pertence ao acervo particular de Vicente Salles, em Brasília.

[4] MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.74-76, 1944.

atestar a importância, para a sociedade colonial brasileira, da prática de música composta em Portugal, ou por autores portugueses residentes no Brasil ou, na pior das hipóteses, por autores brasileiros que aqui reproduzissem os estilos musicais lusitanos.

2. Bahia

Capital do Brasil até 1763, Salvador desenvolveu, até essa época, ao lado de um cristianismo pomposo, pela quantidade e riqueza de suas igrejas, uma vida literária movimentada, que se estendeu desde a *Prosopopéia* de Bento Teixeira (1601) até as obras acadêmicas do séc. XVIII. A música religiosa nos mosteiros foi tratada como atividade essencial, sobretudo entre os beneditinos, alguns dentre os quais tornaram-se reconhecidos nessa arte, como os frades Mauro das Chagas (?- 1629), Francisco da Gama (?- 1700/1715), Joaquim de Jesus Maria (?- 1732), Alberto da Conceição (?- 1767), Manuel de Jesus Maria (1777-1798) e José de Jesus Maria São Paio (1721-1810). Um Fr. Félix (?- 1700/1715), que nasceu no Rio de Janeiro, segundo o *Dietário* da ordem, foi instrumentista e *"trouxe muita solfa para o mosteiro da Bahia, toda em letra redonda como então se usava em Lisboa"*.[5]

Dentre os principais músicos baianos do período colonial, destacaram-se o cantor e compositor de canções Gregório de Matos (1633-1696), o compositor religioso Eusébio de Matos (1629-1692), irmão do precedente, o compositor português Antão de Santo Elias (1680-1748), que viveu alguns anos em Salvador e o organista Nicolau de Miranda (c.1661 - c.1745), que atuou na Santa Casa de Misericórdia da capital. Embora todos esses personagens tenham sido suficientemente elogiados como músicos extraordinários no período em que viveram, nada do que compuseram, cantaram ou tocaram em vida nos chegou até hoje. Esse fenômeno tem sido atribuído à decadência que o estilo *barroco*, característico da primeira metade do séc. XVIII, sofreu a partir da segunda metade do séc. XVIII, fazendo com que os músicos parassem de executar e copiar essas obras que, assim, foram lentamente se perdendo.

3. A Sé de Salvador

Fora dos núcleos jesuíticos - que além das aldeias compreendeu também Colégios ou Casas e, a partir de fins do séc. XVII, os grandes Seminários - a música religiosa na América Portuguesa também foi praticada nas igrejas e capelas dos núcleos rurais (engenhos) e urbanos (arraiais, vilas e cidades), proporcionando um desenvolvimento inicial no Nordeste, sobretudo na Bahia e em Pernambuco. Embora até meados do séc. XVIII a maior parte da população luso-americana se concentrasse no campo, foram nos núcleos urbanos - arraiais, vilas e cidades - que se registraram as mais importantes informações sobre a prática musical religiosa.

Núcleos urbanos possuíam uma catedral quando eram sede de um bispado, uma matriz quando eram uma cidade comum e uma paróquia no caso de bairro importante de uma determinada cidade. As demais igrejas ou capelas foram erigidas por ordens monásticas, irmandades, confrarias ou ordens terceiras, diferenciando-se das igrejas principais de um bispado ou cidade. Catedrais e matrizes, na América Portuguesa dos séculos XVI e XVI, tiveram uma organização musical interna semelhante e, obviamente, mais desenvolvida que a dos demais templos religiosos. Para se compreender a música nesse tipo de templo, é interessante conhecer um pouco da história da música da Sé da Bahia, a principal igreja brasileira até o início do séc. XVIII.

---

[5] Cf. SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343 p.

Os cargos responsáveis pela música na Sé de Salvador, como de qualquer outra no Brasil, eram: o *chantre*, diretor geral, mais administrativo que musical; o *sub-chantre*, diretor musical; o *mestre de capela*, diretor musical (quando não existia o *sub-chantre*), ensaiador, professor e, quando possível, compositor; os *capelães*, clérigos adultos cantores; os *moços do coro*, meninos cantores; o *organista*, executante de um instrumento que, até as primeiras décadas do séc. XVIII, não passou de um pequeno móvel, sendo, por isso, chamado de *positivo* (que pode ser *posto* em um ou outro lugar, sem precisar ser fixado como os grandes órgãos).

4. Primórdios da prática musical na Sé de Salvador

A Sé de Salvador que, no período colonial, situou-se em três templos diferentes, até meados do séc. XVII não teve possibilidade de sustentar uma prática regular de *canto de órgão*, ou seja, música polifônica, provavelmente baseando a maior parte de suas cerimônias no *cantochão* (que hoje denominamos *canto gregoriano*). A partir de cerca de 1670, o desenvolvimento econômico da região propiciou a instalação dos primeiros mestres de capela que puderam dirigir e, provavelmente, compor música desse tipo. Foram estes o pernambucano João de Lima e o português Agostinho de Santa Mônica. Para sustentar uma prática de música polifônica era necessário um ensino musical mais acurado e complexo, que previa não somente a "música prática", ou seja, o canto e o manejo dos instrumentos musicais, mas também a "música especulativa", expressão que significava o estudo teórico da arte dos sons.

João de Lima foi o primeiro mestre de capela que ensinou "música especulativa" na Bahia. Pernambucano, deve ter permanecido no cargo de cerca de 1670 a inícios da década de 1680, quando transferiu-se para Pernambuco, assumindo o mestrado da capela da Sé de Olinda. Com João de Lima, fica patente a primazia técnica da função de mestre de capela sobre a de chantre, nas atividades de composição, ensino e regência. Domingos de Loreto Couto, autor dos *Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco*[6], manuscrito de 1757, fornece notícia surpreendente sobre João de Lima, no capítulo "*Pessoas naturaes de Pernambuco, que compuserão, e não imprimirão*":

> "*Padre João de Lima, natural da freguezia de Santo Amaro de Jaboatão, insigne musico do seu tempo, ou cantando, ou compondo, pelas quaes partes mereceo os applausos dos mayores professores desta arte. A fama, que corria da sua grande sciencia obrigou a que fosse convidado com largos partidos para mestre da cathedral da Bahia, onde por largo tempo ensinou musica assim practica, como especulativa, saindo da sua escola taes discipulos, que depois assombrarão como mestres a todo o Brazil. Voltando para a patria teve a mesma occupação na cathedral de Olinda, com igual aproveitamento de seus ouvintes. Sendo peritissimo na musica, foy insigne tangedor de todos os instrumentos, de cuja destreza, e sciencia deu manifestos argumentos com assombro de quantos o ouvirão.*
>
> "*Duvidando o Bispo D. Mathias de Figueiredo, que elle com perfeição tocasse todos os instrumentos de cordas ou de assopro, se foy a sua caza acompanhado de varios capitulares, e virão (não sem grande assombro) que este insigne musico, e tangedor de instrumentos, sabia tanger com perfeição os instrumentos de assopro, como orgão, pifaro,*

[6] Biblioteca Nacional de Lisboa, MS B, 16, 23 (atualmente F.G 873), f. 793. O documento está publicado nos *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v.24, 1902 e 25, 1903 (publicados em 1904).

baixão, trombeta, etc. e os de cordas como viola, rebecão, cithara, theorba, arpa, bandurrilha, e rebeca, e que em todos era anfião na lyra e orfeo na cithara. As suas obras musicas são merecedoras de se darem ao prelo pela instrução dos professores desta arte."[7]

A essa altura, a Sé de Salvador assumia uma atividade musical, com certeza, mais elaborada que a precedente. Teria sido finalmente empregada a polifonia na capela? Ao que parece sim. É possível supor, pelo que se depreende da documentação disponível, que a polifonia já fosse utilizada na Sé de Salvador pelo menos a partir da década de 1670 e que o auge dessa prática situou-se entre fins do século XVII e inícios do século XVIII. Pelo *Regimento da Sé da Bahia*, em 1719, era atribuição do chantre obrigar "*ao dito Subchantre, e Capelães a irem a Estante de Canto chão, e canto de órgão*"[8]. Mas na década de 1720 o ensino e execução de música polifônica na Sé parece já ter entrado em crise, como prova um documento de 1732, segundo o qual "*O Arcebispo da Bahia, Dom Luiz Alves de Figueiredo, pela carta inclusa de 10 de outubro de 1728, representa a Vossa Majestade em como aquela catedral se achava sem músico de canto de órgão, para as funções do culto divino em que a devia haver*"[9].

Gregório de Matos (1636-1695) dá um testemunho importante da existência de polifonia nas igrejas dessa cidade, mas em época difícil de precisar. Esse autor estudou no Colégio dos Jesuítas em Salvador e foi para Portugal em 1652. Estava no Brasil em 1662, mas logo retornou a Lisboa, estando de volta em 1681, antes de ser exilado para Angola. Passou seus últimos anos no Brasil, mas agora em Pernambuco. Gregório de Matos satirizou os padres cantores da Bahia (seriam realmente os da Sé?), em uma de suas mais conhecidas décimas, descrevendo a prática do "fabordão", tipo rudimentar de polifonia alternada com o cantochão, originário da Europa no século XVI e que subsistiu no Brasil até inícios do século XX:[10]

I	**II**	**III**
Senhor; os Padres daqui	*Porém como cantariam*	*Os Padres cantaram mal*
por b quadro, e por b mol	*os pobres perante vós?*	*como está já pressuposto,*
cantam bem ré mi fá sol,	*tão bem cantariam sós,*	*e inda assim vos deram gôsto,*
cantam mal lá sol fá mi:	*quão mal, onde vos ouviam:*	*que eu vi no riso o sinal:*
a razão, que eu nisto ouvi,	*quando o fabordão erguiam*	*foi-se logo cada qual*
e tenho para vos dar,	*cad'um parece, que berra,*	*direito às suas pousadas*
é que como no ordenar	*e se um dissona, o outro erra,*	*a estudar nas tabuadas*
fazem tanto por luzir,	*mui justo me pareceu,*	*da música os sete signos,*
cantam bem para subir,	*que sempre à vista do Céu*	*não por cantar a Deus hinos,*
cantam mal para baixar.	*fique abatido, o que é terra.*	*mas por vos dar badaladas*

Em Portugal, no século XVII, despontava uma corrente de polifonistas notáveis, vários dos quais se transferiram para a América Latina. Gaspar Fernandes, nascido em

---

[7] *Desagravos do Brasil*..., livro quinto, cap.2, nº 56. *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, v.25, p.33-34, 1903. O verbete foi copiado diretamente do manuscrito por Ernesto Vieira. *Idem*, p.35-36 e deste transcrito em Maria Luiza de Queirós Amâncio dos Santos. *Idem*, p.231.

[8] DINIZ, Jaime C. *Mestres de Capela*..., idem, p.21-22.

[9] *Documentos históricos*; consultas ao Conselho Ultramarino; Bahia; 1695-1696; 1724-1732, Rio de Janeiro, v.90, 1950, p.236-237.

[10] GUERRA, Gregório de Matos e. *Obras completas*; crônica do viver baiano seiscentista; fielmente copiada de manuscritos anônimos daquele tempo, e dispostos como melhor pareceu a um curioso de nome James Amado; cópias finais do texto para impressão e mapeamento dos códices James Amado e Maria da Conceição Paranhos; atualização ortográfica Miécio Táti. Salvador, Ed. Janaína Ltda., 1968. v.2, p.247-248. (Coleção Os Baianos, v.1)

1570, é um exemplo célebre: mudou-se para o México, onde morreu em 1629. Em Salvador, agora com estrutura de ensino e execução musical mais sólida, chegou em princípios da década de 1680, para ocupar o mestrado da capela, frei Agostinho de Santa Mônica (1633-1713), da Ordem de São Paulo, talvez o representante máximo da música polifônica na Sé de Salvador.

Nascido em Lisboa, Santa Mônica estudara com o polifonista João Fogaça (1589-1658),[11] principal discípulo de Duarte Lobo[12] e veio trabalhar na Sé de Salvador, ao lado do chantre Francisco Pereira (que em 1701 ainda está no cargo),[13]até cerca de 1703, contemporaneamente a um seu homônimo, beneditino do Mosteiro da Bahia e natural do Porto.[14] Retornando ao convento da ordem, em Lisboa, tornou-se conhecido em Portugal como compositor de obras em canto de órgão e cantochão. A única notícia encontrada no Brasil sobre Agostinho de Santa Mônica provém de uma carta de Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho para D. Pedro II, Rei de Portugal (Bahia, 3 de julho de 1692), na qual alude a uma reclamação do padre José Pereira de Castro, que fora Capelão-mor do Terço da Bahia, cargo em que "*hoje se achava provido nelle o Padre Frei Agostinho de Santa Monica, Religioso de São Paulo, e que por ser juntamente Mestre da Capella da Sé, faltava ás obrigações do dito cargo*". Sobre a questão, Coutinho envia ao Rei este parecer:

> "[...] *O que me parece neste particular é, que o Padre Joseph Pereira de Castro não é capaz para este cargo: porque tem algumas circumstancias que não são para aquelle lugar que pede. O Padre Frei Agostinho de Santa Monica que está provido nelle, não é possivel acudir à obrigação que é possível digo precisa, assim de confessar os soldados, e acompanhá-los quando morrem, como de ir fora com o Terço, quando se embarca, porque atualmente está sendo Mestre da Capela da sé desta cidade, donde não pode deixar uma cousa para acudir a outra. Isto é o que me parece. Vossa Magestade mandará o que for possível*. [...]"[15]

Nada se sabe sobre a permanência ou não de Santa Mônica no cargo de Capelão do Terço. Mas fica claro que as atividades do mestre de capela da Sé, por essa época, já eram suficientes para tornar impossível o acúmulo de cargos, como o fizera Antônio de

---

[11] Existem informações sobre João Fogaça nos documentos de 1737 publicados por NERY, Rui Vieira. *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p.45-47 e em MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [anterior a 1797]. *Ocidente*, Lisboa, v.24, n.77, p.25, set. 1944.

[12] STEVENSON, Robert. Some portuguese sources for early brazilian music history. *Anuario / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research/ Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Nacional, n.4, p.33, 1968.

[13] Conhecemos o nome de Francisco Pereira por intermédio de duas cartas do Rei de Portugal, D. Pedro II, ao provedor-mor Francisco Lamberto, relativas às obras no forro da Sé, levadas a cabo por esse chantre. A primeira datada de 14 de janeiro de 1690 (*Documentos históricos*; registo de cartas régias 1683-1697, Rio de Janeiro, v.83, 1949, p.95-96) e a segunda de 11 de fevereiro de 1701 (*Idem*; 1697-1705, v.84, 1949, p.95-96.

[14] Segundo o *Dietário* do Mosteiro da Bahia, transcrito por Isa Queirós Santos, esse segundo Agostinho de Santa Mônica foi "*Pe. pregador, natural da cidade do Porto, professo no Mosteiro do Rio de Janeiro. Foi mandado para o Mosteiro da Baía, onde satisfez os empregos que lhe encomendaram os prelados, como foram de sacristão, mordomo e outros, com zelo e fidelidade. No coro era frequente, do qual era pouco dispensado por ser bom músico e socorrido de uma voz admiravel. Tocava vários instrumentos e nunca se escusou de servir à religião com as prendas de que era dotado. Faleceu a 22 de janeiro de 1715. O. S. B."* Cf. SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Idem*, p.192.

[15] *Documentos históricos* 1692-1712; provisões, patentes, alvarás, cartas, Rio de Janeiro, v.34, 1936, p.14-15.

Lima Casares: "*não pode deixar uma cousa para acudir a outra*". Seu ingresso no Terço de Infantaria, em prejuízo do mestrado da capela, gerava evidentes complicações, pois "*faltava ás obrigações do dito cargo*", o que pouco tempo antes não era um grande problema.

A música da Sé parece ter tido um papel de destaque na vida de Salvador por fins do séc. XVII, pois, quando das exéquias do P. Antônio Vieira, em 18 de julho de 1697, foram seus cantores que acompanharam a cerimônia. André de Barros narrou o evento da seguinte maneira: "*Da capella interior, juntamente com a Cõmunidade, foy acompanhado dos Reverendissimos Conegos, e musica daquela Sé Metropolitana até á Igreja. Alli os mesmos cantáraõ Missa, e fizéraõ as honras ultimas a cinzas taõ beneméritas.*"[16]

Hoje conhecemos a importância de Agostinho de Santa Mônica, graças a documentos portugueses recentemente publicados. Rui Vieira Nery transcreveu um catálogo manuscrito, redigido provavelmente em 1737[17] e integrando o códice 8942 da Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, no qual se encontram maiores informações sobre o mestre de capela:

> "*O P.re Fr Agostinho de Santa Mónica, de q.m já fizemos memoria no Catalogo dos compozitores de Muzica n.º 11; foi mui perito na prenda da illuminação; fes varias obras coriozas, e estimaveis, q conservou em seu poder athe o tempo da sua morte, depois da qual quazi todas se derão sem faculdade dos prelados, a pessoas similares com outras varias pinturas de grande preço, q tinha na sua cella de toda a vida de Christo S.or Nosso, e de Varios santos. Do mais, q pertence a este P.re, veja-se o citado Catalogo*."[18]

O *Catálogo de compositores*[19], citado no texto anterior (faz parte do mesmo códice e escrito em data próxima) é, sem dúvida, o documento mais rico sobre Santa Mônica. O verbete com seu nome torna-se, agora, símbolo da fase áurea da música polifônica na Sé da Bahia:

> "*O P.re Fr Agostinho de Santa Monica chamado vulgarm.te o Gago, por ser tardo da pronuncia das vozes, foi natural de Lisboa, e compozitor famozo de ambos os cantos: assistio com licença da Religião mais de 20 anos na ocupação de mestre da capella da Sé da Cidade da Bahia no estado do Brazil conservando naquella distancia não só a estimação geral de perfeito e exemplar religioso, mas hum grande amor à sua religião, pellas muitas e excellentes madeiras de pao santo, angelim, q todos os annos lhe mandava p.a as obras deste Convento, das quais se fizerão as*

---

[16] BARROS, André de. *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieira da Companhia de Jesus, chamado por antonomasia O Grande: acclamado no mundo por Principe dos Oradores Evangelicos, Prégador incomparavel dos augustissimos reys de Portugal, varaõ esclarecido em virtudes, e letras divinas, e humanas; restaurador das missões do maranhaõ, e Pará. Dedicada ao Serenissimo Senhor Infante D. Antonio pelo P.André de Barross da Companhia de Jesus*. Lisboa: Nova Oficina Silviana, 1746. Livro IV, p.496.

[17] *Catalogo de alguns relig.os da Ordem de s. Paulo / Prº eremita da Congregam da Serra d'Ossa memora-/veis em obras de illuminação, e escritura de / livros do coro*. f. 204r-204v.

[18] NERY, Rui Vieira. *Idem*. p.58.

[19] *Catalogo dos compozitores na Sciencia da Muzica, / e dos instrumentos de Orgão e Cravo da Ordem de S. / Paulo prº eremita da Congregação da Serra d'Ossa / nestes Reinos de Portugal e Algarves, de q ao prezen-/te se conserva memoria*. f. 201r-201v.

portas da Igreja, e Sacristia delle, e as de todas as janellas conventuais, e das dellas; e a precioza estante, q hoje se vê no seu Coro, cujo fabrico foi obra sua, por ser dotado de raro engenho; e athe as despezas dos officiais correrão por sua conta. Compos mais de quarenta missas de Canto de Orgão, a mayor parte das quais se conserva na Livraria de Música da Sé da Bahia, com varias Liçoens do Officio y dos deffuntos, lamentações da Semana Santa, psalmos das Vesperas, e outros m.tos papeis festivos da mesma composição. Neste convento compòs o officio da reza de Santo An.o de Canto Chão, o qual ainda hoje se canta no seu dia; e se conservão em poder do P.re Prezentado Fr Joseph do Sacram.o discip.o deste grande mestre neste Conv.to de Lisboa algumas missas de estante, e outros papeis seus de Canto de Orgão, dos quais affirma o d.o P.re seu discip.o, q nenhum dos maiores compozitores de Hespanha os excedem, nem ainda igualão, principalm.e na graça de compor Tonilhos, dos quais fes tres livros em quarto, q muitos annos se conservarão neste d.º Convento com especial estimação, e hoje extraidos furtivam.e delle, se ignora a parte, aonde estão: memorável será este P.re neste sobred.o Conv.to, pello m.to q lhe granjiou na sua vida, e por lhe ficar depois da sua morte do seu peculio renda superabundante p.o o sustento perpetuo de dous religiozos: faleceu nesta Cid.e de Lx.a Occ.al estando em caza de hum sobr.o seu aos 2 de Junho de 1713, sendo geral da Ordem o Rm.o P.re Fr Joseph de Santo Amaro, e contando 80 anos de idade, e 64 de profeço: está sepultado na sacristia deste Convento de Lx.a."[20]

Nesta documentação ficaram registrados, além de iluminuras e obras em madeira (incluindo a estante do coro da Sé de salvador), alguns gêneros de composições musicais atribuídas a Santa Mônica, já assinalados por Robert Stevenson[21]: mais de 40 *missas*, algumas policorais, "*a mayor parte das quais se conserva na Livraria de Música da Sé da Bahia*", vários *Officia Deffunctorum*, *Lamentationes Hebdomadae Sanctae* e *Psalmi*, além de "*outros muitos papeis festivos da mesma composição*". De volta ao convento da ordem, em Lisboa, compôs um *Officium Sancti Antonii*, em cantochão, "*o qual ainda hoje se canta no seu dia*". O documento também informa que o frei José do Sacramento, seu discípulo, conservava do mestre "*algumas missas de estante, e outros papeis seus de Canto de Orgão*", afirmando que "*nenhum dos maiores compozitores de Hespanha os excedem, nem ainda igualão*". O texto acusa, finalmente, a produção de três livros encadernados de "*Tonilhos*" que, conservados no convento da ordem após sua morte, foram roubados, sem que deles houvesse mais notícia.

Quais pessoas inescrupulosas fizeram desaparecer a vasta produção musical de Agostinho de Santa Mônica? Se, na década de 1730 parte desses manuscritos se conservava na livraria de música da Sé de Salvador, podem ter sido perdidos, roubados ou vendidos já entre 1765 e 1791, período conturbado, de destituição da condição de Catedral da antiga Sé, prejudicada por um sem-número de reformas, e sua transferência definitiva para a igreja dos jesuítas, perdida em 1759 com a expulsão. Os papéis conservados pelo frei José do Sacramento e os três livros de "*tonilhos*" furtados em Lisboa jamais foram encontrados. O mesmo se deu com as obras do pernambucano João de Lima, "*merecedoras de se darem ao prelo pela instrucção dos professores desta arte*". Mãos particulares umas e irresponsáveis outras permitiram a destruição de um acervo importante, apagando um capítulo da história da arte luso-brasileira e universal,

[20] NERY, Rui Vieira. *Idem*. p.57-58.
[21] STEVENSON, Robert. Idem. p.34.

evidentemente com maior prejuízo para o Brasil. Característica antiga do desprezo de nosso passado cultural, esse procedimento se observa ainda hoje, talvez até de forma mais intensa, comprometendo cada vez mais o desenvolvimento cultural nos países de língua portuguesa.

Caetano de Melo Jesus foi outro mestre de capela da Sé que se destacou pelo seu trabalho. Músico muito pouco conhecido que viveu na Bahia no séc. XVIII, mas que desempenhou atividades de grande interesse. Sacerdote do hábito de São Pedro e mestre de capela da Sé da Bahia em período incerto, na primeira metade do séc. XVIII, pertenceu à Academia Brasílica dos Renascidos, confraria literária para a qual foi composto o *recitativo e ária* de 1759, que pesquisadores atribuíram a este autor.

Da atividade composicional de Melo Jesus nada se sabe. Foi autor de um tratado de música em 4 volumes hoje considerado o maior e mais completo do gênero escrito em língua portuguesa, competindo em importância com outros tratados portugueses como os de Mateus de Aranda, Manuel Nunes da Silva, D. João IV e Francisco Inácio Solano. Não se conhece sua produção como compositor, mas sabe-se que escreveu um tratado de música para o ensino da "música especulativa", iniciado em 1734 e concluído em 1760, a *Escola de canto de órgão*, precioso manuscrito ainda inédito em sua totalidade, cujos dois primeiros volumes totalizam quase 1.200 páginas.

A *Escola de canto de órgão*, em 4 volumes manuscritos (os dois últimos foram perdidos), hoje arquivado na Biblioteca Pública de Évora (Portugal), é o mais antigo texto de teoria musical escrito na América Portuguesa e um dos maiores e mais importantes já produzidos em língua portuguesa, abordando desde as primeiras noções de leitura musical até princípios de composição.[22] O tratado possui as datas de 1759 (v. 1) e 1760 (v. 2), apesar de uma seção do v. 2 intitulada "*Discurso Apologético*", na qual o autor discute a questão do temperamento da escala ser datada de 1734. Seu título completo é "*Escola de canto de órgão - Musica practicada em forma de dialogo entre discipulo, e mestre, dividida em quatro partes.*" A Primeira parte (v. 1) possui o seguinte subtítulo: "*da mvsica theorica ou methodo doutrinal que practica, e theoricamente, segundo os modernos, explica aos principiantes os principaes preceytos da arte. Auctor o M.R.P. Caetano de Mello Jesus Sacerdote do habito de S. Pedro, Mestre da Capella da Cathedral da Bahia, e natural do mesmo Arcebispado. Anno de 1759*", enquanto a segunda (v. 2) este outro: "*Numeral, ou Arithmetica da theorica dos intervallos, cuja origem proporçoens, e proporcionalidades, practica, e theoricamente se explica aos principiantes por seo auctor o M.R.P. Caetano de Mello Jesus Sacerdote do habito de S. Pedro, Mestre da Capella da Cathedral da Bahia, e natural do mesmo Arcebispado . Anno de 1760*". Apesar de sua importância, esta obra nunca foi editada, à exceção do capítulo "*Discurso Apologético*", publicado em Lisboa em 1985.

5. A música acadêmica

Uma das raras obras baianas do período colonial cujos manuscritos foram preservados, é uma peça escrita para ser executada em uma das academias literárias que existiram em Salvador e em outras cidades luso-americanas no séc. XVIII. Trata-se de uma *cantata* em português, dedicada ao fundador da Academia Brasílica dos Renascidos, o desembargador José Mascarenhas Pereira Pacheco Coelho de Melo. A Academia sobreviveu por pouco tempo, pois no ano seguinte o desembargador fora

[22] Cf. JESUS, Caetano de Melo. *Discurso apologético*: polémica mvsical do Padre Caetano de Melo Jesus, natural do Arcebispado da Baía; Baía, 1734; edição do texto e introdução de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985. XVI, 167 p.

desterrado pelo Marquês de Pombal por não ter cumprido a tarefa que viera realizar no Brasil, a expulsão dos Jesuítas.

A cantata *Herói, egrégio, douto, peregrino*, para soprano, 2 violinos e baixo, é uma obra que interessa à história da música no Brasil por vários aspectos: é uma peça profana, cantada em português, escrita em um estilo barroco tardio e o manuscrito possui a mais antiga data já encontrada em papéis de música copiados na América Portuguesa: 1759. Seu texto é um conjunto de exagerados elogios a Coelho de Melo, o patrono da Academia, com quatro estrofes para o recitativo e duas para a ária. A composição musical, como era costume na música barroca, procura imitar certas impressões sugeridas pelo texto (os *affetti*, como se dizia na Itália), produzindo curiosos efeitos de interrelação entre o texto e a música, que somente podem ser apreciados com a audição da obra e compreensão de seu texto.

Alberto Lamego foi o responsável pela preservação desse manuscrito e o primeiro a estudá-lo e publicá-lo (somente a parte de canto), em 1923.[23] O manuscrito está, atualmente, preservado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP e, em seu frontispício, lê-se a dedicatória ao fundador da Academia Brasília dos Renascidos em Salvador: "*Ao Preclarissimo Snr.' Joseph / Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello / Em 2 de Julho de 1759*".

Em torno da citada Academia, cujas atividades foram limitadas ao ano de 1759, ocorria, basicamente, a produção e divulgação de textos de conteúdo histórico ou literário, pelos cerca de 40 sócios. A julgar pelas similares européias e hispano-americanas, algumas seções de leituras poderiam ter sido ambientadas por música, especialmente cantatas profanas (denominadas especificamente *cantatas acadêmicas*), com linguagem geralmente rebuscada, terminologia extremamente erudita e uso de sofisticados recursos de linguagem, como inversões, metáforas e outros.

A cantata baiana, entretanto, foi composta não para uma reunião de leituras acadêmica, mas para uma reunião social com o patrono da Academia - Coelho de Melo - em 02/07/1759 que, nessa ocasião, encontrava-se doente. O texto da cantata procura elogiar e até bajular seu patrono - a bajulação era, aliás, um dos mais freqüentes recursos literários utilizados nos textos acadêmicos - fazendo referência, na primeira estrofe da ária, à doença de Coelho de Melo: "*Se o canto enfraquecido / não pode ser que cante / a glória relevante / de nome tão subido, / maior vigor o afeto / gigante mostrará*". este é o único trecho no qual Alberto Lamego se refere à cantata baiana:[24]

> "*Logo após a primeira assembléia, Mascarenhas caiu gravemente enfermo e fôra sangrado, assumindo a direcção da Academia o primeiro censor P. João Borges de Barros. Missas em acção de graças pelo seu restabelecimento, fôram celebradas e a Academia offereceu-lhe uma festa íntima em 2 de julho* [de 1759] *e dedicou-lhe um recitativo executado por boa orchestra.*"

Apesar de Robert Stevenson, conhecido musicólogo norte-americano, ter atribuído a composição dessa peça ao músico baiano Caetano de Melo Jesus e de suspeitas de autoria recaírem sobre outros compositores do período,[25] ainda não existem elementos suficientes para se conhecer o autor da cantata revelada por Alberto Lamego.

---

[23] LAMEGO, Alberto. *A Academia Brazilica dos Renascidos*: sua fundação e trabalhos inéditos. Paris, Bruxelles: L'Édition D'Art Gaudio, 1923. 120p. As partes vocais estão publicadas ao final do livro, em 6 facsímiles de 27,1 x 22,2 cm.

[24] Idem, p.49.

[25] STEVENSON, Robert. Op.cit.

6. A música baiana no final do período colonial

Mesmo conhecendo-se alguns exemplos, infelizmente a quase totalidade da produção colonial baiana foi perdida e, apesar de também serem conhecidos os nomes de muitos músicos que lá trabalharam no séc. XVIII, os poucos compositores da Bahia dos quais se recuperaram manuscritos musicais do período colonial foram Theodoro Cyro de Sousa (português que foi mestre de capela da Sé da Bahia desde 1781), Damião Barbosa Araújo (1778-1856), autor do conhecido *Memento baiano*, entre outras composições, e José Joaquim de Sousa Negrão (?-1832), autor das cantatas *A estrela do Brasil* e *O último cântico de Davi*, já no início do séc. XIX. A música desses compositores demonstra que, a partir de fins do séc. XVIII, o estilo musical que se cultivava na Bahia de há muito se afastara do estilo barroco, exibindo agora a assimilação do operismo italiano e estando mais próximo de um classicismo cosmopolita que irradiava do Rio de Janeiro.

Damião Barbosa Araújo (Itaparica, 1778 - Salvador, 1856) foi o compositor baiano de fins do séc. XVIII e primeira metade do séc. XIX do qual sobreviveu a maior quantidade de obras musicais. Araújo iniciou-se como violinista e compositor no Teatro do Guadelupe, em Salvador, mas transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1813, tornando-se violinista da Capela Real em 1919. Retornou a Salvador em 1828, mas suas obras continuaram a ser executadas também no Rio. A maior parte de suas composições está preservada em manuscritos no Arquivo Municipal de Salvador (Bahia). Entre suas obras sacras estão uma *Missa de Requiem para defuntos*, uma *Missa em Mi b*, uma *Missa a 4 vozes e órgão*, a *Missa 3ª de 4 vozes* (Kyrie e Gloria), um *Credo em mi b*, um *Tantum ergo* (1835), um *Te Deum a 4 vozes e órgão* e outro de título *Te Deum cortado*, uma *Novena do Senhor dos Milagres*, um *Domine Deus* (terceto para um *Gloria*), o *Salmo 4* (*Beati omnes*), o *Tantum ergo em mi b*, *Matinas em Lá M*, o *Memento Baiano*, um *Miserere* e vários *Motetos*. Entre as peças profanas foram preservadas a cavatina *Non é colpa inamorare*, a modinha *Tristes Saudades*, a valsa *Sempre viva*, a quadrilha *Primeiro de maio*, o *Capricho musical da ópera Ernani* (de Verdi) e o *Minuete a 4* (para orquestra).

7. Pernambuco

A história da música em Pernambuco no período colonial legou-nos uma grande quantidade de nomes de músicos e registros, cuidadosamente recolhidos pelo pesquisador Jaime Diniz. Infelizmente, quase toda a produção musical pernambucana desse período foi perdida, à exceção de alguns exemplos de Luís Álvares Pinto.

Da igreja matriz de Olinda conhecem-se mestres de capela, dentre os quais, à exemplo do que ocorreu em Salvador, foram compositores os que atuaram a partir de fins do séc. XVII. Os mais citados são Gomes Correia (segunda metade séc. XVI), Paulo Serrão (primeira met. séc. XVII), José do Nascimento (?- 1733), João de Lima (segunda metade do séc. XVII) - instrumentista, compositor e mestre de capela também em Salvador - e Antônio da Silva Alcântara (1771-?), instrumentista e compositor, que produziu *Tercetos*, *Sonatas* com trompas e oboés, *Sonatas* para violinos, para cravo e para cítara, música para as Comédias Reais apresentadas no Palácio dos Governadores em 1752, duas *missas*, uma *Ladainha* para coro e orquestra, um *Te Deum* para quatro coros e instrumentos executado no Carmo do Recife, um *Te Deum* a dois coros para a Misericórdia e *Antífonas de Santa Cecília*, todas infelizmente perdidas.

Dentre os músicos recifenses mais citados na documentação da época, inclusive portuguesa, estão os compositores Manoel da Cunha (c.1650-1734), Inácio Ribeiro Noia (1688-1773), Luís Álvares Pinto (c.1719 - c.1789), Joaquim Bernardo Mendonça Ribeiro Pinto (?-1834) e o organeiro (construtor de órgãos) Agostinho Rodrigues Leite (1722-1786), que instalou órgãos em Recife, Olinda, Salvador e um no Rio de Janeiro (o órgão do Mosteiro de São Bento, concluído em 1773).

À exceção dos fenômenos decorrentes do fato de não ter sediado a capital da colônia, a prática musical pernambucana foi muito semelhante à baiana no período colonial, destacando-se a forte influência das irmandades e ordens terceiras na produção de música religiosa. A própria perda da quase totalidade do repertório produzido na capitania, aproxima o caso de Pernambuco ao da Bahia.

8. Luís Álvares Pinto

Luís Álvares Pinto foi, ao mesmo tempo, um dos mais destacados músicos recifenses do período colonial e o autor dos únicos exemplos de música pernambucana do séc. XVIII que chegaram até nós. Mesmo sabendo-se que produziu grande quantidade de obras, tanto religiosas quanto profanas, a grande maioria foi perdida, como a composição fúnebre a quatro coros para o funeral do Rei D. José I de Portugal (de 1777) e a música da comédia *O amor mal correspondido* (1780). Somente foram recuperados os exemplos musicais da *Arte de Solfejar* de 1776, um *Te Deum laudamus*, para quatro vozes e baixo contínuo, cuja orquestração se perdeu e uma *Salve Regina*, para três vozes e baixo.

Na *Arte de Solfejar* (1776), o compositor incluiu 24 *Lições de Solfejo*, exercícios de leitura para duas vozes, sem texto, e 5 *Divertimentos Harmônicos*, exercícios corais a 3 e 4 vozes, com textos em latim. Tais obras, assim como o *Te Deum laudamus*, exibem um estilo derivado da música barroca que se praticou em Portugal no centro do séc. XVIII, estilo esse que preservou características da música polifônica, como a independência das vozes e as imitações de motivos melódicos.

Luís Álvares Pinto foi, sem dúvida, o compositor nordestino mais conhecido do período colonial. José Mazza (falecido em 1797), já incluía informações sobre esse músico no seu *Dicionário biográfico de músicos portugueses*:[26]

> "Luis Alvares Pinto *natural de Pranambuco homem pardo, excelente Poeta Portuguez e Latino, m.to inteligente na Lingua Francesa, e Italiana; acompanhava muito bem rabecão, viola, rabeca veio a Lx.a aprender contraponto com o selebre Henrique da Silva, tem composto infinitas obras com muito aserto principalmt.e Ecleziasticas; compos ultimat.e humas exequias á morte do Senhor Rey D. José I a quatro coros, e ainda em composições profanas tem escrito com muito aserto.*"[27]

Jaime Diniz informa que várias biografias de Luís Álvares Pinto foram publicadas no séc. XIX, por Antônio Joaquim de Mello.[28] Seguiram-se a estas as de

[26] MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [antes 1797]. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.74, p.193-200, jun.; n.75, p.249-256, jul.; n.76, p.361-368, ago.; n.77, p.25-32, set.; v.24, n.78, p.153-160, out.; n.79, p.241-248, nov.; n.80, p.353-368, dez. 1944; v.25, n.81, p.17-24, jan.; n.82, p.145-152, fev. [Crônicas]; n.84, p.85-100, abr. 1945 [Suplementos]

[27] J. MAZZA, op.cit., v.24, nº 77, set. 1944, p.29.

[28] MELLO, Antonio Joaquim de. Biografia de Luiz Alves Pinto. Diário de Pernambuco, 07 mar. 1854; Idem. *Biografias de alguns poetas*. Recife, s.ed., 1856-1858. 2 v.; Idem. *Biographias de Joaquim Inácio de Lima, Luiz Alves Pinto e José Correia Picanço*. Recife, Tip.de Manoel Figueiroa de Faria & Filho,

Pereira da Costa[29] e Euclides Fonseca.[30] De acordo com esses biógrafos e com as pesquisas de Diniz, Álvares Pinto nasceu em 1719 na Vila de Santo Antônio em Recife. Era pardo como os pais. Viajou a Portugal em c.1740, lá permanecendo até data anterior a 1761. Em Portugal, estudou com o contrapontista Henrique da Silva Esteves Negrão e, entre outras atividades, foi professor de música das filhas do Secretário de Estado de Portugal, Ministro da Marinha e Ultramar de D. José I, Martinho de Melo e Castro (1716-1796).[31] Em 1761 já estava casado com Ana Maria da Costa no Recife, ano da *Arte de solfejar*, manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa. Regressado de Lisboa, tornou-se Mestre Régio de Instrução Primária, cargo que manteve até o final da vida, trabalhando em sua casa, à R. Estreita do Rosário, no Centro.[32] Euclides Fonseca afirma que o curso foi de música, solfejo, canto, etc. Em 1766 já era referido como Capitão e, em 1776, após ser escrivão da Irmandade de N.S. do Livramento, aparecia como Capitão do Regimento de Milícias do Recife. Sua filha Edviges Fortunata de Oliveira Álvares Pinto já era escrivã da Irmandade de N.S. de Guadalupe de Olinda em 1781, época em que o compositor também pertencia a essa irmandade.

Segundo apurou Diniz, os autores que escreveram sobre Álvares Pinto informam que este deixou várias obras didáticas, impressas ou manuscritas. De Inocêncio Francisco da Silva,[33] Diniz recolheu a informação de que Álvares Pinto publicou um *Dicionário pueril para uso dos meninos ou dos que principiam o abc e a soletrar dicções* (Lisboa, Francisco Luís Ameno, 1784). De Antônio Joaquim de Mello[34] cita a informação de que Álvares Pinto teria escrito duas obras musicais, a *Arte pequena para se aprender a música* e a *Arte grande de solfejar*.

Jaime Diniz não identificou a *Arte de solfejar* manuscrita (que publicou em 1977) com nenhuma das *artes* "*pequena*" e "*grande*" citadas por Joaquim de Mello. Sua primeira descrição da obra é a seguinte:

> "*Um outro aspecto importante a considerar é o fato de Luiz Álvares Pinto ser apontado como* inventor *de um método de solfejo, pelo qual várias gerações de músicos pernambucanos aprenderam com muita facilidade e muita vantagem'. Tomás Cantuária (1800-1878), vulto de grande projeção na história musical de Pernambuco, em sua 'Pequena Arte de Música' faz referência a esse 'sistema ou invenção' no fim da artinha. No início, porém, manifestando a sua intenção, escreve: 'O meu desejo é dado a sustentar o sistema de solfejo por mudança o mais moderno, segundo o muito hábil professor Luiz Álvares Pinto, oriundo de Pernambuco'.*

1895. Apud: DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado.* Recife: Universidade Federal de Pernambuco. v.1, 1969. p.43.

[29] PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *Dicionário biográfico de pernambucanos célebres*. Recife: Typ. Universal, 1882 e *Anais pernambucanos*. Recife, Arquivo Público Estadual, v.6-7, 1954-1958. *Luiz Alves Pinto e José Correia Picanço*. Recife, Tip.de Manoel Figueiroa de Faria & Filho, 1895. Apud: DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado.* Recife, Universidade Federal de Pernambuco. v.1, 1969. p.41-100.

[30] FONSECA, Euclides. Um século de vida musical em Pernambuco. In: *Livro do Nordeste*. Recife: Diário de Pernambuco, 1925. Apud: *Luiz Alves Pinto e José Correia Picanço*. Recife: Tip.de Manoel Figueiroa de Faria & Filho, 1895. Apud: DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado.* Recife: Universidade Federal de Pernambuco. v.1, 1969. p.41-100.

[31] Esta última informação encontra-se em um manuscrito de J. Lopes Netto, que adiante será transcrito.

[32] J. Lopes Netto diz que foi na Freguesia da Boavista.

[33] SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez*. 2 ed., Lisboa: Impr. Nacional, 1859-1968. 23 v.

[34] op.cit., p.4. Apud: DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*, op.cit., p.65.

"*Os nossos historiadores reconhecem-lhe a autoria de duas obras didáticas sobre música: '*Arte pequena para se aprender música' *e* 'Arte grande de solfejar*'* [...] *'não menos apreciada pelos entendedores'. Sobre essas obras não disponho de qualquer outra informação, além da notícia que nos dá Pereira da Costa de que a* pequena arte de música *'teria sido traduzida em França*'. *Entre nós, parece não mais existir nem uma, nem outra das obras aludidas. Mas, se não houver equívoco no informe de Antônio Joaquim de Mello, temos de admitir uma terceira obra escrita por Álvares Pinto, cujo manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa e que, a meu pedido, foi localizada em março deste ano de 1968, pela professora Cléofe Person de Mattos. O manuscrito conservado tem o seguinte título: '*Arte de Solfejar - *método muito breve, e fácil, para se saber solfejar em menos de um mês; e saber-se cantar em menos de seis. Segundo os Gregos, e primeiros Latinos. Seu Autor - Luís Álvares Pinto - Natural da Vila de Santo Antônio em o Recife de Paranambuco - Ano de 1761'. Possuidor de uma cópia microfilmada, posso adiantar alguma coisa a respeito do conteúdo da mesma obra. A 'Arte de Solfejar' se abre com um 'Proêmio' que ocupa 7 folhas. Num de seus parágrafos, escreve o compositor e teórico pernambucano - teórico dos mais antigos do Brasil, senão o mais antigo que agora se conhece: 'Eu pois compadecido da Pátria, zeloso do crédito desta ciência exponho aos doutos o método mais breve, fácil, e menos laborioso, que se pode excogitar no tempo presente para adiantamento dos seus principiantes. Não obrigo, que me sigam: porém não deixarei de entender, que está mui longe de ser douto, e sábio aquele, que deixar de abraçar a verdade; por não querer ver a sua presunção convencida'. Depois vem o corpo da obra, a* Arte de Solfejar *propriamente dita. Na primeira parte - contida em 6 folhas - o autor propõe 17* preceitos*, os quais devem ser decorados pelo principiante. Os preceitos são definições magras e secas, mas claras no geral. O 'Preceito 5.º', por exemplo, tem esta redação diretíssima, e sem problema de qualquer ordem (a não ser o de decorar...):* Das Figuras - *As figuras são oito, a saber: Breve, Semibreve, Mínima, Semínima, Colcheia, Semicolcheia, Fusa, Semifusa. Suas formas são as seguintes (-vem o exemplo musical.)*"

"*A parte dos preceitos se preocupa com as Linhas e espaços; Vozes e signos; Claves e suas formas; Compasso; Figuras; Valor das Figuras; Pausas; Intervalos naturais, etc.*"

"*Na segunda parte da obra, Álvares Pinto trata das* Observações*, que são explicações fornecidas pelo autor para cada um dos preceitos. Ocupa o restante da 'Arte de Solfejar' (fls. 7 a 34). A Artinha se termina com uma nota de fé: 'Eu também dou fim a este trabalho, que se for útil, é glória, que se deve dar a Deus, e a Maria Santíssima sua Mãe como Intercessora, e Protetora Nossa'.*"[35]

Na década de 80, Mercedes de Moura Reis Pequeno e Clarival Prado Valladares divulgaram, no *Nordeste histórico e monumental*,[36] a notícia de que D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, bisneto de Pedro II, conservava em sua biblioteca particular, em Petrópolis (Arquivo Grão Pará), um exemplar manuscrito de um tratado de música

[35] DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*, op.cit., p.65.

[36] VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste histórico e monumental*. Rio de Janeiro: Norberto Odebrecht S.A., 1982-1991. 4 v.

autógrafo e inédito de Luís Álvares Pinto, datado de 1776. Seu título: *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confuzão*.[37] Segundo D. Pedro, esse manuscrito já pertencia à coleção imperial em 15 nov. 1889, quando esta foi confiscada pelo governo republicano. Retornou à coleção em 1922, com a anistia de Epitácio Pessoa.

As pequenas composições do *Muzico e Moderno Systema* exibem um estilo muito próximo ao de seu *Te Deum* e, ao mesmo tempo, de obras da fase final do barroco português. São peças francamente tonais, dotadas do "desenvolvimento contínuo" barroco, mas com a manutenção da textura polifônica (que o barroco italiano já abandonara em nome da homofonia e dos contrastes solo-tutti) e com uma preocupação por maior simplicidade, comedimento e curta duração, fatores mais característicos do estilo pré-clássico que contaminou a produção musical portuguesa e brasileira da segunda metade do séc. XVIII, sobretudo aquela ligada às irmandades e ordens terceiras.

O assunto do tratado de Álvares Pinto - o solfejo - é comum a três, dentre os cinco únicos tratados de música agora conhecidos do Brasil colonial: o *Muzico e Moderno Systema* e a *Arte de Solfejar*, do autor pernambucano (Recife, 1776 e 1761) e o *Compêndio de música e método de pianoforte*, de José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1821), restando como tratados teóricos destinados à composição musical apenas a *Escola de canto de órgão*, de Caetano de Mello Jesus (Salvador, 1759-1760) e a *Arte explicada do contraponto*, de André da Silva Gomes (São Paulo, s.d.). Segundo Ernesto Vieira, tratados de solfejo, sobretudo os que incluíam *lições de solfejo*, tornaram-se comuns em Portugal a partir do final do séc. XVIII, em função do desenvolvimento da técnica vocal:[38]

> "[...] *Os cantores portugueses tiveram n'essa época* [fins do séc. XVIII] *o seu periodo aureo; a excellente escola do Seminario Patriarchal educava-os completamente ensinando lhes não só musica, mas tambem grammatica portuguesa, latim e italiano; os numerosos solfejos de Perez, Luciano, João Jorge, Solano e tantos outros, faziam d'elles leitores imperturbaveis que liam á primeira vista e sem o menor embaraço toda a musica que se lhe apresentasse; os exemplos dos melhores cantores italianos estabelecidos em Lisboa eram-lhes util lição para adquirirem um bello methodo de canto, cuja tradicção se conservou por muitos annos. Estes merecimentos tornavam-n'os estimados e faziam-n'os bem recebidos, de sorte que esses bellos cantores sahidos das aulas do Seminario tinham o seu futuro assegurado pelos largos proventos que alcançavam.*" [39]

Luís Álvares Pinto escreveu esses solfejos com base em princípios práticos muito definidos: deveriam ser curtos para permitir a repetição do exercício e isentos de

---

[37] "*Devemos relevar o generoso acolhimento que merecemos de Sua Alteza Príncipe Dom Pedro de Orleans e Bragança, em seu Palácio do Grão Pará, Petrópolis, permitindo-nos fotografar o exemplar inédito e único do manuscrito intitulado* Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confuzão *de autoria de Luiz Alvares Pinto de Pernambuco, procedente do Arquivo Casa Imperial do Brasil no Castelo D'Eu, reproduzido, em parte, no Volume II.*" VALLADARES, Clarival do Prado. Idem, v.1, p.xiv

[38] Nos Fundos Musicais da Biblioteca Pública de Évora, em Portugal, existe um exemplar manuscrito dos *Solfejos para cantar* de David Perez (cota 654 - Fundo da Manizola), autor que viveu em Portugal entre 1752 e c.1780. Cf. ALEGRIA, José Augusto. *Biblioteca Pública de Évora; catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p.75, nº 126.

[39] VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biographico de músicos portuguezes*: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. v.1, p.9.

texto, para que os estudantes pudessem solfejá-los com sílabas de significado apenas fonético e não teórico:

> "*Cuide muito, que os principiantes adquiram uma perfeita noção daquelas coisas, que se lhes explica, não o molestando com solfejos extensos; por que para conhecer intervallos bastam os solfejos breves, e bem meditados antes, q os extensos bem sabidos, e decorados; por q o saber música não está em cantar muito; mas em estudar muitas vezes uma mesma coisa com o conhecimento dela, para que então cante bem, v.g. não basta dizer, e saber dizer afinado Do, Fá; mas é necessário conhecer bem q intervalo é, e se é subindo, ou descendo; E se o principiante estiver bem visto nestas coisas, lhe seguro, que brevemente zombará de solfejos, e toda esta [p. 96] máquina de sistema, a que nos veio cativar Guido, se executa com um Li, ro, lo, ro, le, ri, do, ri, li, ro, le, etc. que nada significam, como: Ut, Re, Mi, Fa, etc., questão de nome, que tanto tem dado, que fazer aos doutos, e aos principiantes.*"[40]

> "*Tão bem é justo não mortificar ao principiante com longos solfejos: mas com divertido estimulo fazer, que ele repita de memória os Intervallos, estimulando-o a apressá-los mais, e mais, até que a língua fique expedita, e persuadido o ouvido dos tais Intervallos. Sem isso o não conduza ao solfejo; por que ser-lhe-á difícil saber.*" [41]

Ainda, segundo o autor, tais solfejos deveriam ter acompanhamento (a ser executado por um mestre ou pelo próprio discípulo), com a finalidade de evitar ao principiante a confusão do solfejo em grupo:

> *Será enfim justo, que os ditos solfejos sejam ensinados com o adjutório de acompanhamento; porque ordinariamente se hesita o principiante, quando canta com outros, guiando-se pelas outras vozes, entendendo talvez, que está cantando a sua. Eu lhes ponho o baixo nos solfejos*."[42]

Esse fragmento esclareceu uma questão sobre as *Lições de solfejo*, levantadas por Ernani Aguiar, o primeiro que iniciou a divulgação dessas peças: seriam estas obras vocais ou instrumentais? A presença de um trinado na parte de baixo da *Lição XX* (c. 22) fazia Aguiar supor tratarem-se de obras instrumentais, motivando a gravação, por Marcelo Fagerlande, das *Lições XXI*, *XXII* e *XXIII* [numeradas, no CD: 22, 23 e 24], em uma espineta portuguesa construída por Mathias Bostem (Lisboa, 1785).[43] As *Lições de solfejo* de Luís Álvares Pinto são, portanto, obras didáticas, para serem solfejadas por principiantes, com acompanhamento de instrumento, possivelmente de tecla.

---

[40] PINTO Luís Álvares. *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confuzão*. [Arte em extenso], Preceito 11, Observação XI, 95, § 27.
[41] PINTO Luís Álvares. *Muzico e Moderno Systema*... [Arte em extenso], Preceito 12, Observação XII, p.102-103, § 20.
[42] PINTO Luís Álvares. *Muzico e Moderno Systema*... [Arte em extenso], Preceito 12, Observação XII, p.102-103, § 21.
[43] *Marcelo Fagerlande no Museu imperial: música portuguesa e brasileira do século XVIII para cravo*. Rio de Janeiro: Brascan, [1994]. Faixa 14.

Com relação aos *Divertimentos harmônicos*, Luís Álvares Pinto informa que o escolar, "*com outros condiscípulos pode exercitar-se nessas divertidas lições*".[44] O exame dos textos latinos dessas peças demonstra tratarem-se de obras de sentido religioso, mas não litúrgico: são textos dedicados a N. Senhora. O título indica a prática lúdica do canto (*divertimentos*), mas em grupo (*harmônicos*). Das cinco peças, as duas primeiras são a 3 vozes ("*Suprano*", "*Tenor*" e "*Basso*") e as demais a 4 ("*Suprano*", "*Alto*", "*Tenor*" e "*Basso*"). Sua maior complexidade e o número de vozes, além do fato dessas peças encerrarem o tratado, faz supor que teriam sido destinadas aos alunos já treinados nos exemplos mais simples, como as *lições de solfejo*.

9. O "Músico e moderno sistema"

Luís Álvares Pinto cita, no *Muzico e Moderno Systema*, uma pequena quantidade de obras de outros teóricos, além de autores cujas obras não consultou, como Aristoxeno, Quintiliano, Boécio, Jehan de Muris (referido como "*João de Muro*") e Guido d'Arezzo. Novas informações aparecem em uma folha manuscrita encadernada com o tratado de 1776, sem título, provavelmente escrita no séc. XIX por um J. Lopes Neto, o mesmo que deixou seu nome ao alto do primeiro frontispício (f. 1r). Esse provável possuidor do manuscrito, antes que o mesmo se tornasse propriedade da Família Imperial, além de confirmar que o manuscrito de Luís Álvares Pinto é autógrafo, acrescenta à biografia do compositor o fato de este ter sido, em Lisboa (em algum período entre c.1740-1760), professor das filhas do Secretário de Estado de Portugal, Ministro da Marinha e Ultramar de D. José I, Martinho de Melo e Castro (1716-1796), modificando a concepção que se tinha do compositor, como um obscuro músico pernambucano do séc. XVIII. Este é o texto de J. Lopes Netto, em transcrição paleográfica:

> *D'hua filha de Luis Alvares Pinto, mãe do falecido Patrício, mestre de Musica, que foi no Recife, obtive, ha annos, os seguintes apontamentos biographicos:*
>
> *Depois de se distinguir nas aulas preparatorias, que havia na capital de Pern^co^, Luis Alvares Pinto embarcou-se para Lisboa, com tenção d'estudar direito, na Universidade de Coimbra.*
>
> *Ou por lhe faltarem os recursos, com que contava, ou por se ter deixado vencer dos passatempos, que o criavão n'aquella corte, vio-se, em breve, forçado a procurar no trabalho proprio os meios de accorrer ás suas necessidades.*
>
> *Aproveitando o seo talento musical e a pericia, com que tocava varios instrumentos, então muito estimados, conseguio a favor do Min.º d'Estado Mart.º de Mello, que o chamou para Mestre de musica de suas filhas e o fes nomear Mestre, ou cousa, q o valha, da capella Real.*
>
> *Nesta posição, p.^m^, com q.^to^ fosse agradavel a hum brasileiro, nas circunst.^as^ de Luis Alvares, não embaraçou-o de pensar na patria, cujas saudades o valerão, mesmo no palacio*

[44] Partituras e não partes. Com a data de 1776, estes *Divertimentos harmônicos* e também as *Lições de solfejo* parecem ser as mais antigas partituras copiadas no Brasil.

de seo esclarecido Mecenas. Decidido a regressar a Pern.co, que, para elle valia mais que a Metropole, Luis Alvares solicitou e obteve huã cadeira de Primeiras Letras, que Martinho de Mello fes criar na freg.a da Boavista para o arranjar.

Em Pernco, como em Lxa, ensinou a musica com paixão e talento. São d'elle todas as peças, que, ainda hoje, se cantão la, nas ceremonias religiosas. A mais notavel dellas, he huã musica funebre, em quatro coros, que compos pa o funeral d'ElRei D. José, cujo Min.o foi Mart.o de Mello, seo protector. N'este trabalho adquiriu Luis Alvares a molestia, que, pouco depois, lhe consumio a preciosa existencia. No funeral d'elle foi aquella missa cantada, pela seg.da ves, em Pern.co.

Luis Alves foi tambem destinto latinista. Era o recurso dos Bispos de Pern.co, no tocante a correspondencia d'elles com a Curia Romana.

Faleceo no Recife e foi sepultado na Igreja de N. S. do Livram.to

O manuscripto, que se segue, he authografo. Sua publicação foi impedida pela superveniencia da morte do author.

10. Música na Sé de São Paulo no período colonial

A igreja matriz da Vila de São Paulo, cuja construção foi solicitada pelos moradores em 1589, somente foi concluída entre 1609 e 1612.[45] Desde a primeira metade do séc. XVII, entretanto, já existiam mestres de capela responsáveis pela música religiosa que, até o início do séc. XIX, foram os seguinte: Manuel Pais de Linhares (1649), Manuel Vieira de Barros (1657), José da Costa Homem (1680), Manuel Lopes de Siqueira (1716-1725), P. Ângelo de Siqueira (1725-1734), P. Matias Álvares Torres (1735-1768), Antônio Manso da Mota (1768-?), Antônio da Costa de Oliveira (?), Antônio Manso da Mota (?-1774), André da Silva Gomes (1774-1806) e Joaquim da Silva (1806-?),

Em 1745 foram criados simultaneamente o Bispado de São Paulo e de Mariana, fazendo com que São Paulo e Minas Gerais não fossem mais territórios do Bispado do rio de Janeiro. Com a ereção da Sé, a velha matriz de São Paulo iniciou reformas que, quando concluídas, deram-lhe o aspecto que teve até sua demolição, em 1911. Durante as reformas principais, até 1752, a Sé funcionou na Igreja da Misericórdia, prosseguindo as reformas na catedral até a década de 1780.

Não existia grande órgão na matriz: em seu lugar utilizavam-se pequenos positivos, como ocorreu nas demais cidades brasileiras até o centro do séc. XVIII, dos quais ainda existem alguns exemplares conservados em museus. Em 1746 o Rei D. João V determinou que se comprasse um órgão e 2 sinos para a nova catedral, material que foi enviado para a Igreja da Misericórdia. Em 1752 chegou à catedral o novo órgão, exigindo vários consertos até 1772

Em 1746 D. João V também criou na Catedral os cargos de Mestre de Capela, organista e moços do coro, provendo seus ordenados. O primeiro Mestre de Capela e o primeiro organista da catedral foram, respectivamente os padres Matias Álvares Torres

[45] AFFONSO D'ESCRAGNOLLE TAUNAY (*S. PAULO nos primeiros annos*, 1920, *caps. VIII* e *IX*) conta, com detalhes, a história da construção dessa igreja.

e Manuel de Melo, que já atuavam na matriz. Em 1765 o novo organista era o leigo Inácio Xavier de Carvalho, que lá permaneceu até 1812.

Em 1774 chegou em São Paulo o terceiro Bispo, D. Manuel da Ressurreição, trazendo de Lisboa o novo Mestre de Capela, André da Silva Gomes. O Bispo solicitou a Silva Gomes a organização de um novo coro e o levantamento de cantores dentre os capelães da diocese, dentre os quais foram citados Matias Álvares Torres e Antônio de Oliveira, ex-mestres de capela da matriz e Faustino do Prado Xavier, ex mestre de capela da matriz de Mogi das Cruzes, que também casou André em 1775.

O terceiro Bispo iniciou, em 1774, o culto de festas mais suntuosas, com a nítida intenção de equiparar as celebrações paulistas àquelas que já vinham sendo observadas nas capitanias do Norte e Nordeste, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. A partir de então, governadores passaram a incentivar atividades sociais, incluindo espetáculos na Casa da Ópera.

11. André da Silva Gomes

André da Silva Gomes nasceu em Lisboa em 1752, estudando música provavelmente no Seminário da Sé Patriarcal de Lisboa, com José Joaquim dos Santos (1747-1801). Nada se sabe de seus 22 anos de atividades em Portugal antes de sua chegada em São Paulo. Para a Sé deste novo bispado, Silva Gomes trouxe de Portugal um conjunto de obras já prontas para uso imediato, algumas de sua autoria e outras de compositores portugueses e italianos seus contemporâneos. Entre os portugueses figuravam composições de José Joaquim dos Santos, João Cordeiro da Silva, José Gomes Veloso e José Alves, enquanto entre os italianos peças de Giovanni Biordi e Giuseppe Porcari, todas preservadas no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.

Silva Gomes passou a produzir intensamente a partir de sua chegada, em 1774, recebendo 40.000 Réis por ano na catedral. Com a arrematação de seus serviços para as festas financiadas pelo Senado da Câmara em São Paulo (as principais eram Corpus Christi, Anjo Custódio do Reino e São Sebastião), o mestre de capela arrecadava mais 43.600 Réis por ano, sem contar a música fúnebre e a música encomendada pelas irmandades da região.

Ao chegar em São Paulo, Silva Gomes teve, na Sé, apenas um organista e 3 moços do coro. O próprio mestre de capela e o organista podem ter cantado as partes do baixo vocal para completar as 4 vozes do coro, possibilidade comprovada pela existência, no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, de partes de baixo cifrado para órgão com o texto latino aplicado às notas.

Devido às limitações do aparato musical da Sé e possivelmente da própria cidade de São Paulo no séc. XVIII, André da Silva Gomes produziu muito pouca música com instrumentos, à exceção do órgão, diferindo, portanto, dos seus contemporâneos no Nordeste, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, regiões todas economicamente mais desenvolvidas que São Paulo naquele momento.

Talvez por essa precariedade da prática musical na cidade, André teve 16 agregados homens em sua casa, ensinando música a vários deles. Alguns exerceram atividades musicais e copiaram obras suas, como Antônio Pedro Garcia da Silva Gomes, Joaquim Máximo Garcia da Silva, Antônio Pedro, Joaquim Mariano, João Damasceno e Joaquim José da Silva, este último começando a atuar em 1805.

Em 1797, entretanto, André foi nomeado Mestre Régio de Gramática Latina, com ordenado de 400.000 Réis, modificando, a partir de então, seu padrão salarial e passando a depender, cada vez menos, da atividade musical para sua sobrevivência. Além disso, recebera patente de Capitão em 1789 e de Tenente-Coronel em 1797, não

se sabendo, ao certo, se teria funções exclusivamente militares ou de direção das corporações musicais dos regimentos de infantaria e cavalaria.

Seja como for, André da Silva Gomes desligou-se, em 1801, de todas as atividades musicais exteriores à Sé. Até 1801, André recebeu 9.600 réis pela festa de Corpus Christi e mais 6.000 réis pelas do Anjo Custódio e São Sebastião. Nessas festas, após André da Silva Gomes, atuaram o P. Romualdo Freire de Vasconcelos (até 1811), o P. Manuel Francisco de Andrade (até 1817) e o Cap. Francisco de Paula Leite Prestes (de 1818 em diante).

Em 1806, o novo mestre de capela já era Joaquim da Silva. Em 1808 André tentou, sem sucesso, uma transferência para o Rio de Janeiro, para aproveitar a chegada da corte e tentar obter algum cargo. Em 1820, com 68 anos de idade, André da Silva Gomes ainda exercia o cargo de Mestre Régio de Gramática Latina em São Paulo.

Silva Gomes foi representante da Instrução Pública no Governo Provisório estabelecido em São Paulo a partir de junho de 1821 (presidido por João Carlos de Oeynhausen e José Bonifácio de Andrada e Silva). Surgiu, entretanto, uma dissidência interna que teve como causa a presença de elementos do chamado "partido brasileiro". Tendo dirigido, poucos dias antes da Independência, um *Te Deum* de sua autoria em homenagem à presença de D. Pedro na cidade, André posicionou-se pela expulsão dos participantes do partido brasileiro e a favor da permanência de D. Pedro no Brasil, conservando seu espírito colonialista e reacionário. Poucos meses após a Independência, André aparece em Cotia, suspeitando-se de que estaria lá exilado ou foragido de represálias políticas. Para a Matriz de Cotia foram escritas obras em 1822 e 1823, suas últimas composições conhecidas. Em 1828 André já estava aposentado, vivendo ainda até 1844, em um caso raro de longevidade para a época.

As composições de André da Silva Gomes foram copiadas em São Paulo e algumas cidades do interior durante todo o século XIX e início do século XX, tendo sido seu nome citado em vários livros e textos jornalísticos durante a primeira metade do século XX. O primeiro pesquisador que se ocupou desse compositor foi Clóvis de Oliveira, responsável pelo levantamento de sua biografia em 1946, a qual vem sendo citada até o presente.[46] Clóvis de Oliveira também realizou o primeiro levantamento de obras desse mestre de Capela, no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo e no conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Todas as peças conhecidas de André da Silva Gomes são vocais e religiosas, cantadas em latim. A maior parte de sua produção está escrita para coro a 4 vozes e órgão cifrado, existindo também obras para duplo coro e órgão cifrado e algumas para coro e instrumentos. O cifrado de suas obras, bem como de seus sucessores na sé é preciso e abundante, encontrando paralelo no Brasil somente nos manuscritos de José Maurício Nunes Garcia.

A textura da música de André da Silva Gomes é predominantemente pré-clássica, mas com maior preservação de elementos barrocos. A filiação às técnicas vocais empregadas na ópera italiana do centro do séc. XVIII. Baixos com melodia sinuosa, harmonia rica e seqüencial, uso freqüente de fugas e fugados e uso de baixos de Alberti no cifrado, quando a harmonia se estabiliza, são outras particularidades da música de André da Silva Gomes.

---

[46] OLIVEIRA, Clóvis de. *André da Silva Gomes (1752-1844) "O mestre de Capela da Sé de São Paulo"*: Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, em 1946. São Paulo: s.ed. [Empreza Grafiaca Tietê S.A.], 1954. 58p.

12. Bibliografia

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 2 ed., Rio de Janeiro: F. Briguiet & CIA Editores, 1958. 185p.

_____. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores. 1926. 238p.

_____. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 529p.

APLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983. 209p.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII*: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi, 1963. 159p.

BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisboa) MSS 1595 / 1596; two eighteenth-century anonymous collections of modinhas. *Anuário / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, v.4, p.44-81, 1968.

BISPO, Antônio Alexandre. Um manuscrito de modinhas da Biblioteca Estatal Bávara de Munique. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n.3, p.133-153, 1987.

BRASIL, Hebe Machado. *A musica na cidade de Salvador 1549-1900*. Complemento da história das artes na cidade do Salvador. Salvador: Prefeitura Municipal, 1969. 135p. (Evolução Histórica da Cidade do Salvador, v.4)

DINIZ, Jaime C. A música em Pernambuco no século XVIII. *Cultura*, Brasília, v.8, n.30, p.79-84, jul./dez. 1978.

_____. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*. Salvador: Centro Editorial Didático da UFBA, 1993. 146p.

_____. *Organistas da Bahia*, 1750-1850. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

_____. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969-1979. 3v.

_____. *O Recife e sua música*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1978. 41p.

_____. Uma notícia sobre a música no Brasil dos séculos XVI e XVII. *Estudos Universitários*, Recife, v.12, n.2, p.41-57, abr./jun. 1972.

_____. Velhos organistas do passado, 1559-1745. *Universitas*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n.10, p.5-42. set./dez. 1971.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.

_____. Música nas Mogis (Mirim e Guassú): 1760. *Revista de História*, São Paulo, ano 15, v.28, n.58, p.349-366, abr./jun. 1964.

_____. Recitativo e Ária para soprano, violinos e baixo. *Universitas*, Universidade Federal da Bahia, n. 8/9, p.291-299, 1971, facsímiles (2f. inum.) e partitura (22p.).

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundú*; duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento / UFRS, 1977. 49p.

LAMEGO, Alberto. *A Academia Brazilica dos Renascidos*: sua fundação e trabalhos inéditos. Paris, Bruxelles: L'Édition D'Art Gaudio, 1923. 120p.

LANGE, Francisco Curt. Documentação musical pernambucana. *Barroco*, Belo Horizonte, n.9, p.7-64, 1977.

MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [antes 1797]. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.74, p.193-200, jun.; n.75, p.249-256, jul.; n.76, p.361-368, ago.; n.77, p.25-32, set.; v.24, n.78, p.153-160, out.; n.79, p.241-248, nov.; n.80, p.353-368, dez.

1944; v.25, n.81, p.17-24, jan.; n.82, p.145-152, fev. [Crônicas]; n.84, p.85-100, abr. 1945 [Suplementos]

OLIVEIRA, Clóvis de. *André da Silva Gomes (1752-1844) "O mestre de Capela da Sé de São Paulo"*: Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, em 1946. São Paulo: s.ed. [Empreza Grafiaca Tietê S.A.], 1954. 58p.

SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. 297p.

_____. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. 426p. (Cultura Paraense)

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343p.

SCHMIDT, Yves Rudner. A música em São Paulo nos séculos XVII e XVIII. *Jornal da Música*, São Paulo, v.5, n.24, p.6-7, jan./fev. e n.25, p.2, mar./abr. 1981.

SIQUEIRA, B. *Lundum & Lundu*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1970.

STEVENSON, Robert. Some portuguese sources for early brazilian music history. *Anuario / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research/ Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Nacional, n.4, p.1-43, 1968.

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

TRINDADE, Jaelson. Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, n.20, p.15-24, 1984.

A PRODUÇÃO MUSICAL CARIOCA ENTRE c.1780-1831

Paulo Castagna

1. Introdução

A história da música na Capitania do Rio de Janeiro possui uma fase de desenvolvimento restrito durante os séculos XVI e XVII - tal como ocorreu em São Paulo - sendo, no entanto, ainda mais obscura. Existem algumas notícias sobre a prática de polifonia e instrumentos de acompanhamento, como o órgão, entre frades do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, além do nome de alguns que se destacaram pela atividade musical, como Francisco da Cruz (?-c.1636), Plácido Barbosa (?-c.1639), Plácido da Cruz (?-1661), Plácido das Chagas (?-1666), Domingos do Rosário (?-1666), Leandro de São Bento (?-1673), Antônio de Santa Maria (?-1686) e Agostinho de Santa Maria (?-1707). Restaram-nos também nomes de alguns mestres de capela da matriz de São Sebastião nas décadas de 1640 e 1650, os padres Cosme Ramos de Morais e Manoel da Fonseca.[1]

Os primeiros cariocas que se notabilizaram pela atividade musical, no entanto, haviam se transferido para Portugal. João Seixas da Fonseca (Rio, 1691 - Roma, 1758) tornou-se conhecido por escrever a dedicatória e talvez auxiliar financeiramente a impressão das *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelleti* (Firenze, 1732), de Ludovico Giustini, considerada a primeira coletânea publicada de música para pianoforte de toda a história. Antônio José da Silva (Rio, 1705 - Lisboa, 1739), autor de textos de óperas e comédias, teve seus libretos utilizados nas óperas de Antônio Teixeira (1707-1755). O mulato Domingos Caldas Barbosa (Rio, 1738 - Lisboa, 1800) chegou em Lisboa em 1770 e cinco anos depois começava a ser conhecido por suas *modinhas*, cujos textos - com o título de *cantigas* - foram publicados no *Viola de Lereno* (Lisboa, 1798 e 1826).

Como resultado do enriquecimento da cidade do Rio de Janeiro, em virtude da proximidade com Minas Gerais, incrementou-se a atividade musical na segunda metade do séc. XVIII, fazendo surgir, de forma tão abrupta como ocorrera em Minas, uma grande demanda para os profissionais da área. Francisco Curt Lange levantou os nomes de músicos que atuaram na igreja de São José do Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX. Entre os que com mais freqüência assinaram recibos pela execução de música nas solenidades, estiveram Francisco Pereira Xavier (no período 1758-1764), Antônio Barreto (1764-1767), José Ferreira de Souza (1799-1802) e José do Carmo Torres Vedras (1804-1816), além dos organistas Francisco Inácio de Jesus Maria (1758-1764), Manoel Ferreira da Cruz (1765-1781) e Vicente Martins Cordeiro (1782-1817).[2]

Participaram, porém, de uma forma mais ampla na vida musical da cidade na segunda metade do séc. XVIII e inícios do séc. XIX, o compositor Antônio Nunes Siqueira (1701-?), mestre da capela do Seminário de São José, o compositor Manuel da

[1] Cf. SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343 p.
[2] LANGE, Francisco Curt. A atividade musical na Igreja de São José do Rio de Janeiro. *Revista de Música Latino Americana / Latin American Music Review*, Austin, v.6, n.2, p.201-233, fall/win.1985.

Silva Rosa (?-1793), autor de uma *Paixão* que se cantou por muitos anos no Rio, o organista Justiniano de Santa Delfina (?-c.1821), o compositor e professor de música José Joaquim de Sousa Negrão (?-1832), o organista Policarpo de Santa Gertrudes Silveira (1779-1841) e o conhecido compositor, professor e mestre da capela P. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Figura de destaque na vida musical carioca do período, foi também Joaquina Maria da Conceição Lapa, a *Lapinha*, uma cantora negra que atuou na Fazenda Santa Cruz, obtendo, ainda no séc. XVIII, prestígio europeu: A *Gazeta de Lisboa* noticiou apresentações suas no Porto, em Coimbra e em Lisboa (no Teatro São Carlos), entre dezembro de 1794 e janeiro de 1795. José Maurício Nunes Garcia escreveu para ela o *Coro para o entremês* (1808) e uma ária de *O Triunfo da América* (1809).

2. José Maurício Nunes Garcia

Nunes Garcia começou a escrever musica religiosa aos 16 anos de idade. Em sua primeira obra, uma *Tota pulchra* (1783), já exibia a tendência de assimilação do estilo clássico que caracterizaria a prática musical carioca do final do séc. XVIII e primeiras décadas do séc. XIX.

Sua trajetória demonstra rápida ascensão profissional: em 1784 assinou o compromisso da Irmandade de Santa Cecília, tornando-se músico profissional sendo já citado em 1791 na *Gazeta de Lisboa* como o autor de um *Te Deum* para uma cerimônia oficial. Em 1791 ingressou na Irmandade de São Pedro dos Clérigos, na qual ordenou-se presbítero em 1792.

Nunes Garcia obteve o posto de mestre da capela da Sé do Rio em 1798, sucedendo o P.João Lopes Ferreira com as obrigações de compor e reger música para a Catedral e para as solenidades oficiais realizadas no teatro da cidade, o então denominado "Teatro de Manuel Luís". Por essa época, já ministrava, em sua casa, o curso de Música, no qual estudaram, entre outros, Francisco Manuel da Silva e Cândido Inácio da Silva, músicos de destaque no período imperial.

Quando o temor da invasão francesa forçou a corte lusitana a transferir a capital administrativa do Reino para o Rio de Janeiro em 1808, mudaram-se os rumos da carreira do mestre da capela e a prática musical de toda a cidade. Ao chegar ao Rio, o Príncipe Regente D. João criou a Capela Real e para esta levou José Maurício, atribuindo-lhe os encargos de mestre da capela, organista e professor, além de solicitar-lhe o exercício da atividade de compositor. Mas em 1811 chegava ao Rio Marcos Portugal (Lisboa, 1762 - Rio, 1830), também a convite de D. João, para ocupar agora oficialmente o posto de mestre-compositor da Capela Real.

Marcos Portugal já havia residido na Itália, onde 21 óperas suas haviam sido já apresentadas, além de récitas também em teatros da Alemanha, Áustria, França, Espanha, Inglaterra e Rússia. Ao regressar a Lisboa em 1800, fora nomeado mestre da Capela Real e do Seminário Patriarcal, além de regente-compositor do Real Teatro de São Carlos, mantendo-se nessas funções após a intervenção francesa em 1808. No Rio, com enorme prestígio, Marcos Portugal foi nomeado mestre da Capela Real, mestre da música da família real e diretor de espetáculos da corte, o que acarretou para José Maurício uma sensível diminuição da atividade composicional. O compositor carioca passou, a partir de então, a atender encomendas principalmente das irmandades de São Pedro e de Santa Cecília, da Ordem Terceira do Monte do Carmo e do Senado da Câmara, muitas delas de grande responsabilidade, além de atuar como professor em sua casa.

Em 1816, ano de falecimento de sua mãe e também da Rainha D. Maria I, para a qual escreveu o conhecido *Requiem* e o *Ofício*, sua saúde encontrava-se debilitada, o que o obrigou a pedir para rezar a missa em sua própria casa. Em 1821, quando D. João VI voltou para Lisboa, além de perder sua pensão, as condições financeiras do país foram bastante prejudicadas, situação agravada após a Independência em 1822, resultando no início da decadência da atividade musical do Padre Mestre. Foi nesse período que Nunes Garcia escreveu o C*ompêndio de música e método de pianoforte* - instrumento ainda novo no Rio, que talvez documente sua maior necessidade em trabalhar como professor - e que solicitou a D. Pedro I a restituição da pensão outorgada por D. João. Continuou a compor até 1826, data da *Missa de Santa Cecília*, sua composição mais grandiosa.

José Maurício Nunes Garcia Morreu em 1830, quase ao mesmo tempo que Marcos Portugal, ambos pobres e esquecidos, em virtude das novas tendências musicais do Império, em direção à ópera, à canção e às danças de salão, que tornaram a música desses compositores fora de moda.

3. Estilo da música mauriciana

O estilo encontrado na música até agora conhecida do Rio de Janeiro colonial, assim como na arquitetura, é tardio, mais complexo e cosmopolita que a encontrada no nordeste ou em Minas Gerias. Além disso, José Maurício Nunes Garcia, apesar de sua base estética portuguesa e italiana, utiliza também modelos importados de outras nacionalidades, sendo a riqueza de meios a característica principal de sua produção e de outros autores do início do séc. XIX.

O primeiro aspecto notável na música de Nunes Garcia é a semelhança de seu estilo com o classicismo internacional europeu do final do séc. XVIII, mas com a inclusão da contribuição austríaca, o que não é normalmente observado na música mineira e nordestina, mesmo até as primeiras décadas do séc. XIX. Mais sóbria, densa e detalhista que o exemplo mineiro, a música de Nunes Garcia parece ter se baseado em maiores novidades estilísticas que seus contemporâneos mineiros e paulistas, existindo indícios de que pode ter conhecido e assimilado o estilo de Joseph Haydn (aliás, não foi coincidência o fato de o primeiro livro sobre música impresso no Brasil ter versado sobre a vida de Haydn).[3]

Existe, entretanto, uma semelhança entre algumas composições do início do séc. XIX de José Maurício Nunes Garcia no Rio de Janeiro, André da Silva Gomes em São Paulo e João de Deus de Castro Lobo em Mariana: os três já utilizam, com certa freqüência, seções fugadas em obras religiosas de grande porte para coro e orquestra, geralmente no *Kyrie*, *Christe* ou *Alleluia* de *Missas*. Essa semelhança estilística pode estar ligada ao fato de os três compositores terem sido mestres de capela na catedral de suas respectivas cidades, nas quais era possível executar uma música de caráter mais austera e imponente que aquela destinada a festas de irmandades ou a matrizes de cidades menores.

---

[3] LE BRETON, Joaquim. *Noticia historica da vida e das obras de José Haydn, doutor em musica, membro associado do Instituto da França e de muitas academias*. Lida na sessão publica de 6 de outubro de 1810 por Joaquim le Breton, Secretário Perpetuo da Classe das Bellas Artes, Membro da de Historia e Literatura antiga, e da Legião de Honra. Traduzida em portuguez por hum amador, e dedicada ao senhor Sigismundo Neukomm, Cavalleiro da Legião de Honra, Membro da Sociedade Imperial Philarmonica de S. Petersburgo, da Academia Real das Sciencias de Paris, &c. Rio de Janeiro: na Impressão Regia, M.DCCC.XX. [1820] Com Licença da Meza do Desembargo do Paço. Apud: CAMARGO, Ana Maria de Almeida & MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo / Kosmos, 1993. v.1, p.238, referência n.715.

Nunes Garcia também foi o primeiro compositor brasileiro a diversificar os meios de expressão de sua produção musical, embora ainda predominasse a música religiosa: escreveu obras para coro a *cappella*, para um ou dois coros e contínuo, para coro e orquestra, para voz solista e orquestra, para orquestra (*Abertura Zemira*, *Abertura em Ré*, *Sinfonia Tempestade*), para conjunto de sopros (*Doze divertimentos*, perdidos)[4] música dramática (*Ulissea*, *O triunfo da América*, *Coro para o entremês* e a ópera *Le due gemmelle*, perdida), *lições* e *fantasias* para pianoforte, as modinhas *Beijo a mão que me condena*, *No momento da partida* e *Marília, se não me amas* (perdida) e um tratado teórico.[5]

Existe uma certa semelhança entre o estilo de Nunes Garcia e o do compositor português João de Sousa Carvalho (1745-1798), autor de óperas, sonatas para cravo e muita música religiosa, sobretudo no que se refere à grandiosidade da instrumentação e das sonoridades empregadas e ao detalhismo e riqueza de suas texturas, embora seja evidente a grande ligação de Sousa Carvalho quase exclusivamente com a música italiana, ao passo que Nunes Garcia reflete uma assimilação maior de outros estilos nacionais, além do italiano e do português.

4. *Tota pulchra es Maria*

O manuscrito desta obra (1783), a mais antiga composição conhecida do padre-mestre, está arquivado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro - RJ), tendo sido editado por Cleofe Person de Mattos (Rio de Janeiro, 1981). Seu texto é destinado às vésperas e missa da Imaculada Conceição da Virgem Maria (8 de dezembro).

A peça possui uma incomum introdução na qual se ouve um solo de flauta, seguido de um solo de soprano e, finalmente, da intervenção coral, sempre acompanhados pelas cordas e pelo contínuo.

5. *Justus cum ceciderit* (Gradual de São Sebastião)

O manuscrito desta composição, datado de 1799, está preservado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro - RJ), tendo sido editado por Cleofe Person de Mattos (Rio de Janeiro, 1981). O texto desta composição foi destinado à festa de São Sebastião (20 de janeiro).

6. *Dies sanctificatus* (Gradual para a Terceira Missa do Natal)

O manuscrito desta composição, datada de 1793 está preservado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro - RJ), tendo sido editado por Cleofe Person de Mattos (Rio de Janeiro, 1981). Assim como nos dois exemplos anteriores, o estilo desta peça é essencialmente litúrgico, evitando os excessos operísticos, apesar de usar os elementos mais modernos do classicismo europeu.

---

[4] A aquarela *"Musik am Vordertheil der Fregatte Austria Gez. Während der Fahrt im Ocean, 1817*", de Thomas Ender, representa o conjunto de sopros que acompanhou D. Leopoldina ao Brasil em 1817. Foi para esse conjunto, regido pelo músico alemão Erdmann Neuparth e formado por dois clarinetes, duas trompas, dois trompetes, dois trombones, dois fagotes, rufo, bombo e pratos, que Nunes Garcia compôs os divertimentos, cujos manuscritos não foam preservados. Ver a ilustração em: BELLUZZO, Ana Maria. O Brasil dos viajantes. São Paulo: Metallivros / Odebrecht, 1994. v.2, p.105.

[5] Cf.: MATOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. 413p.

7. *Abertura em ré*

O manuscrito desta composição está preservado no Arquivo Manoel José Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, tendo sido editado por Cleofe Person de Mattos (Rio de Janeiro, 1982). As cópias de Manoel José Gomes, como é o caso dessa abertura e de outras obras do início do séc. XIX (entre elas a *Sinfonia grande*, do compositor português Inácio de Freitas) normalmente recebiam acréscimos de instrumentos de sopros, como trumpetes, clarinetes, fagotes, flautas e trombones. Manoel José Gomes provavelmente acrescentou um trombone a esta composição e seu filho Sant'Anna Gomes (irmão de Carlos Gomes) acrescentou uma parte de flauta. A edição de Cleofe Person de Matos manteve a parte de flauta de Sant'Anna Gomes, mas não a de trombone acrescentada por Manoel José Gomes.

Composta no estilo das aberturas de ópera italianas do final do séc. XVIII, cujo representante típico foi Giovanni Paisiello (1740-1816), desconhece-se o motivo pelo qual foi escrita, mas é certo que não foi destinada à ópera. Embora o termo abertura fosse utilizado, como informa Ernesto Vieira, para designar "*Symphonia, peça de musica orchestral que precede uma opera, uma oratoria, um drama com musica ou qualquer outra composição de grande desenvolvimento*",[6] a abertura também podia ter outra função:[7]

> "*Peça de musica para orchestra, no estylo da abertura propriamente dita, mas destinada a ser executada em concertos ou a servir de introducção ou intermedio em* qualquer espectaculo *ou solemnidade. São propriamente symphonias de pequenas dimensões, a que os auctores não quizeram dar este nome para não serem confundidas com as grandes symphonias classicas*"

8. *Abertura Zemira*

Composta em 1803, o manuscrito autógrafo dessa composição foi perdido, existindo apenas uma cópia de Leopoldo Miguez, na qual foram acrescentadas as partes de oboés I e II e de clarinetas I e II, preservado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro - RJ). Cleofe Person de Mattos editou a versão de Leopoldo Miguez (Rio de Janeiro, 1982).

O título da cópia de Miguez é "*Zemira: Protophonia / da opera / Zemira / composta em 1803 / pelo Padre / Jose Mauricio Nunes Garcia*", dando a entender que foi composta como uma abertura de ópera, o que foi refutado por musicólogos que já se ocuparam desse compositor, sobretudo por Cleofe Person de Mattos, que afirma que esta foi "*possivelmente destinada a alguma solenidade promovida pelo Senado da Câmara*".[8]

9. *Beijo a mão que me condena*

Esta modinha foi publicada por Pierre Laforge em 1837, ou seja, 7 anos após o falecimento de Nunes Garcia, existindo somente um exemplar, na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro). Embora trate-se de uma

---

[6] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; [...]. 2.ª Edicção, Lisboa, Typ.Lallemant, 1899. p.5
[7] VIEIRA, Ernesto. op.cit., p.6.
[8] GARCIA, José Maurício Nunes. *Aberturas; Zemira; Abertura em ré*; pesquisa e texto: Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1982. p.17.

canção profana, o texto não é de temática amorosa, como normalmente ocorria nesse tipo de música. Suspeitas de que a autoria dessa composição não fosse de José Maurício Nunes Garcia já foram refutadas por vários musicólogos, com base na própria edição de 1837, onde está explícito o nome do padre-mestre.

10. Peças para piano

Existe somente uma coleção autêntica de obras para piano escritas por José Maurício Nunes Garcia, as lições e fantasias do seu *Compêndio de música e método de pianoforte*, documento primeiramente descrito por Cleofe Person de Mattos.[9] O manuscrito, de 35 folhas, preparado para o estudo de seus filhos José Maurício e Apolinário, contém, na primeira parte, uma introdução teórica muito simples (f. 1v-7v) e 8 *Solfejos* (f. 7v-11r). A segunda parte é constituída de noções básicas sobre teclas e sobre escalas, intitulada *Teclado* (f. 11v-13r). A terceira leva o título *Regras para a formação dos tons* (f. 13v). A quarta parte é reservada às 11 *Lições* (f. 13v-29r), obras simples para pianoforte. Segue-se, finalmente, a última parte, com 6 *Fantesias* (f. 29r-35v), obras mais desenvolvidas para o instrumento. Pela simplicidade das seções teóricas, as primeiras edições do *Compêndio*, por Paulo Brand[10] e por Elisa Wiermann,[11] incluíam apenas as *lições* e *fantasias*. A última edição, realizada em 1996 por Marcelo Fagerlande, apresenta integralmente o manuscrito em fac-símile, precedido de um amplo estudo.[12]

As obras para piano desse *compêndio*, as primeiras do gênero escritas no Brasil, são bastante simples, com a utilização de motivos extraídos de óperas italianas da década de (incluindo Gioachino Rossini) ou de suas próprias composições religiosas.

11. A música carioca em princípios do século XIX

11.1. Introdução

Em fins do séc. XVIII, o Rio de Janeiro já exibia um desenvolvimento da prática musical, sobretudo religiosa, de modo a se aproximar do movimento estão estabelecido em Minas Gerais. Apesar de não terem sobrevivido outros manuscritos musicais cariocas do séc. XVIII além de composições de José Maurício Nunes Garcia, a existência, desde 1784, de uma Irmandade de Santa Cecília no Rio de Janeiro, comprova o estabelecimento de uma demanda musical suficiente para que os músicos se organizassem nessa corporação para proteger seus interesses profissionais na região. O compromisso, publicado por Ayres de Andrade em 1967, tem o seguinte título:[13] "*Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martir Santa Cecília,*

---

[9] MATOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. p.333-336.

[10] GARCIA, José Maurício Nunes. *Methodo de Pianoforte do Sr. P.e M.e Jozé Mauricio Nunes Garcia*. [Transcrição e revisão por Paulo Brand] Rio de Janeiro: Grafica da Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes - UNIRIO, 1989. 48 p.

[11] GARCIA, José Maurício Nunes. *Método de Pianoforte*: [transcrição e revisão por Elisa Wiermann] composição gráfica e revisão: André Wiermann.Rio de Janeiro: Editorial Baluarte, [1995]. 66 p.

[12] GARCIA, José Manurício Nunes. *O método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia*: inclui reprodução facsimilar do método original / Marcelo Fagerlande. Prefácio Luís Paulo Horta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará / RioArte, 1996. 168 p.

[13] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. v.1, p.78.

sita na Igreja de N.S. do Parto da cidade do Rio de Janeiro, de que é protetor o Ilmo. e Exmo. Sr. Vice-Rei do Estado."

No cap.1º (*Que todo o Professor de Música há de ser Irmão e como haja de ser admitido na Irmandade*), encontramos informações que nos ajudam a compreender a dinâmica da produção musical carioca no final do séc. XVIII e as relações entre os profissionais da artes da música. No § 1º determina-se: "*Toda pessoa que quiser exercitar a Profissão de Músico, ou seja Cantor ou Instrumentista, será obrigado a entrar nesta Confraria e para ser admitido por Confrade representará à Mesa, declarando a qualidade do seu estado e a sua naturalidade para que a Mesa o possa admitir ou excluir sendo notoriamente inábil ou publicamente escandaloso pelo seu mau procedimento.*" No § 3º encontramos a informação: "*Não serão admitidos na Irmandade senão os Professores que tiverem verdadeira inteligência da Música, precedendo um breve exame na presença dos Deputados que a mesa nomear* [...]."[14]

Em troca da proteção que a irmandade conferia aos seus irmãos, estes, por sua vez deviam uma série de obrigações para com a irmandade. No cap.2º (*Da obrigação de todos os novos Irmãos em geral*), § 1º, consta o seguinte:[15]

> "*Serão obrigados os Irmãos e Músicos a contribuírem para o cofre da Irmandade anualmente com um vintém de cada pataca que ganharem de todas as funções que forem cantar ou tanger, ou seja Eclesiástica ou de Oratórios públicos ou particulares, ao que ficarão responsáveis os Diretores das funções para entregarem logo que forem pagos das ditas funções no prazo de vinte e quatro horas ao Irmão Procurador para se recolher ao cofre; e o não fazendo com mora de tempo se lhes tirará da primeira função a que forem convidados em dobro os ditos vinténs em pena de sua rebelia ou omissão.*"

Outra obrigação importante dos irmãos, da qual voltarei a discorrer quando comentar a execução do *Requiem* de Mozart na Igreja do Parto em 1819, aparece no § 2º do mesmo capítulo: "*Assitirão todos os nossos Irmãos Professores à Festa da nossa Santa, e o que faltar sem ser por causa de moléstia será multado por cada vez em dois arrabéis de cêra. Devem também assistir ao Ofício que se fará pelas almas dos nossos Irmãos defuntos no mês de novembro de cada ano e o que faltar pagará três arratéis de cêra.*"[16]

No período em que D. João esteve no Rio (1808-1821), entretanto, ocorreu um extraordinário aumento na demanda de música, em função do número de portugueses que chegaram ao Brasil, interessados em manter o mesmo nível de prática musical a que estavam acostumados em Lisboa, aumento esse que acarretou na preservação de maior quantidade de composições do período. Houve, portanto, uma ampliação das perspectivas profissionais, que atraiu para o Rio de Janeiro músicos de várias regiões do Brasil, mas também de Portugal e de outros países da Europa. Dos compositores e intérpretes passou-se a exigir a criação de obras religiosas mais virtuosísticas e o trabalho com gêneros profanos ainda pouco praticados no Brasil, como a ópera e a música instrumental. O Rio assistia à chegada de um estilo cortesão de consumo, com o qual ainda não estava habituado, mas que a ele teria rapidamente de se adaptar.

---

[14] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.78.
[15] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.79.
[16] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.79

11.2. A Capela Real

O Príncipe regente D. João transferiu, por Alvará de 15/06/1808 a Catedral para a igreja dos carmelitas, condecorando-a com o título de *Capela Real*: "*Que o Cabido da Catedral seja logo com a possível brevidade transferido com todas as pessoas, cantores e ministros de que se compõe no estado atual em que se acha na igreja da Confraria do Rosário para a igreja que foi dos religiosos do Carmo, contígua ao Real Palácio da minha residência* [...]".

José Maurício Nunes Garcia, mestre da capela da catedral do Rio desde 1798, tornou-se, portanto, a partir de 1808, único mestre da Capela Real, cargo que ocupou até 1811, quando chegou de Lisboa o afamado Marcos Portugal, para tornar-se o principal mestre, por ordem real. Embora a Capela Real tenha iniciado seu funcionamento a partir daquela data, reunindo um seleto grupo de cantores e instrumentistas portugueses e brasileiros, seu funcionamento foi regulamentado somente em 04/08/1809. Os *Estatutos da Capela Real* (MS da Biblioteca Nacional do RJ) representam o mais antigo registro até agora conhecido da prática musical na Capela Real:

> "*§ 12 - O Mestre de Capela, os organistas, os cantores e os músicos, todos do coro de cima, serão prontos em se apresentarem na igreja nos dias e horas competentes, e executarem todas as cantorias que vão declaradas nestes Estatutos e todas as mais que forem do costume ou novamente forem determinadas por ordem de Sua Alteza Real. Enquanto não lhes prescrevemos um regimento próprio, se o julgarmos necessário para o futuro, com o beneplácito do mesmo Augusto Senhor, observarão as regras seguintes:*
>
> "*1ª - Será o Mestre de Capela, e nas suas faltas o músico mais antigo ou o organista, obrigado a vigiar sobre a residência de todos os outros e a dar parte cada dia ao Apontador das faltas de cada um deles, para serem apontados segundo os dias e funções a que faltarem, do modo que se acaba de dizer a respeito dos Tesoureiros.*
>
> "*2ª - Poderão e deverão, além disso, ser multados pelo Mestre da Capela segundo a qualidade do erro que cometerem, não passando a multa, nas primeiras três vezes, da metade da quantia correspondente a um dia do seu ordenado, e devendo passar-se ao dobro e três dobros desta pena nos casos de reincidência e contumácia, e aplicando-se sempre para a Fábrica da Igreja.*"

A Capela Real possuía um órgão de complicado manuseio, montado pelo organeiro português Antônio José de Araújo e cuja execução foi confiada ao próprio mestre da capela, José Maurício Nunes Garcia. O instrumento era munido de uma curiosa carranca voltada para os fiéis e que, em momentos estratégicos das missas ou ofícios, esbugalhava os olhos e escancarava a boca ao toque de uma tecla grave.

Grande parte do arquivo musical referente a esse período foi queimado pelo Bispo de Maura, Duarte Costa, no início do séc. XX. Entretanto, não há a menor dúvida que o gosto musical na Capela Real foi sensivelmente diferente àquele atendido pelo repertório da antiga catedral do Rio de Janeiro, como se pode observar, ao menos, nas composições conhecidas de José Maurício Nunes Garcia. Ayres de Andrade comenta esse fenômeno:[17]

---

[17] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.24.

> "*Tinham os cantores vestimenta própria, que consistia numa sobrepeliz de renda, com mangas, protegida por uma capa roxa e um cabeção vermelho.*
>
> "*Muito deviam cooperar, de fato, para o brilho das cerimônias os cantores assim uniformizados, não obstante aparentar um certo sabor teatral o quadro formado por eles.*
>
> "*Mas era isso, justamente, o que reclamavam daquelas cerimônias os que a elas compareciam, mesmo no tocante à música*
>
> "*O próprio José Maurício, que até então havia conservado na sua música uma ambiência de inatacável religiosidade, não teve outro remédio senão modificar o seu estilo para poder ser aceito por aquele público, que transportava para o Vice-Reino do Brasil o gosto pela música de igreja maculada pela artificiosidade da música de teatro. Era, de resto, de um modo geral, o gosto da época.*
>
> "*Não era pouco o trabalho que ali se exigia do conjunto musical. O mestre de capela, este, não tinha substituto, nem com quem repartir as obrigações inerentes ao cargo. Mais tarde a Capela Real terá dois e, mesmo três diretores musicais. Mas até a chegada de Marcos Portugal, em 1811, não teve outro além de José Maurício.*"

Não existe documentação suficiente para se conhecer as atividades musicais nos primeiros anos da Capela Real. Em 1815 a Capela tinha cerca de 150 músicos e cantores, firmando-se como o principal centro musical do continente americano. A Capela atraiu para o Brasil, pela primeira vez em sua história musical, sopranistas castrados italianos, alguns deles, como Fasciotti, bastante conhecidos na Europa. No período de D. João VI, atuaram sete deles: José Gori (1810), Antônio Cicconi (1810), Giovanni Francesco Fasciotti (1816), Marcello Tani (1816), Paschoal Tani (1816), Francesco Realli (1817) e Angelo Tinelli (1817).

Em 1816, Alexandre Coldelaugh referiu-se assim à Capela Real:[18]

> "*Dizia-se geralmente que a Capela Real era organizada de modo a satisfazer plenamente os amadores de música. Era constituída como a antiga Capela Real de Lisboa e não se havia olhado a despesas. Quatorze ou quinze sopranos misturavam suas vozes características à música de* [Marcos] *Portugal e dos melhores compositores religiosos, e formaram um conjunto muito admirado, especialmente pelos estrangeiros*"

Jean Baptiste Debret, que viveu no Rio de 1816-1831 também deixou seu comentário: "*O conjunto musical da Capela é formado de excelentes artistas de todos os gêneros, virtuoses castrados e cantores italianos. A parte instrumental é magnífica, com dois maestros. São avaliados em 300.000 francos os vencimentos dos artistas que a compõem.*"[19] Mas o depoimento mais interessante foi, sem dúvida, o de Carl Friedrich Philipp von Martius, que esteve no Brasil entre 1817-1820, para uma missão de pesquisas principalmente botânicas. Em apenas um parágrafo, Martius discorre sobre o estilo das canções brasileiras acompanhadas com violão (ou piano, nas casas mais abastadas), sobre o gosto brasileiro pelas danças, citando tanto as refinadas danças de salão quanto as danças dos escravos negros, sobre a precariedade da execução de óperas italianas, sobre a banda formada e regida por D. Pedro e sobre o estilo das missas

[18] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.28.
[19] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., p.28-29.

compostas por Sigismund Neukomm (1778 - 1858) e Marcos Portugal (1762 - 1830), já distantes dos modismos encabeçados por David Peres (1711-c.1780) no centro do século anterior:[20]

> "*Por outro lado, é a música, entre os brasileiros e, especialmente no Rio, cultivada com mais gosto, e nela se chegará provavelmente cedo a certa perfeição. O brasileiro tem, como o português, fino talento para a modulação e progressão harmônica, e baseia o canto com o simples acompanhamento do violão. O violão, tanto como no sul da Europa, é o instrumento favorito; o piano é um dos móveis mais raros e só se encontra nas casas dos abastados. As canções, cantadas com acompanhamento do violão, são parte originárias de Portugal, parte inspiradas pela poesia local. Pelo canto e pelo som do instrumento, o brasileiro é facilmente estimulado a dançar e exprime sua jovialidade nas sociedades cultas com delicadas contradanças; nas classes inferiores, porém, ela se manifesta com gestos e contorções sensuais como as dos negros. A ópera italiana, até aqui, não tem apresentado, nem da parte dos cantores, nem da orquestra, nada perfeito; uma banda particular de música vocal e instrumental, que o príncipe herdeiro formou com mestiços locais e pretos, indica bastante o talento musical do brasileiro. D. Pedro, que parece ter herdado de seu avô D. João IV notável gosto pela música, costuma reger às vezes, ele próprio, essa orquestra, que, assim estimulada, procura executar as peças com muita perfeição. O discípulo preferido de J. Haydn, o cavalheiro Neukomm, achava-se então como diretor da Capela do Paço, no Rio. Para suas missas, porém, compostas inteiramente no estilo dos mais célebres mestres alemães, ainda não estava de todo madura a cultura musical do povo. O impulso que o gênio de Davide Perez deu à música religiosa portuguesa (1752-1779) já passou, e atualmente se exige que a missa tenha melodias de andamento alegre e, após sustentar longo e pomposo* Gloria, *deve seguir-se curto* Credo. *Nesse estilo, compõe Marcos Portugal, hoje o compositor mais aclamado entre os portugueses. O estado de desenvolvimento em que se acha a música, nas altas camadas do Rio e das outras cidades costeiras do Brasil, corresponde inteiramente ao modo com que cultivam aqui a poesia e as belas-letras.* [...]"

É particularmente interessante a observação de Martius, segundo a qual o estilos das missas compostas no Rio de Janeiro, no final da década de 1810, ou seja, nos anos que antecederam a Independência já era bem diverso daquele observado em fins do século XVIII. Esse fenômeno não era apenas brasileiro, mas euro-americano, uma vez que as observações de Martius concordam com as informações ora conhecidas sobre a evolução da música religiosa européia no período, destacando-se, neste caso, a contribuição de Ernesto Vieira sobre a chamada *missa festiva* do séc. XIX, dividida em

---

[20] SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl Friedrich Phgilipp von.*Viagem pelo Brasil: 1817-1821*; prefácio Mário Guimarães Ferri; tradução Lúcia Furquim Lahmeyer; revisão B.F. Ramiz Galvão, Basílio de Magalhães, Ernst Winkler; anotações Basílio de Magalhães. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. v.1, p.57. Realizei pequenas alterações na tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer, pois a tradução original gerou erros históricos e musicológicos que não foram revisados na edição de 1981.

duas grandes partes: *Missa* (em sentido estrito, contendo apenas *Kyrie e Gloria*) e *Credo* (contendo *Credo, Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei*):[21]

> "***Missa, s.f.*** *A parte musical que na missa festiva ou solemne se designa especialmente com o nome de missa, comprehende os* kyries *e a* gloria. *Esta ultima compõe-se do cantico* Gloria in excelsis Deo *e de diversas phrases curtas exprimindo louvor* (Laudamus), *prece* (Qui tollis), *e exaltação* (Quoniam).
>
> "*Estas tres differentes expressões da* gloria *indicam a sua divisão em tres peças de differente caracter; mas os compositores italianos nas grandes missas de estylo theatral, para obterem maior numero de trechos, retalham todas as phrases, fazendo da* gloria *um acto de opera com arias, coros, duettos, etc. É tambem uso antigo e tradicional fazer, nas missas de grande apparato, uma extensa fuga no final, com a letra:* Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen.
>
> "*O* Credo *constitue a segunda parte da missa festiva e divide-se naturalmente em tres peças caracteristicas:* Credo, Crucifixus, Resurrexit, *formando esta ultima contraste com a precedente.*
>
> "*Muitos compositores intercalam um solo no* Et incarnatus. *Segundo o uso antigo e á imitação do final na* gloria, *constituem tambem uma fuga muito desenvolvida as ultimas palavras do credo:* Et vitam venturi sæculi. Amen.*Depois de cantar o credo e durante a cerimônia do offertorio, é uso cantar-se um motete ou executar se um desenvolvido preludio no orgão, ou tambem um trecho de musica instrumental quando a missa é com orchestra. N'este ponto abusa-se muito nas nossas egrejas executando-se aberturas de operas, coisa absolutamente impropria do logar e do acto que se celebra.*
>
> "Sanctus *e* Agnus Deis, *são duas peças destacadas e independentes com que termina a parte musical da missa completa.*"

De posse dessas informações é possível compreender melhor os poucos exemplos exclusivamente orquestrais brasileiros conhecidos, do final do séc. XVIII à década de 1820, entre eles a *Sinfonia fúnebre* (1790), a *Abertura Zemira* (1803) e a *Abertura em ré maior* (s.d.), todas de José Maurício Nunes Garcia e a *Abertura em ré maior* de João de Deus de Castro Lobo (década de 1820). Em primeiro lugar, não podemos confundir a sinfonia e mesmo algumas aberturas brasileiras desse período com seus equivalentes europeus destinados a teatros ou salões e nem perder de vista, para este caso, a opinião de Joaquim de Vasconcellos, em 1870, sobre a relação entre aberturas e sinfonias:[22]

> "*Pode ser que este livro seja lido por algum estrangeiro, e que este ligue á palavra* Symphonia *uma significação que ella não tem em*

[21] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2.ª Edicção, Lisboa, Typ.Lallemant, 1899. p.348-349.

[22] VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portugueses*: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. v.1, p.109-110.

> *Portugal; aqui n'este bello paiz, que em certas couzas é a* patria da confuzão, *chama-se* Symphonia *indistintamente a uma* Ouverture d'Opera, *a uma* Fantasia orchestrada, *emfim a qualquer peça mais ou menos desenvolvida que tenha acompanhamento de orchestra; todas estas especies entram na mesma classificação: é tudo* Symphonia!"

Embora denominada *sinfonia*, uma e *aberturas*, as demais, a maioria delas parece ter sido escrita para funções religiosas, sobretudo para anteceder uma *missa* ou *ofício* ou durante a cerimônia do ofertório. Rodrigo Ferreira da Costa, em 1824, já informava que "*A introdução da* symphonia, *destinada á abertura de festa de Igreja, deve ter os toques opportunos para infundir o respeito, a devoção, e a reverencia convenientes á sanctidade do Templo, e majestade do acto que annuncia. Será pois grave, edificante, e adaptada á expressão das primeiras prostrações e rogativas ao Numen Supremo.*"[23]

Mas se a observação de Ferreira da Costa Vieira é perfeitamente aplicável à *Sinfonia fúnebre* de Nunes Garcia, estas considerações de Ernesto Vieira sobre a *abertura*, em 1899, têm maior afinidade com as aberturas brasileiras citadas, embora, em nosso caso, as ocasiões religiosas tenham sido obviamente preferenciais nessa fase:[24]

> "*Peça de musica para orchestra, no estylo da abertura propriamente dita, mas destinada a ser executada em concertos ou a servir de introducção ou intermedio em* qualquer espectaculo *ou solemnidade. São propriamente symphonias de pequenas dimensões, a que os auctores não quizeram dar este nome para não serem confundidas com as grandes symphonias classicas. / As obras primas d'este genero são* A Gruta de Fingal, Mar tranquillo *e* Ruy Blas*, de Mendelssohn,* Jubel *de Weber,* Ossian *de Niels Gade*."

11.3. A Capela Imperial após a Independência

A Proclamação da Independência, em 1822, não produziu, como se poderia esperar, efeitos muito notórios na prática musical do período. O desenvolvimento da prática musical que se observou, sobretudo no Rio de Janeiro, deveu-se ao desenvolvimento cultural que já vinha se operando no país, em função da urbanização, do crescimento econômico e do aumento das relações exteriores do Brasil. A abdicação de D. Pedro I proporcionou maiores e mais documentados reflexos na produção musical que a Independência, mas que, mesmo assim, restringiram-se à composição de hinos alusivos às questões políticas do momento (um deles o hino de Francisco Manuel da Silva que se tornou o atual Hino Nacional) e a uma certa predileção por temas heróicos em peças teatrais e óperas.

---

[23] COSTA, Rodrigo Ferreira da. *PRINCIPIOS DE MUSICA / OU / EXPOSIÇÃO METHODICA DAS DOUTRINAS / DA SUA / COMPOSIÇÃO E EXECUÇÃO. / AUCTOR / RODRIGO FERREIRA DA COSTA: / Cavalleiro da Ordem de christo. Bacharel Formado nas Fa/culdades de Leis e Mathematica, e Socio da Academia / Real das Sciencias. / Et toi, fille du Ciel, toi, puissante Harmonie, / Art charmant, qui polis la Grece et l'Italie, / J'entends de tous côtés ton langage enchanteur, / Et tes sons souverains de l'oreille, et du coeur. / Henriade, Chant VII /* TOMO II / LISBOA / NA TYPOGRAPHIA DA MESMA ACADEMIA / 1824 / Com licença de SUA MAGESTADE. v.2, Segunda Parte, Terceira Secção, Cap.IX (Da sonata, concerto, e symphonia), p.267.

[24] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; op.cit., p.6.

O único reflexo da situação política da década de 1820 e dos desastrosos atos administrativos de D. Pedro I foram uma redução do número de músicos e cantores na agora Capela Imperial. Se, em 1815 a Capela tinha cerca de 150 músicos e cantores, Ayres de Andrade informa que, "*Segundo o Almanaque Imperial do Comércio e das Corporações Civis e Militares do Império do Brasil, para os anos de 1824 e 1825, o conjunto musical da Capela tinha a seguinte organização: 8 sopranos, 7 contraltos, 11 tenores, 16 baixos, 18 instrumentistas, 3 organistas e 1 organeiro*", demonstrado sensível redução de pessoal.[25] O mesmo autor comenta a restruturação da Capela em 1828, pela qual diminuía a quantidade de cantores, mas aumentava a de instrumentistas: 28 cantores, 38 instrumentistas e 2 organistas.[26] Dentre os instrumentistas, encontramos o violinista italiano Francisco Ansaldi, atuando ao lado da elite dos instrumentistas cariocas do período, que incluía, entre outros, Pedro Teixeira de Seixas e Francisco Manuel da Silva:[27]

> "*Músicos instrumentistas: Francisco Ansaldi, Aleixo Bosh, Francisco Tani, Inácio Pinheiro da Silva, José Joaquim da Silva, Joaquim de Almeida, João Liberalli, Luís Folia, Manuel Joaquim Corrêa dos Santos, Policarpo José de Faria Beltrão, Alexandre Baret, Pedro Teixeira de Seixas, Pedro laforge, Quintiliano José de Moura, Francisco da Mota, José Fernandes da Trindade, Lino José Nunes, Joaquim Lúcio de Araujo, Francisco Augusto Fremel, Cristóvão Tani, Heliodoro Norberto Florival da Silva, Domingos Francisco, Francisco Manuel da Silva, Tertuliano de Souza Rangel, José Muraglia, Nuno Álvaro Pereira, Francisco Custódio dos Santos, padre Manuel Alves Carneiro, Gabriel Fernandes da Trindade, Antônio Xavier da Cruz, Francisco José Lopes, Herculano José de Carvalho, Francisco Joaquim dos Santos, Manuel Pimenta Chaves, José de Aragão Hespanha, Cláudio Antunes Benedito, Francisco Manuel Chaves e João Antônio da Silva*"

Em 1831, entretanto, após a abdicação de Pedro I, o corte na Capela foi substancial. Contaria, a partir de então, com apenas 23 cantores, 2 organistas e somente quatro instrumentistas, todos executantes de instrumentos graves: 2 fagotes e 2 contrabaixos. Os violinistas foram todos despedidos. Em 1833, nova redução, agora para 21 cantores e 3 *instrumentistas de baixo*.[28] A Capela Imperial somente voltaria a crescer no governo de Pedro II. A tendência em manter cantores, valorizando seu salário e dispensar instrumentistas na Capela, talvez tenha contribuído para uma mudança de rumo na carreira de Trindade. Mas uma doença, que resultou em paralisia, no final de sua vida, possivelmente já estaria apressando sua decisão.

Um dos principais músicos ligados à Capela Real e Imperial e mesmo à música de teatro no Rio de Janeiro até a abdicação de D. Pedro I foi Marcos Antônio da Fonseca Portugal ou simplesmente Marcos Portugal (Lisboa, 1762 - Rio de Janeiro, 1830). Compositor e regente, iniciou seus estudos musicais aos nove anos de idade, com João de Sousa Carvalho, em Lisboa. Sua primeira obra, um *Miserere* a 4 vozes e órgão, foi escrita aos 14 anos. Em 1783 foi admitido na Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, já como cantor e organista da capela do Seminário Patriarcal e dois anos mais tarde

[25] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.162.
[26] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.162.
[27] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.163.
[28] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.163-164.

tornou-se regente do Teatro do Salitre, em Lisboa, quando começou a ser conhecido como compositor.

Naquele teatro, Marcos Portugal apresentou grande quantidade de peças musicadas e, a partir de 1792, principiou a publicação de canções em português no *Jornal de modinhas*. Nesse mesmo ano, foi para Nápoles com uma pensão régia, a fim de aperfeiçoar-se em ópera. Em 1793 apresentou suas primeiras óperas, em Florença e Parma. Em oito anos apresentou 21 óperas na Itália e suas composições apareceram em teatros da Alemanha, Áustria, França, Espanha, Inglaterra e Rússia. Ao regressar a Lisboa em 1800, foi nomeado mestre da Capela Real e do Seminário Patriarcal e regente-compositor do Real Teatro de São Carlos.

Em novembro de 1807, quando a família real portuguesa fugiu para o Brasil, Marcos Portugal passou a servir a nova corte instalada em Lisboa pelos franceses, até que fosse transferido para o Rio de Janeiro por D. João VI em 1811, e nomeado mestre da Capela Real, mestre de música da família real e diretor de espetáculos da corte. Ocupou essas funções até 1828, quando assinou, juntamente com outros músicos, uma petição ao Imperador, relatando a situação precária da Capela Imperial. Ao morrer, em 1830, ainda era diretor do Teatro de São João. No Brasil, apresentou principalmente obras da fase européia, mas também compôs música nova, incluindo o *Hino da Independência*, que foi o hino oficial brasileiro de 1822 a 1824 e após 1831. Enquanto viveu no Rio de Janeiro, 29 obras suas integravam o repertório de teatros italianos, entre elas *Demofoonte* (ópera, 1811), *L'Oro non compra amore* (ópera, 1811), *Artaserse* (ópera, 1812), *A salóia enamorada* (ópera, 1812), *Missa solene* (1811), *Matinas do Santíssimo Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo* (1811), *Merope* (ópera, 1817), *Augurio di Felicitá, ossia il trionfo del'Amore* (1817), *Hino para a aclamação de D. João VI* (1817), *Hino da independência* [*Hino brasileiro até c. 1824 e após 1831*] (1822) e o *Hino português* (composto em 1809, utilizado no Brasil até 1822).

11.4. A música teatral e a música religiosa fora da Capela Imperial

Ao tempo de D. João, as pequenas casas de espetáculo do Rio, como o "Teatro de Manuel Luís" (inaugurado possivelmente após o incêndio da Casa da Ópera do Rio de Janeiro, em 1769), não comportavam mais as apresentações simples e o público restrito que caracterizaram as exibições do séc. XVIII. Para os grandes espetáculos teatrais, sobretudo as óperas, foi projetado o Real Teatro de São João, cuja inauguração deu-se somente em 1813, mas que surgira como proposta de D. Fernando José de Portugal e Castro, Vice-rei do Brasil a partir de 1801, aprovada por um decreto assinado pelo Príncipe regente em 28/05/1810, O texto desse decreto é o que se segue:[29]

> "*Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela e pela ocorrência de estrangeiros e outras pessoas que vêmn das extensas províncias de todos os meus Estados: fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Viana, do meu Conselho e Intendente da Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para êle se erigir; e conservar sem dispêndio das rendas públicas e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave mais os meus fiéis vassalos, a quem antes desejo aliviar de todas elas; e havendo-me proposto o mesmo Intendente que grande parte dos meus vassalos residentes nesta côrte me*

[29] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.109-110.

haviam já feito conhecer e que por ser esta obra do meu real agrado e de notória necessidade, se prestavam de boa vontade a dar-me mais uma prova do seu amor e distinta fidelidade, concorrendo por meio de ações a fazer o fundo conveniente, principalmente se eu houvesse por bem de tomar o dito teatro debaixo de minha proteção e de permitir que com relação ao meu real nome se denominasse Real Teatro de S. João. Querendo corresponder ao amor que assim prestam à minha real pessoa, e com que tanto se distinguem nesta ação, sou servido honrar o dito teatro com a minha real proteção e com a pretendida invocação, aceitando além disso a oferta que por mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida de um terreno a este fim proporcionado, que possui defronte da igreja da Lampadosa, permitindo que nele se erija o dito teatro, seguindo o plano que me foi presente e que baixará com este assinado pelo mesmo proprietário do dito terreno, que além disso se oferece a concorrer com os seus fundos, indústria, administração e trabalho, não só para a ereção, como para o reger e fazer trabalhar. E sou outrossim servido, para mostrar mais quanto esta oferta me é agradável, conceder que tudo quanto for necessário para o seu fabrico, ornato e vestuário, até o dia em que abrir e principiar a trabalhar, se dê livre de todos os direitos nas alfândegas onde os deve pagar; que se possa servir da pedra de cantaria que existe no ressalto ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele e que de muitos anos se não tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e mais perfeita conservação, se lhe permitirão seis loterias, segundo o plano que se houver de aprovar a benefício do teatro. E porque também é justo e de razão que os acionistas que concorram para o fundo necessário para a sua ereção fiquem seguros assim dos juros de seus capitais que os vencerem, como dos mesmos capitais, por isso mesmo que os ofertaram sem estipulação de tempo, determino que o mesmo Intendente Geral da Polícia, a cuja particular e privativa inspeção fica a dita obra e o mesmo teatro, faça arrecadar por mão de um tesoureiro, que nomeará, todas as ações e despendê-las por férias por ele assinadas, reservando dos rendimentos aquela porção que se deva recolher ao cofre para o pagamento dos juros e a amortização dos principais, para depois de extintos esses pagamentos, que devem ser certos e de inteiro crédito e confiança, passar o edifício e todos os seus pertences ao domínio e propriedade do proprietário do terreno; ficando entretanto o dito e quanto nele houver com hipoteca legal, especial e privilegiada ao distrito dos referidos fundos."

Destinado a receber um público numeroso, esse teatro foi construído às feições do Teatro São Carlos de Lisboa que, por sua vez, assemelhava-se ao Teatro San Carlo, de Nápoles, grande centro operístico italiano do séc. anterior. Iniciaram-se, então, as grandes representações operísticas do Rio de Janeiro, com obras de Antônio Salieri, Vincenzo Puccitta, Marcos Portugal e Ferdinand Paer. Mas a representação de óperas no Rio de Janeiro tomou seu maior impulso a partir de 1821, com obras de G. Rossini, J.S. Mayer e W.A. Mozart, entre outros.

O Teatro São João, destruído por incêndio em 25/03/1824, foi substituído por um teatrinho provisório chamado Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, inaugurado em 01/12/1824. Mas existiram teatros menores na cidade com atividade

musical importante, como o pequeno teatro particular sobre o qual Carl Seidler produziu este relato:[30]

> "*Além desse teatro nacional, ainda existe na cidade imperial um outro menor, mas particular. Arrendaram-no comerciantes e fabricantes aqui residentes, e fazem aí representar muito bem, com notável perícia e muita graça, as mais recentes produções dramáticas francesas, sobretudo comédias e vaudevilles. É verdadeiramente digno de admiração como esses jovens, que só tarde podem sair de seus escritórios, ainda acham lazer e gosto para ensaiar tão bem as peças. A orquestra, igualmente constituída de amadores, não é forte nem completa, mas contam-se nela bravos artistas. É deveras impressionante e muito louvável como, desde o esquecido tempo da revolução em todas as partes do mundo onde se encontram franceses, por essa espécie de ligações, procuram mais estreitar-se e sopitar a germinante saudade pela pátria distante.*"

Na época de D. João, iniciou-se também um desenvolvimento da música camerística (para pequenos conjuntos instrumentais) e da música orquestral. José Maurício e Marcos Portugal produziram as mencionadas *Sinfonias* e *Aberturas* para orquestra, o gênero preferido para essa formação, entre os portugueses. Atuaram no Rio, por essa época, instrumentistas que se dedicaram à música de câmara, de acordo com o *Essai Statistique* publicado em 1822 pelo geógrafo italiano Adriano Balbi (1782-1846), como o clarinetista Silva, os violinistas Manuel Joaquim Correia dos Santos e Manuel Inácio da Silva Alvarenga, os pianistas Frei Antônio, Simão Portugal (irmão de Marcos) e Francisco Xavier Bachicha, o violoncelista Policarpo, os flautistas Silva Conde e José Leocádio, o violonista João Leal e o cavaquinista Joaquim Manuel da Câmara, além dos instrumentistas da própria Capela Real.

Apesar de serem conhecidos vários músicos instrumentistas nesse período, raríssimos exemplos de música instrumental compostos no Rio de Janeiro nas três ou quatro primeiras décadas do séc. XIX foram preservados. As obras camerísticas cariocas mais antigas que se recuperaram foram os *Três grandes duetos concertantes* (c.1814) para dois violinos, compostas pelo mineiro radicado no Rio, Gabriel Fernandes da Trindade (c.1790-1854), que o autor dedicou quando jovem ao seu professor de violino, o italiano Francesco Ignazio Ansaldi. No Rio de Janeiro, o primeiro conjunto de obras para piano foi escrito por José Maurício, como parte do seu C*ompêndio de música e método de pianoforte*, de 1821, que inclui *lições* e *fantasias* (com variações).

Em 1816, com o falecimento da Rainha D. Maria I - para o qual José Maurício escreveu o conhecido *Requiem* e o *Ofício Fúnebre* - D. João foi coroado rei de Portugal. Para cumprimentá-lo e promover o reatamento oficial das relações entre França e Portugal, veio ao Brasil o Duque de Luxemburgo, acompanhado pelo celebrado compositor austríaco Sigismund Neukomm, que obteve, no Rio, uma nomeação de professor público de música e o encargo de composição e execução musical por um decreto de 16 de setembro de 1816. Entre outros, foram seus alunos D. Pedro, sua esposa D. Leopoldina, D. Isabel Maria e Francisco Manuel da Silva. A partir de 1819 passou a escrever para o *Allgemeine Musikalishe Zeitung*, de Viena, publicando, em 1820, uma notícia sobre a música no Rio de Janeiro, na qual citou a primeira audição do *Requiem* de Mozart no Rio e a do *Requiem* de José Maurício Nunes Garcia em Viena.

---

[30] SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução e notas coronel F. de Paula Cidade; tradução e notas general Bertholdo Klinger. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p.55.

Neukomm permaneceu no Brasil até 1821, retornando à Europa poucos dias antes da partida definitiva de D. João VI. Exerceu influência sobre os músicos atuantes no período, principalmente José Maurício Nunes Garcia. Notabilizou-se por escrever, entre outras, as primeiras composições camerísticas baseadas em melodias brasileiras, como *L'Amoureux*, para flauta e pianoforte, sobre *La Melancolie* de Francisco Manuel da Câmara (1819) e *O Amor brasileiro*, capricho para pianoforte sobre um *lundu* de autor desconhecido.

O depoimento que Neukomm publicou no *Allgemeine Musikalische Zeitung* em 1820, é especialmente importante como testemunho da vida musical no Rio de Janeiro do período, possuindo, como no texto de C.P.F. von Martius, um sabor nitidamente austríaco e eurocêntrico:[31]

> *"Rio de Janeiro - A corporação dos músicos locais (em português Irmandade, um tipo de sociedade religiosa) comemora todos os anos a Festa de Santa Cecília e celebra, alguns dias após, uma missa em memória dos músicos falecidos durante o ano. Para esse fim, alguns músicos dessa corporação, especialmente os que têm interesse em boa música, propuseram o* Requiem *de Mozart para essa Festa, que foi executado em dezembro passado* [1819] *na Igreja do Parto, por uma numerosa orquestra. O mestre de capela da Capela Real, Padre José Maurício, dirigiu o conjunto.*
>
> *"A dedicação, com a qual Padre Garcia resolveu todas as dificuldades, para finalmente executar aqui uma obra prima do nosso imortal Mozart, recebeu o mais caloroso agradecimento dos amantes da arte locais. De minha parte, considero uma obrigação utilizar esta oportunidade para tornar conhecido no meio cultural europeu esse homem, notado por sua grande modéstia e, graças a esta oportunidade, é provavelmente a primeira vez que seu nome é citado. Ele tem o mais merecido direito desta honrosa distinção, visto que sua formação é sua própria obra. Nascido no Rio de Janeiro, foi aceito no Seminário Episcopal dessa cidade e, após terminar estudos e ser consagrado Padre, foi empregado como Mestre de Capela na Capela Patriarcal. Com a chegada da Corte no Brasil, alcançou a colocação de Mestre de Capela na Capela Real, que ele dirige ainda mais gloriosamente, apesar da sua arruinada saúde.*
>
> *"Antes do* Requiem, *foram cantados os* Noturnos *do* Officium Defunctorum, *de David Perez (nascido em Nápoles em 1711, foi para Lisboa em 1752, onde trabalhou a serviço real). Essa obra consiste em várias árias, duetos, coros, etc. A maioria dessas peças possui o caráter adequado ao estilo religioso. Vários coros foram executados muito depressa, o que já notei em outras composições desse autor. Ao que parece, a tradição desse tipo de obra foi perdida. Em especial, desagradou-me um coro em ré maior, no qual, por causa do andamento muito rápido, as entradas das das trompas e trumpetes lembraram-me um toque de clarim, que em Karlsbad anunciava a chegada de banhistas.*
>
> *"A execução do Requiem de Mozart não deixou nada a desejar, todos os talentos colaboraram para tornar o genial Mozart apreciado*

[31] NEUKOMM, [Sigismund]. Rio de Janeiro. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, n.29, p.501-503, 1820. A tradução é nossa.

> *neste Novo Mundo. Esta primeira experiência teve tão bom resultado, que esperamos não seja a última. Neukomm.*"[32]

Tempos depois, em 1854, uma notícia do *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro confirmava as informações publicadas por Neukomm em 1820, acrescentando, ainda, que em 1821 José Maurício Nunes Garcia regera, no Rio de Janeiro, *A Criação,* de Joseph Haydn e, uma vez mais, o *Requiem* de Mozart. De acordo com um catálogo manuscrito de suas próprias obras, publicado em 1977 por Rudolph Angermüller, Neukomm escreveu um *Libera me* para completar o *Requiem* de Mozart nessa execução de Nunes Garcia, apresentando, para o concerto a data 24 de janeiro de 1821.[33]

Quando D. João VI voltou para Lisboa em 1821, as condições financeiras do país foram bastante prejudicadas, situação agravada após a Independência em 1822, resultando no início da decadência da atividade musical da cidade. Nunes Garcia foi um dos compositores prejudicados, chegando a solicitar a D. Pedro I a restituição da pensão outorgada por D. João. Mesmo em dificuldades, continuou a produzir música para encomendas até 1826, data da *Missa de Santa Cecília*, sua composição mais grandiosa. Morreu em 1830, quase ao mesmo tempo que Marcos Portugal, ambos pobres e esquecidos, em virtude das novas tendências musicais do Império, que tornavam a música desses compositores já ultrapassada.

---

[32] "Rio de Janeiro. *Die Korporation der hierigen Musiker (auf portugiesisch Irmandade, eine Art religiöser Verbindung) feyert jäglich das Fest der heil. Cæcilia, dem Laufe des Jahres verstorbenen Musiker folgt. Zu diesem Ende haben einige Mitglieder dieser Korporation, die Sinn für bessere Musik haben, für die letzte Cæcilia - Feyerlichkeit Mozart's* Requiem *vorgeschlagen, welches auch letztverflossenen December in der Kirche* do Parto *von einem zahlreichen Orchester aufgeführt wurde. Die Leitung des Ganzen hatte der Kappelmeister der königl. Kapelle Hr. Jozé-Mauricio Nunes Garcia übernommen./ Der Eifer, mit dem Hr. Garcia allen Schwierigkeiten entgegengearbeitet hat, um endlich einmal auch hier ein Meisterwerk unseres unsterblichen Mozart's zur Aufführung zu bringen, verdient den wärmsten Dank der hiesingen Kunstfreunde, und ich meinerseits rechne es mir zur Pflicht, diese Gelegenheit zu benutzen, um unsere europäische Kunstwelt auf einen Mann aufmerksam zu machen, der es nur seiner zu grossen Bescheidenheit zuzuschreiben hat, wenn seiner vielleicht erst bey dieser Gelegenheit zum erstenmale öffentlich gedacht wird. Er hat um so mehr die gerechtesten Ansprüche auf ehrenvolle Auszeichnung, da seine Bildung blos sein eigenes Werk ist. Geboren in Rio de Janeiro, wurde er in der Folge im bischöflichen Seminarium dieser Stadt aufgenommen, wo er nach vollendetem Studium die Priesterweihe empfing und endlich als Kapellmeister bey der bischöflichen Kapelle angestellt wurde. Bey der Ankunft des Hofes in Brasilien erhielt er die Stelle als Kapellmeister der königl. Kapelle, welcher er, seiner zerütteten Gesundheit ungeachtet, noch immer rühmlichst vorsteht. / Vor dem Requiem wurden die* Nocturnen *aus dem* officio defunctorum, *von David Perez (geb. zu Neapel 1711, kam 1752 nach Lissabon, wo er in königl. Diensto trat) in Musik gesetzt, gesungen.Diese Werk besteht aus mehreren Arien, Duetten, Chören etc. Die meisten dieser Sätze sind mit der dem Kirchenstyl angemessenen Würde geschrieben.Von mehreren Chören wurde die Bewegung viel zu rasch genommen, welches ich überhaupt hier bey Aufführung mehrerer Werke dieses Meisters bemerkt habe. Die Tradition dieser Werke ist, wie es scheint, verloren gegangen.Besonders unangenehm wirkte auf mich ein Chor in D dur, diesen triviale Trompeten - und Hörner - Gänge bey der raschen Bewegung mich an jene Trompeterstückchen erinnerten, mit den man die in Karlsbad ankommenden Bade-Gäste vom Thurm herab begrüsst. / Die Aufführung des Mozartlischen Meisterwerkes liess nichts zu wünschen übrig; alle Talente wetteiferten, um den genialen Fremdling Mozart in dieser neuen Welt würdig zu empfangen.Dieser erste Versuch ist in jeder Hinsicht so gut gelungen, dass er hoffentlich nicht der letzte in seiner Art seyn wird. /* Neukomm"

[33] Existem cópias deste *Libera me* de Sigismund Neukomm por Auguste Baguet [Rio de Janeiro, centro do séc. XIX] em partes de SATB, fl I-II, cl I-II em si, clm I-II em ré, tp, tb, cor I-II, vl I, vl II, vla e cb no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (código P 228) e por um copista de nome Emigdio (1871), em partes de SATB, fl I-II, cl I-II, tb, pist I-II, cor I-II, bx, vl I, vl II, vla e vlc no Arquivo Manuel José Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas. Além das diferenças na instrumentação, a cópia do arquivo campineiro possui quatro seções a mais que a cópia do arquivo paulistano. A versão da Cúria Metropolitana de São Paulo foi recentemente gravada pelo Grupo Vocal Brasilessentia e pela Orquestra de Câmara da UNESP, sob a direção de Vítor Gabriel.

O relato de Carl Seidler sobre o teatro, a música e a dança na década de 1820 e início da de 1830 é um dos mais interessantes do período:[34]

> "*Durante o governo de D. Pedro ainda havia freqüentes bailados e óperas italianas. Nisso em parte se procedia bem; pois onde não há História Pátria não pode haver drama, pelo menos não há assunto apropriado. As peças de Calderon só possuíam interesse puramente português e o Brasil não queria mais ser colônia de Portugal. Já a França, o* prisma *(sic) das modas e de uma aristocracia de glória extinta apenas há dez anos, do recém-desaparecido sol de Austerlitz e de Wagran, podia aqui ser impunemente levada à cena, com honras. Era evidente a necessidade de introduzir o uso de bonzos europeus,, mas deve-se reconhecer que a escolha não foi má. Notadamente os bailados eram representados por uma companhia contratada em Paris e nada deixavam a desejar. A dança também tem sua estética. Com a abdicação do imperador, a arte mímica, já quase extenuada até a morte, recebeu o golpe de misericórdia. A mesma insensata palavra de despotismo, que subitamente desterrou todos os estrangeiros, militares ou civis, empregados do estado, atingiu o inocente pessoal de teatro, apesar da vestimenta demasiado transparente para que se pudesse suspeitar houvesse por baixo alguma peça de roupa política secreta. Sem preâmbulos, cortaram os contratos de cantores e dançarinos; fossem dançar alhures, pelo vasto mundo afora. Em lugar deles apresentavam-se agora só atores nacionais, em geral mulatos, e infelizmente colhiam patriótico aplauso geral dos espectadores. As velhas peças portuguesas demandavam muito estudo e elevadas custas de encenação. Além disso uma tão vultuosa revolução necessariamente tinha que dar logo à luz, com tantos ovos não postos, um drama popular. Os mulatos já sã de nascença apenass obra de remendo da natureza, por isso são peritos remendões. As mais antigas, como as mais novas produções dramáticas de França e Alemanha foram produzidas em horrível transformação, e não tinham fim os gracejos mais ensossos, e as mais insuportáveis alusões aos heroísmos praticados no funesto 7 de abril de 1831, de memória carnavalesca. Um* fandango *ou uma* gavotte *(sic), ainda mais lamentável, substituía o antigo bailado, e a conseqüência natural foi que os estrangeiros cultos, que sempre haviam constituído o primeiro e mais rendoso público de teatro, de repente se abstiveram. Até a orquestra teve que obedecer à senha: todos os estrangeiros foram eliminados. Das vendas mais reles foram buscar mulatos bêbedos para figurarem na banda musical imperial. Pelo menos a insensatez era sistemática.*
>
> "*O que atualmente às vezes ainda atrai ao teatro os estrangeiros domiciliados no Rio é o fandango de madem. Ricardina Soares. Ricardina é portuguesa nata, nem muito nova, nem esplêndida de beleza, mas de olhos e pés inexcedíveis. Não há coração de homem que lhe resista. Não se faça idéia da sedutora como de cantora francesa de ópera; o fandango não reclama tais saltos forçados. nem movimentos indecentes e mímica inequívoca. Toda dança é por natureza sensual, mas a sensualidade pode*

[34] SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução e notas coronel F. de Paula Cidade; tradução e notas general Bertholdo Klinger. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p.52-54.

ser inocentada pela decência e a graça, pode mesmo sob o véu do pudor ser virtuosa e só assim é lícito incluir Terpsícore entre as musas. Ricardina sabia disso, estava em sua natureza, ela o aprendera desde criança. Jamais concedia aos seus numerosos adoradores, como voz corrente, o menor favor, razão por que continua sendo a divinizada primadona no império brasileiro. Era preciso vê-la uma vez que fosse, representar o celebérrimo fandango, com seu irmão, jovem vistoso e forte. Em traje de amazona desliza ela sobre o tablado, sílfide fugidia surpreendida pelo primeiro raio em campina velada. O mais forte amor e o mais íntimo desejo, medo inquieto e violenta atração, timidez e arrojo, lutam visivelmente pela posse do coração entumecido e todo movimento do corpo sedutor nos revela novos sentimentos, novos pensamentos. A cartilha do amor está aberta diante de nós em letras claras com profundo sentido; compreendemos tudo e não compreendemos a agitação de nosso próprio peito. Semelhante espetáculo é deveras um serviço religioso, uma feta da natureza humana. Que tua velhice seja tão feliz e sagrada quanto tua madura mocidade, ó Ricardina Primadona!

"*Mas não era possível que a senhora soares todas as noites dançasse três horas: era preciso levar outras coisas à cena e então o recurso eram todos os aleijões dramáticos que um falso patriotismo gerava, como o sol às pulgas. Mas o dinheiro ia sempre encurtando entre os estrangeiros e é fácil de compreender que ultimamente nenhum deles mais queria pagar 640 Rs. (cerca de um taler) por um bilhete de platéia. Predominavam completamente os mulatos; arranjavam, como melhor podiam, alguns dramas modernos, traduziam horrivelmente as novidades estrangeiras, e nunca esqueciam de condimentar exageradamente esse mingau dramático com as mais ridículas alusões aos funestos dias de abril, qual pimenta malagueta, tornando o prado totalmente intragável para paladar europeu. Assim, recordo-me, por exemplo, duma representação do 'Guilherme Tell', de Schiller: a obra-prima alemã tornou-se comédia portuguesa. Guilherme Tell, o corajoso campônio suíço, aparecia de roupa vermelha e chapéu de três bicos; e todo o traje era de tal maneira sobrecarregado de galões dourados e outras bugigangas que a cor fundamental só despontava nalguns sítios. E a cara amarela, de macaco, redonda e brejeira, que aparecia como defunta esperança da vida debaixo dos três bicos, completava o ridículo de todo o conjunto.*"

11.5. Danças e canções

Um dos tipos de música que se consagraria em todo o Brasil como o preferido para os salões era a canção em português, acompanhada, pela viola, violão ou piano. *Modinhas* e *lundus* começaram a ser compostas em abundância no Brasil, a partir das décadas de 1810 e 1820, em um estilo derivado da ária operística, com uma melodia ágil e exuberante. As *modinhas* normalmente versavam sobre saudades ou amores perdidos, enquanto os *lundus* (ou *landums*) davam preferência a textos humorísticos ou satíricos. Essa modalidade de canção de salão substituía o tipo que se usara até os primeiros anos do séc. XIX, normalmente executado por dois cantores com acompanhamento de cravo ou viola e com melodias muito simples, de estética pré-clássica. Embora as *modinhas* e *lundus* tivessem seu maior desenvolvimento no período

imperial, influindo decisivamente na instalação de uma impressão regular de partituras no Rio, a partir de 1837, foram escritas muitas canções desse tipo já no período joanino, por autores como Padre Teles, Leal, José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, entre outros.

O acompanhamento preferencial, nas primeiras décadas do séc. XIX eram o violão, a viola e a guitarra portuguesa, enquanto o piano ia se difundindo pelas classes superiores, até se tornar instrumento obrigatório nas boas famílias brasileiras a partir da década de 1850. Sobre o uso do piano nas classes altas da cidade de São Francisco de Paula, hoje Pelotas, entre fins da década de 1820 e inícios da de 1830, por exemplo, Carl Seidler informa:[35]

> "[...] *Todo estrangeiro que demorar aqui algum tempo, se não houver nada contra ele, pode facilmente ter relações com todas as famílias, mesmo que antes não conhecesse ninguém. Os próprios moradores procuram ensejo de serem agradáveis ao forasteiro, atraí-lo ao seu círculo, na primeira ocasião. Grande recomendação será saber tocar algum instrumento de música, sobretudo piano, mesmo pouco, pois o piano se encontra em todas as boas casas. As mulheres quase todas tocam, embora de ouvido e prática do que por estudo regular; muitas falam um pouco de francês, como também na maioria dançam muito bem. Já os homens nesse sentido estão em inferioridade.* [...]"

Os viajantes que estiveram no Brasil nas primeiras décadas do séc. XIX, como Spix e Martius, Langsdorff, Rugendas e outros freqüentemente discorrem sobre as danças usadas, citando o *lundu* (ou *landum*), o *fandango*, o *miudinho* e o *batuque*, esta última típica de escravos. O miudinho, mesmo considerado indecente pelos estrangeiros, era dança que invadia as altas classes, sendo a preferida de D. Pedro. Carl Seidler registra uma passagem acerca de D. Pedro que se contava no Rio de Janeiro, segundo a qual, quando o ex-imperador subiu a bordo da fragata inglesa que o levaria a Portugal, após sua fuga do Brasil em 1831, este teria respondido à indagação de um dos cortesãos que o acompanhava: "*Ora, que grande coisa perdi eu? Tinha que incomodar-me com problemas de governo e na Europa viverei de futuro em feliz* far niente *e quando muito tocarei de vez em quando, para mim e minha roda, um miudinho*".[36] Interessante é a descrição de um baile por Carl Seidler, no final da década de 1830 ou início da década de 1830, na cidade do Desterro (atual Santa Catarina), sem indicar o nome da dança, mas descrevendo os detalhes e características mais particulares do evento:[37]

35

SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução e notas coronel F. de Paula Cidade; tradução e notas general Bertholdo Klinger. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p.103.

36 SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução e notas coronel F. de Paula Cidade; tradução e notas general Bertholdo Klinger. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p.319-320. De acordo com Maria A. C. Giffoni, "*Passo de Samba e dança coletiva, de pequenos e rápidos passos. Executada com um par enlaçado e coreografia adaptada, tornou-se dança delicada, conservando os passos miúdos. Com este aspecto era vista nos salões, na época da Regência, permanecendo em voga por muito tempo (compasso binário)*". Cf.: GIFFONI, Maria Amália Corrêa. *Danças da corte; danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje*. São Paulo, Depto. de Educação Física e Desporos do MEC, 1974. p.28 (Caderno Cultural, v.2).

37 SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: op.cit., p.247-248.

"*Não decorrera meia hora, começaram a aparecer homens, mulheres e raparigas, todos em traje noturno, com muitas fitas multicores e todos ao que parece muito contentes com a nossa visita noturna. Por fim regressou também o dono da casa, acompanhado dumas dez raparigas levianas e levemente vestidas e um espanhol desgarrado, no qual bem se adivinhava pelos olhos a nadarem num luar escuro o alcoviteiro e bandido. Trazia ele um velho mandolim francês, muito remendado, com o qual pretendia depois acompanhar o canto, ou antes o choro das mulheres velhas, durante as danças.*

"*A princípio tudo estava meio rígido e cerimonioso, somente nós alemães palestrávamos e nos distraíamos desembaraçadamente com o sexo às vezes não belo; os brasileiros se conservavam como se não soubessem abrir a boca e não quisessem dar palavra ao próximo.' Mas depois de esvaziadas diversas garrafas de cachaça, repentinamente desembaraçou-se a língua aos homens e às mulheres, de tal maneira que ao mais calmo observador pareceria que queriam depressa ressarcir o tempo perdido. Devia começar o baile: convidou-se o espanhol naufragado a que afinasse um instrumento, mas, oh! desgraça! ou felicidade - faltavam dois terços das palradoras cordas. Enxameiam imediatamente emissários por toda a aldeia à cata de cordas, inteiras ou não, de todas as guitarras, e com isso acabou-se por arranjar uma coisa que quase possuía os sons de um instrumento musical. A falar em voz alta, exultantes, os convivas se dispõem em duas fileiras e começa o baile mais indecente que jamais eu tive a honra de ver, ao som harmonioso daquele infernal moinho de café, acompanhado por palminhas das damas e seu cantante vozerio. As mais repugnantes contrações musculares, obscenidades murmuradas em voz baixa ou cantadas alto ao compasso da música, contactos cadenciados e nojentas concretizações de atitudes dos mais lúbricos desejos, caracterizavam todos os movimentos. Uma européia teria corado de vergonha à contemplação de tais cenas, mas as nossas belas, divertidas filhas de pescadores, parece que não achavam, apenas sentiam extraordinária cócega e grande prazer naquele folguedo reles. Naturalmente não tardou que nos sentíssemos em estremo entediados com a coisa, pois nenhum de nós se sentia tentado a tomar parte naquele divertimento imoral, naquele barbaresco dispêndio de esforços, além de que nos sentíamos muito fatigados da penosa cavalgada. Por isso pela madrugada nos estendemos sobre a grande cama de casal existente na sala do baile e sem embargo do barulho dormimos ainda alguns minutos bem descançadamente, Estava alto o sol quando nos despertaram para tomar café e o louco escândalo continuou até que fosse servido o almoço, que, como o jantar e a ceia, era constituído unicamente de peixe.*

Nas décadas de 1820 e 1830 iniciou-se um período de grande documentação dos costumes musicais brasileiros, incluindo as festas e danças praticadas fora da elite. Carl Friedrich Phillipp von Martius, por exemplo, imprimiu uma interessantíssima ilustração da Festa da Rainha, em Minas Gerais, com um negro tocando violão.[38] Johann Moritz

[38] SPIX, J. B. & MARTIUS, C. F. P.*Reise in Brasilien* [...]. München: M. Lindauer, 1823-1831. 3 v + Atlas.

Rugendas, que em 1835 publicou sua *Mallerische Reise in Brasilien*,[39] registrou cenas de *batuques*, *capoeiras* e festas religiosas entre negros, ao lado de danças indígenas, do *lundu* e das canções nas classes médias e daquelas praticadas pela elite carioca e paulista (Ver, adiante, *Iconografia*).

11.6. Os hinos patrióticos

Como observa Ayres de Andrade, "*quanto a hinos, o que se cantava no Brasil até à Independência como hino nacional era, naturalmente, o português*".[40] E o hino português fora composto no Rio de Janeiro em 1809, por Marcos Portugal, originalmente como hino de louvor ao príncipe regente, no final de sua cantata *La Speranza* ou *L'Augurio Felice*. Ayres de Andrade nos fornece algumas informações sobre esse hino:[41]

> "*Foi ele* [o hino de Marcos Portugal] *cantado no Brasil até a época da Independência e, em Portugal, até 1834, com os títulos de* Hino do Príncipe *e* Hino de D. João VI.
>
> "*Em 1817, por falecimento de D. Maria I, subia ao trono o Príncipe Regente, como D. João VI. Marcos Portugal compõe então o hino comemorativo da aclamação do novo rei.*
>
> "*A partitura manuscrita, para coro e orquestra, é conservada na biblioteca da Escola Nacional de Música. Tem 24 páginas, formato grande, e na folha de rosto traz os seguintes dizeres, do punho do compositor:* Original no Rio de Janeiro. Hino para a feliz aclamação de S. M. F. o Senhor D. João VI, que por ordem do Mesmo Augusto Senhor compôs Marcos Portugal.

O texto do *Hino da Aclamação*, por Marcos Portugal é o seguinte:[42]

> *Salve, salve, ó povo luso,*
> *Que aclamaste nosso Rei*
> *Sustentos promete a lei*
> *Sendo tempo ter o abuso.*
> *Longo seja o seu reinado*
> *Quem d'um povo é tão amado.*
>
> *É dos povos da nação*
> *O protetor tão singular,*
> *Pois quem a lei quer respeitar*
> *Não precisa aclamação.*
> *Longo seja o seu reinado*
> *Quem d'um povo é tão amado.*
>
> *No Brasil foi o primeiro*
> *Que empunhou o triple cetro*
> *E que achou em nossos peitos*
> *Um amor tão verdadeiro.*
> *Longo seja o seu reinado*

[39] RUGENDAS, Moritz. *Mallerische Reise in Brasilien.*Paris: Engelmann & Cie., 1835 [ou edição brasileira: RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989]
[40] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.138.
[41] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.138-139.
[42] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.139.

Quem d'um povo é tão amado.

Esses hinos, diferentemente do costume que se estabeleceu no período republicano, não eram destinados a serem cantados pelo povo, mas executados a solo ou coro com orquestra, no palco de teatros. Eram escritos ao estilo das óperas italianas do período e com a impostação vocal operística executados.

D. Pedro também compôs um hino em 31/03/1821, após o retorno a Lisboa de D. João VI. A obra denominou-se *Hino Constitucional* e foi impressa pela Imprensa Régia com o seguinte texto:[43]

Ó Pátria, ó Rei, ó Povo,
Ama a tua religião,
Observa e guarda sempre
Divinal Constituição.

Viva, viva, viva o Rei,
Viva a Santa Religião,
Vivam os Lusos valorosos
E a feliz Constituição

Ó com quanto desafogo
Na comum agitação
Dás vigor às almas todas,
Divinal Constituição!

Viva, viva, viva o Rei, etc.

Venturosos nós seremos
Em perfeita união,
Tendo sempre em vista todos
Divinal constituição.

Viva, viva, viva o Rei, etc.

A verdade não se ofusca,
O Rei não se engana, não;
Proclamemos portuguêses,
Divinal Constituição.

Viva, viva, viva o Rei, etc.

Mas D. Pedro compôs mais um hino ainda, voltado aos acontecimentos de 1822. Escolhendo como texto algumas estrofes de uma poesia que Evaristo da Veiga imprimira em 16/08/1822 com o título de *Hino Constitucional Brasiliense*, D. Pedro utilizou-o para seu *Hino da Independência*. O texto original desse hino é o seguinte:[44]

Já podeis filhos da pátria
Ver contente a mãe gentil
Já raiou a liberdade
No horizonte do Brasil.

Brava gente brasileira
Longe vá temor servil
Ou ficar a pátria livre

[43] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.139-140.
[44] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.152-154.

Ou morrer pelo Brasil.

Os grilhões que nos forjava
Da perfídia astuto ardil,
Houve mão mais poderosa,
Zombou deles o Brasil.

O Real Herdeiro Augusto
Conhecendo o engano vil,
Em despeito dos tiranos
Quis ficar no seu Brasil.

Revoavam sombras tristes
Da cruel guerra civil,
Mas fugiram apressadas
Vendo o anjo do Brasil.

Mal soou na serra ao longe
Nosso grito varonil,
Nos imensos ombros logo
A cabeça ergue o Brasil.

Filhos, clama, caros filhos,
E depois de afrontas mil
Que a vingar a negra injúria
Vem chamar-vos o Brasil.

Não temais ímpias falanges
Que apresentam face hostil;
Vossos peitos, vossos braços
São muralhas do Brasil.

Mostra Pedro à vossa frente
Alma intrépita e viril;
Tendes nele o digno chefe
Deste Império do Brasil.

Parabéns, ó brasileiros,
Já com garbo juvenil
Do universo entre as nações
Resplandece a do Brasil.

Parabéns, já somos livres;
Já brilhante e senhoril
Vai juntar-se em nossos lares
A Assembléia do Brasil.

Marcos Portugal compôs também um *Hino da Independência* que foi utilizado por um certo tempo, mas a circunstância de ter sido o próprio imperador o autor de um hino para essa finalidade fez com que este fosse preferido ao hino de Marcos Portugal. Entretanto, o *Hino da Independência*, então chamado *Hino Nacional*, foi ouvido pela última vez por D. Pedro no teatro da corte em 12/10/1830, ocasião na qual o imperador completava 32 anos. Nos festejos públicos celebrados no Rio de Janeiro em 16/04/1831, pouco após a abdicação de D. Pedro em 7 de abril, o *Jornal do Comércio* anunciou a execução de um *Hino Nacional* que, obviamente, não era mais o de D. Pedro, mas o de Francisco Manuel da Silva. De acordo com Ayres de Andrade, "*O ano de 1822 fizera vibrar as cordas do patriotismo de muita gente dada a expandir-se em versos e música.*

O de 1831 provocará idênticas reações. O 7 de Setembro fecundou os hinos de Marcos Portugal e de Pedro I; o 7 de Abril vai fecundar o de Francisco Manuel da Silva."[45]

O *Jornal do Comércio* noticiou, em 14/04/1831: "*Rua do Ouvidor, loja de papel, n.75, vende-se o novo Hino ao Imortal e Feliz dia 7 de abril de 1831, Preço, 40 réis.*" Em 9/04/1832 o mesmo jornal estampou esta outra notícia: "*Saiu à luz, litografado, o Hino para canto e piano por F. M. da Silva, que foi cantado no dia 7 de abril no começo do divertimento dado pela Sociedade defensora, cujo Hino foi cantado pelas Sras. e sócios da mesma sociedade; acha-se à venda na Litografia da rua da Quitanda n.111.*" O texto do hino foi publicado no jornal *O Sete de Abril* em 1833, com autoria atribuída a Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, com o título "*Hino ao Grande e Heróico Dia 7 de Abril de 1831 Oferecido aos Brasileiros por um seu patrício nato*":[46]

Os bronzes da tirania
Já no Brasil não rouquejam;
Os monstros que o escravizavam
Já entre nós não vicejam.

Da Pátria o grito
Eis se desata
Desde o Amazonas
Até o Prata.

Ferros e grilhões e forcas
D'antemão se preparavam;
Mil planos de proscrição
As mãos dos monstros gizavam.

Da Pátria o grito, etc.

Amanheceu finalmente
A liberdade ao Brasil...
Ah, não desça à sepultura
O dia Sete de Abril.

Da Pátria o grito, etc.

Este dia portentoso
Dos dias seja o primeiro;
Chamemos - Rio d'Abril -
O que é Rio de Janeiro,

Da Pátria o grito, etc.

Arramquem-se aos nossos filhos
Nomes e idéias dos lusos...
Monstros que sempre em traições
Nos envolveram, confusos.

Da Pátria o grito, etc.

Ingratos à bizarria,
Invejosos do talento,
Nossas virtudes, nosso ouro,
Foi seu diário alimento.

[45] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.158.
[46] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.170.

Da Pátria o grito, etc.

Homens bárbaros, gerados
De sangue judaico e mouro,
Desenganai-vos: a Pátria
Já não é vosso tesouro.

Da Pátria o grito, etc.

Neste solo não viceja
O tronco da escravidão.
A quarta parte do mundo
Às três dá melhor lição.

Da Pátria o grito, etc.

Avante, honrados patrícios,
Não há momento a perder;
Se já tendes muito feito,
Inda mais resta a fazer.

Da Pátria o grito, etc.

Uma prudente regência,
Um monarca brasileiro
Nos prometem venturoso
O porvir mais lisonjeiro.

Da Pátria o grito, etc.

E vós, donzelas brasílias
Chegando de mães ao estado,
Dai ao Brasil tão bons filhos
Como vossas mães têm dado.

Da Pátria o grito, etc.

Novas gerações sustentem
Do povo a soberania;
Seja isso a divisa delas
Como o foi d'Abril o Dia.

Durante a década de 1830, o *Hino ao 7 de Abril*, como ocorreu com os hinos anteriores, foi se convertendo em hino nacional. Embora somente em 06/09/1922, na véspera da comemoração do Centenário da Independência, a melodia de Francisco Manuel da Silva tenha sido oficializada como Hino Nacional Brasileiro, desde a década de 1830 o *Hino ao 7 de Abril* foi utilizado como o hino nacional, cantado nos palcos por solistas e simplesmente ouvido pelo público, que se limitava aos entusiásticos aplausos ao final da peça.

Em 21/07/1841 a Filarmônica do Rio de Janeiro promoveu, no Paço Imperial, um concerto em homenagem à coroação de D. Pedro II. Na ocasião foi executado um hino especialmente composto para a ocasião por Francisco Manuel da Silva, com letra de João José de Souza e Silva, irmão do historiador Joaquim Norberto de Souza e Silva, cuja primeira estrofe era "*Exulta Pátria ditosa, / Nação nobre e varonil, / Já radioso diadema / Cinge o gênio do Brasil.*" Esse *Hino da Coroação*, entretanto, executado somente naquela ocasião, não teve a mesma sorte do *Hino ao 7 de Abril*, que já vinha sendo cantado há 10 anos. O *Hino ao 7 de Abril*, após a coroação de D. Pedro II,

recebeu, como era costume na época, um novo texto, alusivo ao jovem monarca. É possível que o autor desse novo texto tivesse sido o mesmo Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, pois que foi conservado o refrão "*Da pátria o grito / Eis se desata / Do Amazonas / Até o Prata*". Foi esse hino - com música de Francisco Manuel da Silva e nova letra provavelmente escrita pelo mesmo Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva - que se executou até a Proclamação da República, em 1889, como hino nacional:[47]

Quando vens faustoso dia
Entre nós raiar feliz,
Vemos só na liberdade
A figura do Brasil.

Da pátria o grito
Eis se desata
Do Amazonas
Até o Prata.

Da pátria o grito

Negar de Pedro as virtudes,
Seu talento escurecer,
É negar como é sublime
Da bela aurora o romper.

Da pátria o grito

Exultai brasílio povo
Cheio de santa alegria,
Vede de Pedro o exemplo
Festejando neste dia.

11.7. Gabriel Fernandes da Trindade

Trindade foi um dos músicos de maior destaque no Rio de Janeiro nas décadas de 1820 e 1830, fora do pequeno círculo dos mestres da Capela Real e Imperial, ou seja, José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal e, mais tarde, Francisco Manuel da Silva.

Nascido em cerca de 1790,[48] provavelmente na cidade mineira de Caeté, segundo indícios que venho reunindo nos últimos anos, Trindade era estudante de violino na década de 1810, tornando-se aluno do instrumentista italiano Francesco Ignacio Ansaldi, então Primeiro Violino da Capela Real, no Rio de Janeiro.[49] Enquanto D. João permaneceu no Brasil, a Capela Real esteve em ascensão, tendo sido 1816 o ano de maior esplendor.[50] Em 1818 D. João foi coroado, aumentando os salários da Capela,[51] segundo os quais, os cantores ganhariam mais que os instrumentistas. Dirigida inicialmente por José Maurício Nunes Garcia e, a partir de 1811, por Marcos Portugal, foi uma entidade com função sempre valorizada, até o retorno de D. João VI a Lisboa, em 1821.

[47] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.182.
[48] Estimamos essa data com base na época de composição dos *Duetos Concertantes*: a década de 1810.
[49] Essas informações foram deduzidas exclusivamente da análise do frontispício dos manuscritos dos *Duetos*, que adiante descreveremos.
[50] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, cap.II, p.27.
[51] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, cap.II, p.31.

Trindade foi admitido como violinista na Capela, agora Imperial, somente em 1823 - já no governo de Pedro I - lá permanecendo até 1831, quando foi despedido com os demais instrumentistas após a abdicação do Imperador.

Ao lado de sua atividade como violinista, a partir da década de 1820 Trindade começou a atuar também como cantor de modinhas, hinos, trechos de óperas e obras sacras. Seu nome foi mencionado por José Maurício Nunes Garcia na partitura da *Missa de Santa Cecília* (1826) como tenor solista, ao lado de Augusto César de Assis (soprano), Luís Gabriel Ferreira de Lemos (contralto), Cândido Inácio da Silva (tenor), Apolinário Antônio Joaquim (baixo) e João dos Reis Pereira (baixo).[52]

Não existem notícias sobre a atuação regular de Trindade após 1831, ano em que a maioria dos instrumentistas da Capela Imperial foi despedida por ordem do Governo. Segundo informações apresentadas por Vincenzo Cernicchiaro e outras mais obtidas por Mercedes de Moura Reis Pequeno, seu nome aparece nos jornais cariocas como violinista em um concerto de 1833, quando executou variações para o instrumento[53] e como cantor em 1835, em um concerto no Teatro Constitucional Fluminense, ao lado de Cândido Inácio da Silva e Francisco da Mota, este último também ex-instrumentista da Capela. Trindade pode ter assistido às primeiras exibições virtuosísticas de violino no Rio de Janeiro em 1834, ocasião em que foram interpretadas, pela primeira vez no Brasil, obras de Niccolò Paganini.[54] Em 1836, ainda atuava como instrumentista, executando na ocasião um *Concerto para violino* de Charles de Bériot, mas apresentando-se, ainda nesse ano, também como cantor de hinos,[55] em um espetáculo variado da Academia de Música Vocal e Instrumental[56] e em trechos do *Guilherme Tell* de Rossini, com Cândido Inácio da Silva e João dos Reis Pereira.[57]

---

[52] O nome de Trindade consta no manuscrito da *Missa Com g^r Orquestra Composta pelo P.^e José Maurício Nunes Garcia no Anno de 1826* (partitura autógrafa arquivada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 278 p., Arq. 2.2.10). Segundo Cleofe Person de Mattos , "*Nomes de vários solistas estão lançados na partitura. [...] No Qui tollis atuou o tenor Gabriel Fernandes da Trindade* [...]." Cf. GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Santa Cecília (1826)*; para solistas, coro e grande orquestra; pesquisa e texto: Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, FUNARTE / INM / Associação do Canto Coral, 1984. p.14.

[53] "*Le produzioni popolari pare che avessero anch'esse buona parte di ammiratori nel publico musicale del teatro S. Pedro della 'Rua Vallongo', ove, nella sera del 14 ottobre, Antonio Borges, accompagnandosi con la chitarra, canta con molta grazia un bel 'Lundù'. Ivi, il 13 novembre [de 1833], serata in beneficio della cantante Antonia Borges de Oliveira, che canta la bellissima aria dell 'Otello' di Rossini, si presentava al pubblico, suonando delle difficili variazioni, il violinista Gabriel Fernandes da Trindade, tenuto in conto di abilissimo artista.*". Cf. CERNICHIARO, Vicenzo. *op.cit.*, III Periodo - Capitolo VIII (1822-1831) - La Musica sotto il Regno di D. Pedro Iº, p.133-134.

[54] "*Foi uma fase, essa, dominada pelos violinistas, no tocante aos artistas vindos de fora. / Em 1834 chega o italiano Carlo Bassini. Faz furor com as Variações de Paganini, na quarta corda. Não há notícia de que outro violinista antes dele as tivesse executado no Brasil*". Cf. ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.v.1, cap.XV, p.228.

[55] "*Il 14 ottobre* [de 1836] *ha luogo l'esecuzione dell'Inno de gratidão, composto dalla S.^ra Delphina Benegna da Cunha, cantato nella recita in suo beneficio, dall'artista Gabriele Fernandes da Trindade.*" Cf. CERNICHIARO, Vicenzo. *op.cit.*, III Periodo - Capitolo VIII (1822-1831) - La Musica sotto il Regno di D. Pedro Iº, p.137.

[56] "[...] *E, na p.94* [de *Música no Rio de Janeiro Imperial* (*1822-1870*); Exposição comemorativa do Primeiro Decênio da Seção de Música e Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1962.] , *conta que Gabriel Fernandes da Trindade participou, em 31 de outubro de 1836, ao lado de Cândido Inácio da Silva, Januário da Silva Arvellos, filho, Miguel Vaccani, Klier e outros, de um espetáculo da Academia de Música Vocal e Instrumental em benefício da Sociedade Benediciência Musical, no Teatro da Praia de D. Manuel.*" Cf. VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Ed., 1991. p.85.

[57] "*L'anno 1836 seguiva più o meno con ugual sorte dell'antecedente. Il pubblico musicale ebbe a conoscere appena il seguente duetto dell'opera 'Matilde di Chabran di Rossini' cantato da Elia Piacentini Vaccani e Antonia Borges; il terzetto e il duetto del 'Guglielmo Tell', 'O Matilde io t'amo';*

Em 1837, Pierre Laforge iniciou a impressão regular de música no Rio de Janeiro, publicando, entre outras, *modinhas* e *lundus* de Gabriel Fernandes da Trindade. Os demais autores editados por Laforge - J.M. Nunes Garcia, Cândido Inácio da Silva, Francisco Manuel da Silva, Pedro I e outros - indicam o prestígio que teve Trindade como compositor de obras desse gênero. Reis Pequeno historiou os primórdios da impressão musical no Rio, ocasião em que Trindade participou ativamente:

> "*Em março de 1828 chegou ao Rio de Janeiro o clarinetista João Bartolomeu Klier, natural de Bremen, Alemanha, estabelecendo-se inicialmente como professor de música e, mais tarde, instrumentista da Capela Imperial. Três anos depois, abriu uma loja de música na Rua do (p.353) Cano, 189, transferindo-se em 1832 para a Rua Detrás do Hospício (Hoje Rua Buenos Aires), 95. Em 1834 anunciou que mandara imprimir, com propriedade exclusiva, modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade, e em 1836 já possuía uma imprensa própria de música, anunciando no ano seguinte a publicação de* Terpsícore brasileira*, coleção de valsas, contradanças etc. Após sua morte em 1847, teve como sucessores na firma suas filhas Francisca Klier & Irmã (1856-1859) e por fim A. J. Klier, sucessor de seu pai, J. B. Klier.*
>
> "*A impressão regular de peças musicais no Rio de Janeiro teve início com Pierre Laforge, músico francês estabelecido por volta de 1834 com "estamparia de música" na Rua do Ouvidor, 149, que teria sido o responsável pela gravação das modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade para J. B. Klier. Em 1837, instalou-se na Rua da Cadeia (depois Rua da Assembléia), 89, onde funcionou até 1851, tendo gravado inúmeras peças, em sua maioria de pequeno formato (28 por 18 cm) e sem qualquer capa ou folha de rosto, apenas com as indicações necessárias na cabeça da própria música. Sua produção era constituída principalmente de modinhas, lundus e árias de óperas, de compositores como o padre José Maurício Nunes Garcia, Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Pedro I, Francisco Manuel da Silva, Januário da Silva Arvelos, M. A. de Sousa Queirós, Francisco da Luz Pinto, Joseph Fachinetti, Antonio Tornaghi e outros. Em 1850 iniciou a publicação de coletâneas para piano e canto* [...]"[58]

A partir de fins da década de 1830, Trindade parece ter se dedicado somente à música vocal. Em 1838 aparece no Teatro Constitucional executando um Hino da Gratidão, de Delfim Benegna da Cunha.[59] Uma composição sua, *Infantes de Lara* (ainda

---

cantati da Gabriele Fernandes da Trindade, Candido Ignacio da Silva João dos Reis Pereira, e Cori; un concerto di flauto, eseguito dal Mauger; il duetto dei 'Crociati in Egitto', di Meyerbeer; un concerto per pianoforte, eseguito dal dottor Francisco Muniz; il concerto di Bériot, per violino, eseguito dal professor Gabriel Fernandes da Trindade; il quintetto della 'Cenerentola', cantato dalla S.ra Elisa, Vittorio Isotta, Michele Vaccani, Maggeorannini e João dos Reis Pereira; un'aria della 'Anna Bolena', con Cori, cantato dal Trindade, e le variazioni per corno inglese, nuova compozicione Januario Arvellos, eseguite dal concertista Francisco da Motta." Cf. CERNICHIARO, Vicenzo. *op.cit.*, III Periodo - Capitolo VIII (1822-1831) - La Musica sotto il Regno di D. Pedro Iº, p.135-136.

[58] *Enciclopédia da música brasileira*; erudita, folclórica, popular. São Paulo, Art Ed., 1977. v.1, p.352 (verbete "Impressão musical no Brasil", por Mercedes de Moura Reis Pequeno).

[59] "[...] *Nel 1838, Delphim Benegna da Cunha scrive un Inno intitolato 'Hymno da Gratidão' eseguito nella recita in suo beneficio, il 14 octobre, cantato dall'artista brasiliano Gabriel Fernandes da Trindade (teatro Costituzionale).*" Cf. CERNICHIARO, Vicenzo. *op.cit.*, III Periodo - Capitolo VIII (1822-1831) - La Musica sotto il Regno di D. Pedro Iº, p.117.

não localizada), foi apresentada no Teatro São Pedro em 1840, segundo notícia do *Jornal do Comércio*. Foi nesse ano que Trindade solicitou ingresso, como tenor, no coro da Capela Imperial, sendo admitido em 1842. Entretanto, em 1846 Francisco Manuel da Silva informava ao Inspetor da Capela que Trindade já estava "estuporado" - ou seja, paralítico - e não mais poderia cantar:

> "*Em resposta a um pedido de informações do ministro, sobre os tenores existentes no coro da Capela, Francisco Manuel, em 1846, dizia que eram sete: Antônio Pedro Gonçalves, José Maria Dias, João Paulo Mazziotti, José Maria Rodrigues, Carlos Mazziotti, Gabriel Fernandes da Trindade e Vicente Ayala.*
>
> "*Dizia mais que os cinco primeiros, não só pelos anos de serviço, como pela idade, achavam-se quase impossibilitados de servir; que o sexto estava estuporado e que o único que cantava com regularidade era o último.*"[60]

Nada mais se sabe sobre sua vida, a não ser que faleceu no Rio de Janeiro, em 1854. Sua primeira biografia impressa, elaborada por Ayres de Andrade, foi praticamente a única fonte de informações utilizada para a preparação de verbetes de outros autores:[61]

> "*TRINDADE, Gabriel Fernandes da*
>
> "*Violinista e cantor. Nomeado para a orquestra da Capela Imperial em 1823. Foi um dos primeiros violinistas brasileiros de seu tempo. Fazia-se ouvir em concertos, num repertório de grande responsabilidade. A respeito do tenor que ele era, informava o inspetor da Capela Imperial ao ministro, em 1840: 'O suplicante pede em seu requerimento ser admitido nesta Capela Imperial como músico cantor em o naipe dos tenores, em o qual de necessidade se deve prover uma vaga. O suplicante é muito perito na Arte da Música; tem uma excelente voz deste naipe; e merece na verdade ser muito justo admiti-lo por ter já sido músico instrumentista nela; e tendo sido muito digno de louvor pelo seu serviço; contudo, em 1831, foi despedido da Capela com todos os outros instrumentistas por ordem do Governo.' Em 1842 era novamente admitido na Capela Imperial, porém no coro, tal como pretendia. Em 1846, no entanto, Francisco Manuel informava ao inspetor da Capela que ele já não mais podia prestar serviço, pois estava paralítico. Faleceu em setembro de 1854. Araújo Porto Alegre, comentando um concerto da Beneficência Musical, muito lhe elogia a voz, que compara à do célebre Rubini, pela pureza do timbre. Grande compositor de modinhas foi ele. Deixou-as em número avultado e das mais inspiradas que possui o repertório brasileiro do gênero.*"[62]

---

[60] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.v.1, Cap.XIV, p.217-218.
[61] As principais são a da *Enciclopédia da música brasileira* (São Paulo, Art Ed., 1977. v.2, p.762) e a de Ary Vasconcelos (*Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Ed., 1991, p.85).
[62] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.v.2, Suplemento II, p.243.

11.8. Modinhas e lundus de Gabriel Fernandes da Trindade

Qual teria sido a produção vocal de Trindade? Até recentemente, suas obras eram citadas sem muita precisão.[63] A publicação *Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870)* mencionou 3 de suas modinhas, encontradas na coleção da Biblioteca Nacional em 1962[64] e a *Enciclopédia da música brasileira*, por sua vez, relacionou 5 títulos.[65] A maior iniciativa no sentido de reunir as canções de Trindade, no entanto, deve-se a Paulo Brand. Em 1993 este autor publicou um trabalho reunindo 13 títulos do compositor, encontrados em edições de época na Biblioteca Nacional.[66] A ampliação da pesquisa em período posterior e a inclusão, no catálogo das canções reimpressas recentemente por Batista Siqueira[67] e Gerhard Doderer,[68] todas com acompanhamento de piano,[69] elevou seu número para 21. Trindade certamente compôs maior número de canções. Mercedes de Moura Reis Pequeno, em trabalho não publicado,[70] recolheu informações no *Jornal do Comércio*, sobre a execução ou venda de canções de Trindade impressas, acrescentando à relação de Brand mais 6 títulos, dos quais até agora não

---

[63] A produção de Trindade jamais recebeu comentários mais elaborados dos historiógrafos da música brasileira. Um dos mais célebres sequer grafou corretamente o seu nome, como observa Ary Vasconcelos: "*Guilherme de Melo, por equívoco, ou porque tivesse conhecimento de mais esse sobrenome (não cremos tratar-se de dois compositores), refere-se a Gabriel Fernandes da Trindade como Gabriel Fernandes da Silva. E o inclui entre os compositores que cultivaram a modinha no Rio de Janeiro: 'Enfim da modinha que no Rio de Janeiro alentara a imaginação e o talento musical dos mestres compositores José Maurício, Marcos Portugal, Gabriel Fernandes da Silva...'.*" Cf. VASCONCELOS, Ary. *op.cit.*, p.85. A obra citada é MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República por Guilherme Theodoro Pereira de Mello*. Bahia, Typographia de S. Joaquim, 1908. p.133.

[64] BRASIL, Biblioteca Nacional. *Música no Rio de Janeiro Imperial* (*1822-1870*); Exposição comemorativa do Primeiro Decênio da Seção de Música e Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1962. p.37 e 68. Ary Vasconcelos comenta desta maneira as informações do catálogo: "*E, através do catálogo editado pela Biblioteca Nacional, 'Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870)', ficamos sabendo que 'as conhecidas modinhas e lundus de Trindade foram, em grande número, impressos por Laforge'. A mesma Biblioteca Nacional possui duas dessas modinhas, 'Quando Não Posso Avistar-te' e 'Adorei Hum'Alma Impura', editadas por P.Laforge, respectivamente em 1839 e 1842. A coleção de modinhas, romanças, recitativos, lundus etc., para canto e piano, intitulada 'Flores do Brasil', incluía outra: 'Um Ai Geraldo Pela Paixão'.*

"*O referido catalogo da Biblioteca Nacional informa também o seguinte, à p.77: 'João Bartholomeu Klier, estabelecido desde 1831 na rua do Hospício com uma das mais antigas lojas do Império, mandou imprimir em 1834 várias modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade' (ver n.º 119), trabalho esse que supomos tenha sido executado na oficina de Pedro Laforge, que nessa época possuía estamparia de música na rua do Ouvidor, 149...'.*" Cf. VASCONCELOS, Ary. *op.cit.*, p.85.

[65] *Enciclopédia da música brasileira*, op.cit., 1977. v.2, p.762.

[66] "*A pesquisa catalogou treze modinhas deste autor, pertencentes ao acervo da Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, todas elas editadas em fascículos.*" Cf. BRAND, Paulo. Modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade. ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 2 a 6 de ago. 1993. *Anais*. Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p.218.

[67] BATISTA SIQUEIRA. *Modinhas imperiais*. Santa Maria, Imprensa Universitária (Univ.de Santa Maria). s.d. 61 p.

[68] *Modinhas luso-brasileiras*: transcrição e estudo de Gerhard Doderer. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1984. xxix, facs., 145 p.(Portugaliæ Musica, Série B, v.44)

[69] As composições impressas de Trindade até hoje localizadas possuem apenas acompanhamento para piano. Ayres de Andrade, no entanto, afirma que, "*Seguindo o exemplo, João Bartolomeu Klier, um dos mais antigos comerciantes de música da cidade, começa no mesmo ano* [1833 ou 1834] *a publicação das modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade, com acompanhamento duplo, de piano e violão.*" Cf. ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.v.1, Cap.XV, p.241.

[70] REIS PEQUENO, Mercedes de Moura. Carta a Paulo Castagna. Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1995.

conhecemos partituras. Algumas composições vocais de Trindade foram reimpressas em coletâneas. Julia de Brito Mendes,[71] em 1911 e Milene Antonieta Coutinho Maurício,[72] em 1982, reuniram duas. Batista Siqueira[73] reimprimiu 12 títulos e Gehrard Doderer,[74] finalmente, reimprimiu 4 títulos em 1984: Das 21 canções ora conhecidas de Trindade, somente uma já foi gravada, o lundu Graças aos Céus, com Luiz Alves da Silva (contratenor) e Dolores Costoyas (violão), estando as demais inéditas em gravações.[75] A lista de canções hoje conhecidas deste autor, das quais foram localizadas cerca de 20, é a seguinte:

1 - *Adorei um'alma impura*
2 - *Batendo a linda plumagem*
3 - *O canário mensageiro*
4 - *Coraçõens que amor unio*
5 - *Do regaço da amizade*
6 - *Erva mimosa do campo*
7 - *Eu não quero outra ventura*
8 - *Foi bastante ver teus olhos*
9 - *Graças aos Ceos*
10 - *Infantes de Lara*
11 - *Já não existe a minha amante*
12 - *Meu coração vivia izento*
13 - *Meu destino hé immudavel*
14 - *Não receies bella Marcia*
15 - *No momento em que nasci*
16 - *Nutrem dentro em meu peito*
17 - *Ocalia dize porque quebraste*
18 - *Ondas batei vagarosas*
19 - *Pintar eu quero minha paixão*
20 - *Por mais que busco encobrir*
21 - *Por que ó morte cruel*
22 - *Quando não posso avistar-te*
23 - *Remorsos, penas, tormentos*
24 - *Se o pranto apreciares*
25 - *Tive amor fui desditozo*
26 - *Hum ai gerado pela paixão*
27 - *Vai terno suspiro meu*

11.9. Os Duetos Concertantes de Gabriel Fernandes da Trindade

Se as composições vocais de Trindade despertaram algum interesse por parte de músicos e pesquisadores, o mesmo não pode ser dito em relação aos *Duetos*. Até

---

[71] MENDES, Julia Brito. *Canções populares do Brazil*: collecção escolhida das mais conhecidas modinhas brazileiras, acompanhadas das respectivas musicas, a maior parte das quaes trasladada da tradição oral pela distincta pianista [...]. Rio de Janeiro, J. Ribeiro dos Santos, 1911. xx, 336p.
[72] MAURÍCIO, Milene Antonieta Coutinho. *As mais belas modinhas*. 3.ª edição, revista e ampliada. Belo Horizonte, Editora São Vicente, 1982. 2v.
[73] BATISTA SIQUEIRA. *op.cit.*
[74] *Modinhas luso-brasileiras*, op.cit.
[75] *Canções, modinhas e lundús*: Brazilian songs - Brasilianische Lieder - Chansons Brésiliennes; Luiz Alves da Silva, Countertenor; Dolores Costoyas, Guitar. Zurich (Switzerland), Musikverlag Pan AG, n.º 510061, P/C 1992. Faixa 20. Duração: 2m07s.

recentemente, não existia qualquer menção a essas obras na literatura musicológica brasileira, quando foram citadas na 4.ª edição da *História da música no Brasil*, de Masco Mariz, sem maiores comentários: "[...] *e, finalmente o carioca Gabriel Fernandes da Trindade, violinista e cantor da Capela imperial, autor de música de câmara (Três Duos Concertantes).* [...]".[76]

Não foram encontradas, até o presente, notícias sobre a execução dos *Duetos Concertantes* no século XIX. A página de rosto dos manuscritos indica que Trindade ofereceu as obras ao seu mestre de violino, Francisco Inácio Ansaldi, "*Primeiro Rebecca*" (Primeiro Violino) da Capela Real, então referida como "*Camera de S. Majestade Fidelissima*". Ansaldi desembarcara no Rio de Janeiro em 1810, sendo logo admitido na Capela Real e permanecendo na então Capela Imperial até pelo menos 1828. Ayres de Andrade assim resume as informações que encontrou a seu respeito:[77]

> "*ANSALDI, Francisco Inácio*
>
> "*Violino*
>
> "*1810 - Do livro de Entrada de estrangeiros: 'Francisco Ansaldi, de nação italiana, solteiro de 23 anos, vindo de Montevidéu na sumaca São Joaquim e Sant'Ana, vive de ser músico e vem estabelecer-se no teatro junto ao Real Paço; que é conhecido do brigadeiro Manuel Luís e mora na casa de Felipe de tal, com casa de pasto no Beco do cotovêlo; apresentou passaporte e assinou.'*
>
> "*No mesmo ano, faz requerer ao Príncipe Regente: 'Diz Francisco Ansaldi que êle deseja empregar-se no serviço de Vossa Alteza Real e como o suplicante já teve a distinta honra de tocar por três vezes um concerto de rabeca na Real Capela do Carmo desta cidade e também em S. Vicente de Fora (em Lisboa) na Real Presença de V.A. e portanto pede a V.A. R. o faça músico de sua Real Câmara, tendo a honra de exercer o seu lugar tocando à lição dos Sereníssimos Senhores.'*
>
> "*A 20 de novembro do mesmo ano, é nomeado para o lugar que solicitara, passando, depois, em 1822, a perceber pela Capela, em cuja fôlha de pagamento o seu nome continua a figurar até 1828.*
>
> "*Parece ter sido artista de certa categoria, pois participa com freqüência da vida musical da cidade, principalmente na época de D. João VI, tocando em concertos como solista, com geral agrado.*"[78]

Trindade somente poderia ter oferecido as obras ao seu mestre entre 1810 e 1823, ocasião em que ingressou na Capela, adquirindo então o *status* de profissional e abandonando a condição de discípulo. A própria história da Capela Real na época de D. João VI, sugere atividade de música instrumental maior nesse período que nos subseqüentes. Além disso, a utilização de um papel fabricado em 1814 para a cópia dos *Duetos*,[79] faz supor que as obras teriam sido compostas nessa data ou pouco tempo

---

[76] MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. 4.ª, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994. Cap.3 (música na corte de D. João VI e D. Pedro I: Padre José Maurício), p.62.

[77] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.2, p.134-135.

[78] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.2, Suplemento II, p.134. A pesquisadora Mercedes de Moura Reis Pequeno informou-nos pessoalmente conhecer informações sobre Ansaldi na *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, de François Joseph Fetis (1837-1844, 8 v.; 2.ª ed. 860-1864, com 2 suplementos de A. Pougin, de 1878-1880) e no *Musikalisches Konversationslexikon*, de Hermann Mendel (Berlin, 1870-1883, 11v.), que não pudemos consultar.

[79] Trata-se de um papel inglês, de marca C. Brenchley, fabricado em 1814, como veremos adiante.

depois. Tudo indica que a parte de primeiro violino, a mais virtuosística, deve ter sido destinada à execução de Ansaldi e a parte de segundo ao próprio Trindade. Talvez para demonstrar seu grau de estudo naquele momento, Trindade escreveu passagens de alta dificuldade técnica também na parte de segundo violino.

Em circunstâncias desconhecidas, uma cópia dessas obras, pertencente a Camilo Fernandes da Trindade, foi obtida por Caetano de Sousa Telles Guimarães, possivelmente enquanto o compositor ainda era vivo. A doença de Trindade e o abandono da carreira de violinista, a partir de fins da década de 1830, talvez houvesse colaborado para que o manuscrito fosse entregue a um novo interessado. Segundo pesquisas de Aluízio Viegas, Telles Guimarães é sobrenome comum na cidade mineira de Mariana, para onde o documento pode ter passado, antes de chegar em São João del Rei, talvez ainda no séc. XIX. Sabemos, por cópias musicais que abaixo citaremos, que Caetano de Sousa atuou nessa cidade a partir de pelo menos 1827, lá falecendo em 29/01/1886.[80]

Na década de 1950 essa cópia ainda servia para o estudo do instrumento em São João del Rei. Luís Batista França, um alfaiate negro da cidade, foi o último violinista que utilizou o material e lá foi ouvido nos anos de 1956 e 1957 executando a parte de primeiro violino, que conservava em seu poder. A parte de segundo violino continuava no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense - uma das maiores coleções de manuscritos musicais do país - mantida a duras penas graças aos trabalhos do seu antigo diretor, Maestro Pedro de Souza (1902-1995). Sobre a localização e preservação das partes dos *Duetos concertantes* na Lira Sanjoanense, transcrevo o testemunho de Aluízio José Viegas, o responsável por esse trabalho:

> "*Creio que o manuscrito dos* Duetos Concertantes *de Gabriel Fernandes da Trindade passaram ao acervo da Orquestra Lira Sanjoanense ainda no século XIX. Muitos sanjoanenses estudaram no vetusto Seminário de Mariana e muitos foram músicos. Exemplo: P.^e^ José Joaquim de Souza Lira, P.^e^ Francisco Amâncio de Assis e o notável P.^e^ José Maria Xavier, que chegou a ser um excelente violinista e compositor e que antes de ser padre já era músico, tendo iniciado suas atividades musicais aos oito anos de idade com seu tio Francisco de Paula Miranda. Muita música foi copiada e trazida de Mariana e Ouro Preto para São João del-Rei. Não seria o caso dos* Duetos*?*
>
> [...]
>
> "*Na década de 1950, o Maestro Dr. Pedro de Souza preocupado com a renovação do quadro de instrumentistas da Orquestra Lira Sanjoanense contratou o violinista Luiz França, excelente professor para iniciação ao violino, para ministrar aulas a aprendizes de música, não só de violino, mas também para o ensino de divisão rítmica e solfejo. O professor Luiz França ministrava as aulas na sede da Lira Sanjoanense, no horário da tarde, três vezes por semana. Teve a licença da Direção da Lira*

[80] Auto de Inventário de 03/07/1889 (2º Ofício, códice 123, auto 2492), por José de Souza Telles Guimarães, arquivado na Casa Setecentista de Mariana, com o título: "*1889 / Juizo M.^al^ de Marianna. / Inv.^to^ Major Caetano de / Souza Telles Guim.^es^ / Inventario dos bens que ficaraõ p^r^ fallecimento do Major / Caetano de Sz^a^ T elles Guim.^es^, / fallecido a 29 de Janr.^o^ de 1886.*" Caetano de Souza Telles Guimarães deixou os seguintes filhos: Monsenhor José de Souza Telles Guimarães (46 anos), Alexandrino de Souza Telles Guimarães (44 anos), Irmã Filomena Telles Guimarães (41 anos), Pedro Telles Guimarães (39 anos), Caetano Telles Guimarães (38 anos), Irmã Mariana Telles Guimarães (35 anos), D. Tereza Telles Guimarães (31 anos), Estêvão José de Souza Telles Guimarães (29 anos) e Irmã Maria do Carmo Telles Guimarães (25 anos).

> *Sanjoanense para manusear o acervo musical pois nos exercícios de prática instrumental ele utilizava música manuscrita para exercitar os aprendizes na leitura musical do que teriam que tocar quando ingressassem na orquestra e no coro. Um de seus alunos mostrou-se realmente um talento para o violino e foi com ele que ouvi muitas vezes o Professor Luiz executar os* Duetos *do Gabriel Fernandes da Trindade. Era comum os alunos levarem partes musicais para estudo em casa e foi o que aconteceu com o manuscrito dos Duetos. Era propriedade da Lira Sanjoanense e era utilizado pelo Professor França. Quando assumi a responsabilidade de cuidar do arquivo musical, na década de 1960, uma das minhas preocupações foi a de conservá-lo melhor e restaurá-lo. Comecei fazendo novas cópias do que era do repertório usual, preservando manuscritos originais. Consegui, através da notável maestrina, musicóloga e pesquisadora Cleofe Person de Mattos, recursos do Conselho Federal de Cultura do MEC para a primeira fase de restauração de manuscritos importantes. Ai foi que se deu o problema dos* Duetos*. Estava no arquivo só a parte do 2.º violino. Lembrei-me que ouvira há anos atrás com o Professor França e seu aluno José Lourenço Parreira a execução dos duetos. Lourenço estava residindo fora de São João del-Rei e em uma de suas vindas à cidade procurei-o e perguntei-lhe sobre a parte do 1.º violino dos* Duetos*. Ele disse-me que estava com ele e eu solicitei a devolução para integrar a obra para ser restaurada.* [...]"[81]

Não se conhecem outras cópias antigas dos *Duetos Concertantes*. Existe, no entanto, cópia em microfilme dos mesmos manuscritos, realizada por Olivier Toni em março de 1977, atualmente arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros (rolo 13, fotogramas 416-447). Foi através desse microfilme que iniciamos a transcrição das obras, até abril de 1995, quando passamos a trabalhar diretamente com os originais, gentilmente cedidos para essa pesquisa por Aluízio Viegas.[82]

Os manuscritos originais dos *Duetos*, preservados no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, são constituídos de dois cadernos de nove folhas, um deles contendo a parte de primeiro violino e outro a de segundo, copiados em um papel de música inglês de marca C. Brenchley, fabricado em 1814 - informações que aparecem no papel sob a forma de marcas d'água. A página de rosto, idêntica em ambos, difere somente pela indicação "1.º" ou "2.º", que aparece ao alto da página: "*Trez / GRANDES DUETTOS. / Concertantes. / Por dous Violinos. / Dedicados ao Snr' / Francisco Ignacio Ançaldi, primeiro Rebecca da Camera de / S. Magestade Fidellissima / Composto pelo seu Dissipulo. / Gabriel Frz^e^ da Trindade*". Com uma outra letra, existe a primeira informação de posse do material, ao pé da página: "*Pertence a / Camillo Frz^e^ da Trindade.*" Esta informação foi riscada pelo segundo proprietário das cópias, que grafou no alto da página, com uma terceira letra, esta outra informação: "*Pertence a C. S. Telles Guimaraens*". Um monograma com as iniciais "CSTG" foi aplicado com um carimbo na folha de rosto de ambas as partes.

O documento seria autógrafo? não temos, até agora, outros manuscritos de Trindade para quotizar sua caligrafia com a dos *Duetos*. A excessiva quantidade de erros nos manuscritos, incluindo falta de compassos, repetições alteradas e passagens

[81] VIEGAS, Aluízio José. Carta a Paulo Castagna. São João del-Rei, 25 de agosto de 1995.

[82] Retiramos, sob cautela, o manuscrito do arquivo da Lira Sanjoanense em abril de 1995, devolvendo-o em julho de 1996. Nesse período, além de trabalhar na transcrição cuidadosa das obras, fotografamos o documento para uma eventual edição fac-similar.

duvidosas, dificulta a caracterização dessas partes como autógrafafas. Entretanto, a data do papel utilizado e a boa aparência das cópias e da página de rosto poderiam indicar tratarem-se de partes oferecidas por Trindade ao seu mestre Francisco Inácio Ansaldi, porém copiadas por outra pessoa. Não sabemos, no entanto, se as obras foram *ofertadas* ou somente *dedicadas* ao mestre Ansaldi. Há certeza, até o momento, somente da época em que o manuscrito foi copiado: a década de 1810.

Caetano de Souza Telles Guimarães, o músico que adquiriu as partes dos Duetos, representa nova dúvida na investigação da trajetória desse documento. Parece ter sido músico mais preocupado com a coleta de obras de outros autores que com a produção de novas. Vários manuscritos musicais encontrados em Mariana e São João del Rei, copiados por diversos músicos, foram obtidos por Telles Guimarães que, em seu frontispício incluiu posteriormente seu nome.

Os *Duetos* de Gabriel Fernandes da Trindade (c.1814), são as mais antigas obras instrumentais camerísticas produzidas no país, segundo o que se sabe até o presente. Enquanto música instrumental, juntam-se a outros marcos iniciais do período colonial brasileiro, como a *Sinfonia Fúnebre*, para orquestra (1790), os *Doze Divertimentos* para conjunto de sopros (1817), infelizmente perdidos e as lições do *Método de pianoforte* (1821), todos de José Maurício Nunes Garcia. Representando uma exceção à regra na produção colonial brasileira - basicamente constituída de música vocal e religiosa - estes Duetos revelam-se sociologicamente importantes, por documentarem o estabelecimento de um estilo cortesão de vida no Rio de Janeiro, com a prática de uma música instrumental de salão, já na época de D. João VI.

Gabriel Fernandes da Trindade utilizou, nos *Duetos Concertantes*, uma base estética clássica italiana da segunda metade do século XVIII. Porém, características luso-brasileiras são evidentes no primeiro e terceiro movimentos do *Dueto n.º 2* e em todo o *Dueto n.º 3*. As peças são essencialmente brilhantes e mesmo os movimentos lentos manifestam assumida extroversão. A linguagem é simples e divertida, destacando-se a utilização freqüente de procedimentos melódicos e harmônicos típicos do estilo operístico italiano.

Até o presente não foram realizados estudos que pudessem definir com maior precisão a linguagem composicional a que Trindade estava filiado à época da elaboração dos seus *Duetos*. A ópera e a música religiosa de base italiana praticada no Brasil entre fins do séc. XVIII e inícios do séc. XX certamente forneceram material para a escrita do violinista. Autores como Giovanni Paisiello (1740-1816), Domenico Cimarosa (1749-1801), Marcos Portugal (1762-1830) e o próprio José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) podem ter fornecido material para suas composições.

Trindade, em seus *Duetos*, demonstra conhecer os princípios básicos da boa composição desse gênero musical europeu. Ouvindo-se as composições de Trindade à luz das observações do teórico-musical português Rodrigo Ferreira da Costa, em 1824, podemos afastar a hipótese desses duetos serem obra de compositor principiante:[83]

> "*Os duetos para dois instrumentos sem acompanhamento devem ser compostos com tanto desvelo, que o ouvido fique satisfeito com a*

[83] COSTA, Rodrigo Ferreira da. *PRINCIPIOS DE MUSICA / OU / EXPOSIÇÃO METHODICA DAS DOUTRINAS / DA SUA / COMPOSIÇÃO E EXECUÇÃO. / AUCTOR / RODRIGO FERREIRA DA COSTA: / Cavalleiro da Ordem de christo. Bacharel Formado nas Fa/culdades de Leis e Mathematica, e Socio da Academia / Real das Sciencias. / Et toi, fille du Ciel, toi, puissante Harmonie, / Art charmant, qui polis la Grece et l'Italie, / J'entends de tous côtés ton langage enchanteur, / Et tes sons souverains de l'oreille, et du coeur. / Henriade, Chant VII /* TOMO II / LISBOA / NA TYPOGRAPHIA DA MESMA ACADEMIA / 1824 / Com licença de SUA MAGESTADE. v.2, Segunda Parte, Terceira Secção, Cap.X (Do dueto, terceto, quarteto, &c.), p.264.

> *harmonia destas duas partes, sem desejar terceira, e mesmo sem que esta seja possivel. Dar por dueto um canto acompanhado de outro em 3.ª ou 6.ª, nota por nota, he zombar dos ouvintes e da sciencia da musica: e muito mais, quando uma das partes, em vez de ter canto proprio, so dá notas fundamentaes ou chans, e parecidas a um simples baixo. Todavia os duetos dos principiantes peccão de ordinario em um destes dois defeitos.*"

Contudo, os compositores-violinistas italianos mais conhecidos do período devem ter contribuído de forma mais efetiva na criação dos *Duetos*: Giovanni Battista Viotti (1753-1824), o primeiro deles, é autor de 29 *concertos* para violino e orquestra, 21 *quartetos* e 21 *trios* de cordas, 18 sonatas para violino e baixo contínuo e 51 duetos para dois violinos.[84] Federico Fiorillo (1753-1823), por sua vez, compôs 36 *caprichos* para violino solo (dos quais Stehor publicou uma versão para 2 violinos), vários *concertos* para violino e orquestra, *quintetos*, *quartetos*, *duos* para violino e piano, *duos* para dois violinos e algumas peças para dois violinos intituladas *duetos concertantes*.[85]

Rodrigo Ferreira da Costa apresenta um comentário sobre a produção musical de Giovanni Battista Viotti que nos permite conhecer um pouco melhor o estilo utilizado por Gabriel Fernandes da Trindade:[86]

> "Viotti, *um dos grandes rebequistas, que tem dado os mais bellos concertos ao violino, he tãobem o que sobresae na symphonia concertante para duas rebecas. Posto que não possa medir-se com* Haydn *ou* Mozart *na riqueza, força, e profundidade do contraponto e harmonia; comtudo pela sua frase pomposa, traços brilhantes, e estylo elevado rivaliza com os mais Compositores. As suas introduções são peristylos magnificos, são exordios dotados de toda a nobreza, majestade, e deffeitos da symphonia: e nada deixão a desejar pelo lado do apparato. As symphonias concertantes de* Daveaux *excitão constantemente apraziveis sensações. As de* Kreutzer *brilhantíssimas ouvir-se-ão longo tempo com applauso executadas por Professores correspondentes. As de* Pleyel *farão sempre as delicias dos que preferem a musica facil e graciosa á de maior força e mais pesada.*"

No próprio arquivo da Lira Sanjoanense, existe uma cópia manuscrita dos *caprichos* de Fiorillo, na versão para violino solo, com caligrafia muito semelhante à dos *Duetos* de Trindade. Teriam sido copiados pelo autor dos *Duetos*? Que outro repertório teria chegado às mãos de Trindade por essa época? Que obras para o instrumento teriam levado ao Rio o violinista italiano Ansaldi e outros colegas seus da Capela Real? Somente a consulta e análise de todo esse material garantirá respostas mais satisfatórias a estas questões, pesquisa que, infelizmente, não pôde ser levada a cabo até o presente.

Trindade não adotou completamente o esquema clássico da *forma sonata*: somente no primeiro movimento do *Dueto n.º 1* e no último movimento do *Dueto n.º 3* essa técnica composicional foi esboçada. A ênfase na forma, contudo, é muito clara,

---

[84] PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. *Diccionario de la Música Labor*; iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo, Editorial Labor, S. A., 1954. v.2, p.2245.

[85] PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. *op.cit.*, v.1, p.921.

[86] COSTA, Rodrigo Ferreira da. *Principios de musica*, op.cit., v.2, Segunda Parte, Terceira Secção, Cap.IX (Da sonata, concerto, e symphonia), p.267.

com maestria no estabelecimento de seções contrastantes, repetições idênticas ou transpostas e seções modulatórias, destinadas a exibir o virtuosismo dos intérpretes. A tonalidade dos movimentos não é única em cada *Dueto* e o compositor permite-se concluir em modo menor um movimento iniciado em modo maior, no caso do *Andante con espressione* do *Dueto n.º 2*.

O *Dueto n.º 1* é o mais extenso e aquele onde estão mais equilibradas as participações do primeiro e segundo violino. No *Allegro moderato* (Sol Maior), após a exposição de materiais melódicos em ambas as partes, um tema em tercinas é apresentado em ré maior e, depois de uma seção modulatória, reapresentado em Sol Maior. Após a *codetta*, surge novo material em sol menor, de sabor tipicamente operístico, até que se ouve novamente o tema principal em Sol Maior. O *Andante sostenuto* (Mi bemol Maior) é um movimento curto em forma binária, baseado em melodia lírica e fluente. O *Allegro vivace* (Dó Maior) é um *rondo*, no qual um tema jocoso, após sua repetição, dá lugar a uma seção contrastante em modo menor. O tema volta a ser apresentado e a seção anteriormente foi utilizada em modo menor agora reaparece em modo maior. O movimento conclui após uma breve *coda*.

O *Dueto n.º 2* destaca-se por sua vivacidade. O *Allegro moderato* (Sol Maior) possui uma seção baseada em uma melodia com características de dança luso-brasileira, que se repete entremeada por uma seção contrastante em modo menor. O movimento encerra-se com uma *coda*, cujo material foi extraído da melodia principal. O *Andante con espressione* (Ré Maior) é constituído por um tema elegante e espirituoso, seguido de quatro variações virtuosísticas e um final em ré menor, baseado em material do tema. A participação do primeiro violino é dominante e somente na primeira variação a melodia principal foi destinada ao segundo. O *Allegro con spirito* (Ré Maior), também baseado em melodia que lembra dança luso-brasileira, é um *rondo* do tipo ABACA, no qual a seção C, em modo menor, representa a seção central do movimento.

O *Dueto n.º 3* possui apenas dois movimentos, o primeiro deles funcionando como introdução ao segundo. O *Adagio* (dó menor - fá menor) possui comportamento melódico e harmônico característico das *modinhas* do período: ouve-se uma melodia lírica no primeiro violino, enquanto o segundo a acompanha com acordes arpejados à maneira da viola ou do violão. A melodia termina suspensa, preparando a entrada do segundo movimento. No *Allegro con moltissimo moto* (Fá Maior), há uma perfeita fusão entre o estilo italiano e o gosto luso-brasileiro, pelo caráter das melodias elaboradas. Percebe-se a utilização da forma *sonata*, porém de maneira muito peculiar. São apresentados dois temas, bem separados por uma cadência do primeiro violino: o primeiro deles, solene, mas com um toque jocoso, está em Fá Maior; o segundo, que se inicia em Fá mas conclui em Dó maior, é uma melodia nitidamente derivada do primeiro tema. A seção, no entanto, termina em Fá Maior. Após o *ritornello* surge um longo desenvolvimento modulatório, no qual são trabalhados elementos dos dois temas. A seção inicial retorna com pequenas alterações, mas sem a transposição de nenhum dos temas e sem uma *coda* final.

12. Bibliografia

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves [c.1948]. 360p.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 529p.

ANDRADE MURICY. Glorificação de José Maurício. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro: 31/07/1946.

ANDRADE MURICY. Glorificação de José Maurício. *Música Sacra*, Petrópolis, ano 6, n.9, p.161-162, set. 1946.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2v.

ANDRADE, Mário de. A modinha de José Maurício. *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro: ano 1, n.3, p.79-80, out. 1930.

ANDRADE, Mário de. Ainda o Padre José Maurício. *Diário Nacional*, São Paulo: ano 3, n.909, p.3, col. Quartas Musicais , quarta-feira, 11 jun.1930.

ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n.17-39, 1944.

ANDRADE, Mário de. José Maurício Nunes Garcia. *Diário Nacional*, São Paulo: ano 3, n.859, p.4, sexta-feira, 18 abr. 1930.

ANDRADE, Mário de. José Maurício. *Folha da Manhã*, São Paulo: 22 abr. 1944.

APLEBY, David P.*The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983. 209p.

ARAÚJO, Mozart de. Sigismund Neukomm, um músico austríaco no Brasil. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.61-74, jul./set. 1969.

AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. Obras do padre José Maurício Nunes Garcia existentes na Biblioteca do Instituto Nacional de Música. *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro: n.3, p.81, out. 1930.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. José Maurício Nunes Garcia. *Boletín Latino Americano de Música*, Montevideo, n.1, p.133-150, abr. 1935.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. O espírito religioso na obra de José Maurício. *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro: n.22, p.9-10, jun.1947.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. O espírito religioso na obra de José Maurício. *Música Sacra*, Petrópolis, ano 6, n.5, p.85-94, mai. 1946.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. O padre José Maurício. *Brasil Musical*, Rio de Janeiro: n.6, p.5, 48, jun./jul./ 1945.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. Sigismund Neukomm, an austrian composer in the new world. *Musical Quarterly*, New York, v.45, n.4, p.473-483, out. 1959.

AZEVEDO, Luís-Heitor Corrêa de. Um velho compositor brasileiro: José Maurício Nunes Garcia. *Boletín Lationo-Americano de Música*, Montevideo, n.1, 1935, p.133 e segs.

BRASIL, Biblioteca Nacional. *Exposição comemorativa [do] 2. Centenário de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1967. 95p.

CALDEIRA FILHO, João da Cunha. José Maurício, Lobo de Mesquita e Curt Lange. *Anhembi*, São Paulo: v.43, n.128, p.422-428, jul. 1961.

CALDEIRA FILHO, João da Cunha. O mestre da capela da Sé. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 24 dez. 1954, p.7.

CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano, Stab. Tip..Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617p.

ELLMERICH, Luís. Do barroco ao padre José Maurício. *Diário de S. Paulo*, São Paulo: 12/11/1974.

ESTUDOS mauricianos: textos de José Cândido de Andrade Muricy, visconde de Taunay, José Maurício Nunes Garcia Júnior (com notas de Curt Lange), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Padre Jaime diniz, Januário da Cunha barbosa, José Maria

Neves, Bruno Kiefer, René Brighenti. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Projeto Memória Musical Brasileira, 1983. 88p.

FRANÇA, Eurico Nogueira. José Maurício. In: EWEN, David. *Maravilhas da música universal*. Rio de Janeiro: Globo, [1959]. v.1, p.448-452.

GAMA, Mauro. *José Maurício: o padre-compositor*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Projeto Memória Musical Brasileira, 1983. 60p.

GARCIA, José Manurício Nunes. *O método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia*: inclui reprodução facsimilar do método original / Marcelo Fagerlande. Prefácio Luís Paulo Horta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará / RioArte, 1996. 168p.

[GONZALES, Carlos]. Composições inéditas do padre José Maurício. *Notícia bibliográfica e histórica*, Campinas, v.21, n.134, p.156-157, abr./jun.1989.

JOSÉ Maurício. *Weco*, Rio de Janeiro: n.3, p.11-14, abr. 1930.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundú*; duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento / UFRS, 1977. 49p.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*; dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Ed. Movimento / Instituto Estadual do Livro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976. 132p.

LANGE, Francisco Curt. *Estudios brasileños (Mauricinas) I: manuscritos de la biblioteca nacional de Rio de Janeiro*. Revista de Estudios Musicales, Mendoza, v.1, n.3, p.99-194, abr. 1950.

LIMA, Rossini Tavares de. *Vida e época de José Maurício*. São Paulo: Elo, 1941. 113p.

MASSARANI, Renzo. A missa em si bemol do padre José Maurício. *Música Sacra*, Petrópolis, n.6, p.184-185, nov./dez. 1957.

MASSARANI, Renzo. José Maurício e Strawinsky. *Música Sacra*, Petrópolis, n.4, p.122, jul./ago. 1957.

MATOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. 413p.

MATTOS, Cleofe Person de. José Maurício Nunes Garcia (1767-1820): Offices for the dead: Requiem Masses. In: BISPO, Antonio Alexandre et alii. *Musices Aptatio*; Collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis, Liber Annuarius / Jahrbuch 1981. Köln, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E. V.Köln: Arbeitsstelle Maria Laach; Roma, Consociationis Internationalis Musicae Sacrae (CISM) Romae Publicationes, 1981. p.29-42.

MATTOS, Cleofe Person de. La tradition europèene et la musique de José Maurício Nunes Garcia. *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*; Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et L'Amerique Latine du XVI^{ème} au XX^{ème} siècle, Bruxelles, n.16, p.211-220, 1986.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2 ed., Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. x, 362p.

MELLO, Inah. Música [sobre José Maurício Nunes Garcia]. *Lareira*, São Paulo: ano 6, n.20, p.22-25, mar./abr. 1950.

O Padre José Maurício Nunes Garcia: Patrono da cadeira 22 da Academia Brasileira de Música. *Música Sacra*, Petrópolis, ano 6, n.10, p.188-194, out. 1946.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e a obra do padre J. Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v.19, p.354-369, 1856.

PORTO-ALEGRE, Nanoel de Araújo. Marcos e José Maurício. Catálogo de suas composições musicaes. *Revista Trimestral do Instituto Histórico Geográfico e Etnographico do Brasil*, Rio de Janeiro: n.22, p.487-506, 1859.

PROSSER, Elisabeth. José Maurício Nunes Garcia. *Continuo*, Toronto, v.9, n.2, p.2-9, nov.1985.

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343p.

SCHUBERT, Guilherme. José Maurício Nunes Garcia: Ein dunkelhäutiger Mozart im Brasilien der Kolonialzeit. In: BISPO, Antonio Alexandre et alii. *Musices Aptatio*; Collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis, Liber Annuarius / Jahrbuch 1981. Köln, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E. V.Köln: Arbeitsstelle Maria Laach; Roma, Consociationis Internationalis Musicae Sacrae (CISM) Romae Publicationes, 1981. p.43-46

SEINKMAN, Eduardo. Estaria morto José Maurício? *Revista Música*, São Paulo, v.4, n.1, p.68-92, mai. 1993.

SEINKMAN, Eduardo. Sinfonia fúnebre: uma idéia musical. São Paulo: Diss. Mestrado ECA/USP, 1983. 158p.

SINZIG, Pedro. A *Música Sacra* no Brasil. *Música Sacra*, Petrópolis, n.2, p.26-33, fev.; n.3, p.45-47, mar.; n.4, p.61-64, abr.; n.5, p.94-95, mai.; n.6, p.106-108, jun.; n.8, p.153-154, ago. 1946; ano 7, n.3, p.48-54, mar.; n.4, p.68-74, abr.; n.5, p.93-95, mai. 1947.

SIQUEIRA, João Baptista. *Modinhas do passado*: cultura, folclore, música. 2 ed. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1976. 373p.ilus.

TAUNAY, Afonso de Escragnolle. *Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

TAUNAY, Afonso de Escragnolle. *Uma grande glória brasileira: José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

TAUNAY, Visconde de. Esboceto biográfico. In: GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de réquiem, 1816*. Rio de Janeiro: São Paulo: Bevilacqua, 1897.

A MODINHA E O LUNDU NOS SÉCULOS XVIII E XIX

Paulo Castagna

1. Introdução

Apesar do interesse crescente em torno da modinha e do lundu, ainda não foi suficientemente investigada a origem e o desenvolvimento desses gêneros musicais de importância luso-brasileira. Inicialmente, seu estudo foi uma preocupação maior dos brasileiros que dos portugueses, mas na década de 1990 essa tendência se inverteu, sendo impressas importantes contribuições em Portugal.

Um dos primeiro trabalhos sobre o assunto foi publicado por Sílvio ROMERO (1881), mas foram propriamente os estudos de Mário de ANDRADE (1930 e 1944) que se tornaram o ponto de partida para a compreensão das principais características da modinha e do lundu. João Baptista SIQUEIRA (1956) e Eunice Evarina Pereira MENDES (1959) possuem trabalhos importantes sobre as antigas canções brasileiras, seguidos de Mozart de ARAÚJO (1963), o primeiro pesquisador que se dedicou às origens históricas da modinha e do lundu. Essa tendência aparece também em Gerard BÉHAGUE (1968) e Bruno KIEFER (1977), sendo os trabalhos mais recentes nessa linha os de Manuel MORAIS (2000), incluindo, no primeiro deles, o estudo de Ruy Vieira Nery sob a forma de prefácio.

Afora as obras dos autores acima citados, importantes coletâneas foram impressas por Antônio Alexandre BISPO (1987), pelo Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro (JORNAL DE MODINHAS, 1996) e por Edilson de LIMA (2001).

2. A modinha

Na segunda metade do séc. XVIII desenvolveu-se, inicialmente em Portugal e posteriormente no Brasil, um estilo peculiar de canção camerística, que acabou sendo denominada *modinha*. A origem dessa designação está ligada à *moda*, que foi, em todo o séc. XVIII, palavra portuguesa para qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos.

A *moda*, em Portugal no séc. XVIII, foi um tipo genérico de canção séria de salão, que incluía cantigas, romances e outras formas poéticas, compostas por músicos de alta posição profissional. As *modas* foram tão comuns em Portugal no reinado de D. Maria I que popularizou-se o dito de que na corte dessa rainha "*era moda cantar a moda*" (ENCICLOPÉDIA, v.1, p.494).

A origem da modinha está relacionada um fenômeno europeu - e não apenas português - da segunda metade do século XVIII. Com a progressiva ascensão da burguesia e, consequentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual.

Nessa fase desempenharam especial função na música de salão as canções acompanhadas, que além dos requisitos acima, uniam a música à poesia, outra arte que conquistou os saraus domésticos setecentistas. Surgiam, então, canções a uma ou mais vozes, em idiomas locais e acompanhadas de instrumento harmônico. Na Itália apareceu a *canzonetta*, na Espanha a *seguidilla*, na França a *ariette*, na Áustria e Alemanha o *Lied* e em Portugal a *modinha*.

Todos esses gêneros de canções foram derivados de algum tipo de canto teatral. No caso português, existem razões suficientes para se crer que a estrutura melódica das modinhas foi uma derivação das melodias operísticas, apenas adaptadas ao idioma local e às particularidades da prática doméstica. Assim, estão presentes nas modinhas, como nas óperas daquele período, os duos em terças ou sextas paralelas, a ornamentação das linhas vocais e as melodias ricas em notas diminuídas ou passagens ágeis. Observe-se tais particularidades no exemplo 1, o dueto *Entre a selva de Diana*, de autor não indicado, impresso em 1792 (JORNAL DE MODINHAS, p.15).

Exemplo 1. ANÔNIMO. *Entre a selva de Diana* (duetto), c.1-7.

Não foi sem razão que vários autores portugueses de modinhas foram também compositores de óperas, como João de Sousa Carvalho (1745-1798), Marcos Antônio Portugal (1762-1830) e Antônio Leal Moreira (1758-1819), enquanto outros foram compositores de música religiosa (naquele tempo já fortemente influenciada pela ópera), como José Maurício (Mestre da Capela da Catedral de Coimbra), Antônio da Silva Leite (Mestre da Capela da Catedral do Porto), Antônio Galassi (Mestre da Capela da Catedral de Braga) e Luís Antônio Barbosa (Mestre da Capela da Catedral de Braga).

Mas a evolução da *moda* em Portugal recebeu importante contribuição de um brasileiro, o mulato Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, c.1740 - Lisboa, 1800), residente em Portugal a partir de 1770 e introdutor nos salões lisboetas de um gênero particular de canção: a *moda brasileira*. Caldas Barbosa disfrutou de considerável ascensão social no Reino: recebeu ordens menores, tornou-se conhecido na corte e tomou parte na nova Arcádia de Lisboa, sob o pseudônimo de *Lereno Selinuntino*. Dividiu opiniões em Lisboa, depois da difusão das *modas brasileiras*, tendo a seu favor

os marqueses de Castelo Melhor, mas como opositores Filinto Elísio, Antônio Ribeiro dos Santos e o conhecido Bocage.

Foi somente a partir de 1775 que Caldas Barbosa começou a praticar seu novo estilo poético, cujos textos foram preferentemente denominados *cantigas* e publicados somente em 1798 (Lisboa), com o título *Viola de Lereno*, enquanto um segundo volume surgiu em 1826, vinte e seis anos após sua morte. A denominação *modinha*, entretanto, foi criação do próprio Caldas Barbosa, registrada por cronistas portugueses pouco tempo após seu surgimento, como ocorreu com o poeta português Nicolau Tolentino de Almeida em 1779 (ARAÚJO, p.38):

> Cantada a vulgar modinha,
> que é a dominante agora,
> Sai a moça da cozinha,
> e diante da senhora
> vem desdobrar a banquinha.
>
> [...]
>
> Já dentre as verdes murteiras,
> em suavíssimos acentos
> com segundas e primeiras,
> sobem nas asas dos ventos
> as modinhas brasileiras

Outro caso digno de nota é uma carta do escritor português Antônio Ribeiro dos Santos a um amigo (Lisboa, final do séc. XVIII), referindo-se a um sarau que assistiu a contragosto. O texto, de grande valor informativo, tornou-se a mais precisa exposição do significado das modinhas nos saraus lisboetas do séc. XVIII (ARAÚJO, p.39-40):

> "*Meu amigo. Tive finalmente de assistir à assembléia de F...* [D. Leonor de Almeida, Marqueza de Alorna] *para que tantas vezes tinha sido convidado; que desatino não vi? Mas não direi tudo quanto vi; direi somente que cantavam mancebos e donzelas cantigas de amor tão descompostas, que corei de pejo como se me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda. Antigamente ouviam e cantavam os meninos cantilenas guerreiras, que inspiravam ânimo e valor;* [...] *Hoje, pelo contrário, só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garridices. Isto é o com que embalam as crianças; o que ensinam aos meninos; o que cantam os moços, e o que trazem na boca donas e donzelas. Que grandes máximas de modéstia, de temperança e de virtude se aprendem nestas canções! Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou de por em uso os seus rimances, e de versejar para as mulheres. Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e de Cupido; a tafularia do amor, a meiguice do Brasil e, em geral, a moleza americana que em seus cantares somente respiram as imprudências e liberdades do amor, e os ares voluptuosos de Paphos e de Cythera, e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das Damas. Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e graça dos estribilhos e retornelos com que os remata; mas detesto os seus assuntos e, mais ainda, a maneira com que os trata e com que os canta*"

O texto de Ribeiro dos Santos, especialmente em seu final, informa com precisão qual era a novidade, nas *modas brasileiras*, em relação às portuguesas: os assuntos amorosos, tratados com ousadia e permissividade. No aspecto melódico, entretanto, pouco deveriam diferir das modas em uso, mantendo as melodias derivadas das árias e duetos operísticos. Por isso, Ribeiro dos Santos admira "*a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e graça dos estribilhos e retornelos com que os remata*".

O musicólogo português Manuel MORAIS (2000a) questiona a versão corrente de que Caldas Barbosa seria compositor e tocador de viola, acreditando que sua participação na história da modinha teria sido principalmente a de letrista. De fato, não são conhecidas melodias seguramente compostas pelo mulato carioca, mas tão somente letras de modinhas. Assim, o adjetivo "brasileira" deve ser entendido, neste caso, como uma peculiaridade do texto e não exatamente das melodias, ainda que isso demandasse gestos e maneiras próprias de interpretação das canções. Exemplo típico de uma moda brasileira é a canção *Se tem outra a quem adora*, de José Palomino, publicada em Lisboa em 1792 (JORNAL DE MODINHAS, p.10-12):

Se tem outra a quem adora,
regale-se, meu senhor,
escusa fazer-me agora
ouvidos de mercador

E não se envergonha.
Ora, não me segue.
Cuida que sou bruxa.
Eu não sou pamonha.
Sou pé de moleque.
Sou cocada puxa-puxa,
pois fui a primeira
em ser seu baju,
serei catimpoeira,
serei seu caju

Faça embora o que quiser,
maltrate-me com rigor;
achará muita mulher,
mas não acha tanto amor

E não se envergonha, etc.

Depois que o meu triste peito
estalasse em viva dor,
diga, ingrato, a que respeito
você quis ser-me traidor

E não se envergonha, etc.

Desde o estudo de Mozart de ARAÚJO (1963), acreditou-se que as *modinhas brasileiras* possuíam esse nome por serem canções compostas no Brasil e que acabaram sendo difundidas em Portugal. Embora ainda haja muito a ser estudado sobre essa questão, tudo indica que o centro geográfico onde surgiram as modinhas foi mesmo Lisboa, lugar que atraiu contribuições originárias da França, da Itália, do Brasil e outras regiões com as quais Portugal mantinha contato.

Coletâneas de modinhas, com texto e música, surgiram somente a partir da última década do século XVIII. Entre 1792 e 1796 foi publicado o *Jornal de modinhas*, periódico quinzenal editado em Lisboa pelos franceses Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal. Nos dias 1º e 15 de cada mês, o periódico apresentava uma nova canção, sendo numeradas de 1 a 24 as canções impressas em cada ano de edição (julho a junho). O *Jornal de modinhas* chegou ao quinto ano, mas desse foram anunciados apenas oito números, tendo sido impresso um total de cento e quatro canções, das quais poucas dezenas foram reeditadas. Todos os números recebiam a mesma página de rosto, com as seguintes informações (JORNAL DE MODINHAS, p.1):

Jornal
DE
MODINHAS
Com acompanhamento de Cravo
PELOS MILHORES AUTORES
DEDICADO
A Sua Alteza Real
Princeza do Brazil
Por P.A. Marchal Milcent.
No primeiro dia e no Quinze de cada Mez, Sahirá
huma Modinha nova.
Preço 200. R.^{s}
LISBOA
Na Real Fabrica e Armazem de Muzica no Largo de Jezus
onde se podera Abonar para a Colecçaõ de cada anno pella quantia de 2880.
na mesma Real Fabrica se acha toda qualidade de Muzica

Afora quatro obras perdidas e dezesseis sem indicação de autoria, dezoito compositores são mencionados como autores das canções. Em geral, tais compositores já eram consagrados no meio musical lisboeta e seus nomes conferiam destaque às canções:

Antônio Bernardo da Silva
Antônio da Silva Leite
Antônio Galassi
Antônio José da Silva
Antônio José do Rêgo
Antônio Leal Moreira
Antonio Puzzi
Corricelli
Francisco Xavier Batista
João de Sousa Carvalho
José Caetano Cabral de Mendonça
José de Mesquita
José Maurício
José Palomino
José Rodrigues de Jesus
Josino
Luís Antônio Barbosa
Marcos Antônio [Portugal]

Observando-se os termos que designam as canções no *Jornal de modinhas*, pode-se perceber, em primeiro lugar, que a palavra *modinha* era raramente utilizada, apesar de figurar no nome do periódico. Sua diversidade, entretanto, demonstra que a designação *modinha* abarcava vários tipos musicais e poéticos:

a voce sola
canzoncina
chula carioca
diálogo entre dois amantes
diálogo jocosério
dueto
duetto
duetto italiano
duetto novo
duetto novo ao som do zabumba
duetto novo por modo de lundu
duo
duo novo
improviso
moda a duo
moda a solo
moda brasileira
moda da copa das caldas
moda do lundu
moda do zabumba
moda nova
moda nova a solo do saboeiro
moda nova brasileira
moda original
modinha a solo
modinha do zabumba
modinha nova
rondó pastoral
tercetto
tercetto noturno
tercetto novo

A grande maioria das canções impressas no *Jornal de modinhas* está destinada a dois cantores com acompanhamento instrumental, sendo bem menos freqüentes aquelas para uma ou três vozes. Quanto ao acompanhamento, são majoritariamente de cravo e, pelo que se deduz de algumas informações impressas nas partituras, boa parte deles foi escrita pelo próprio Marchal. Em casos mais raros aparecem acompanhamentos para os seguintes instrumentos: viola; violino; guitarra (portuguesa); duas guitarras; duas guitarras e viola; duas guitarras, viola e baixo; cravo e dois bandolins; dois bandolins e baixo.

Outras coleções foram impressas em Portugal a partir do início do século XIX, como o *Jornal de modinhas novas dedicadas às senhoras*, de João Batista Waltmann e a *Divertimento muzical ou collecçaõ de modinhas* de Luís José de Carvalho, os dois em 1801 (JORNAL DE MODINHAS, p.x; NERY, p.15). Após seu surgimento na capital portuguesa, com a colaboração da "*meiguice do Brasil*" e da "*moleza americana*", esse tipo de canção começou a se difundir pela colônia, provavelmente já na década de 1790.

A existência na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, de um manuscrito intitulado *Modinhas do Brazil*, com trinta canções a duas vozes, acompanhadas de viola ou cravo (BÉHAGUE, 1968), levanta a possibilidade de ser essa uma coletânea de obras compostas no Brasil na última década do século XVIII. Por outro lado, a inexistência de outros documentos referentes à prática de modinhas no Brasil, em período anterior ao século XVIII, pode indicar que o manuscrito *Modinhas do Brazil* contenha obras escritas em Portugal, mas com a utilização de elementos de origem brasileira, especialmente no texto. Alguns dos textos das canções desse manuscrito são de autoria

de Domingos Caldas Barbosa, o que levou BÉHAGUE (1968) a supor que o poeta poderia ter sido o autor das obras, hipótese já enfraquecida à luz das informações ora disponíveis (MORAIS, 2000a).

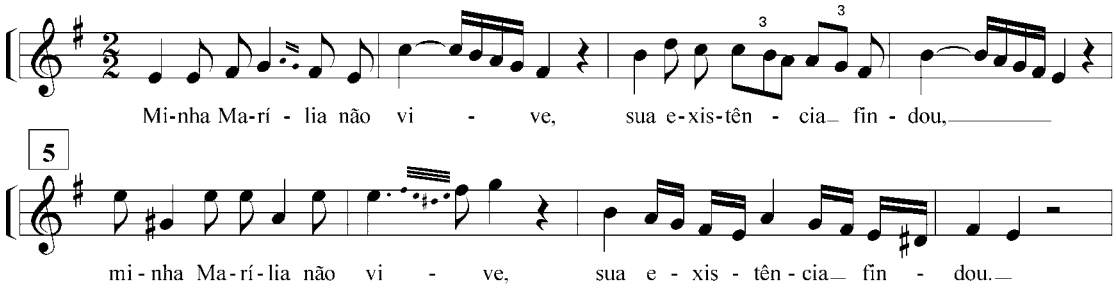
Seja como for, a designação *modinha brasileira* continuou a ser utilizada no século XIX, mesmo em canções compostas e impressas no Brasil, o que faz supor que esse, como o *tango brasileiro* e a *valsa brasileira*, designem mais um gênero musical que a procedência geográfica das composições. A transição do século XVIII para o XIX fez surgir um novo tipo de canção, obviamente derivada das modinhas setecentistas, que privilegiou o canto a uma voz. Suas características, de acordo com DODERER (p.viii), foram as seguintes:

> "*Pelos finais do século* [XVIII] *surge em primeiro plano um novo tipo de Modinhas. Decisivamente cunhada pela cultura musical da alta burguesia, a Modinha transforma-se agora numa canção de sala a uma voz com acompanhamento de piano. A linha melódica do canto torna-se mais diferenciada melódica e ritmicamente e leva pela sua constante alteração de tempos fortes a uma característica oscilação de acentos. Mantêm-se os textos literários cheios de sentimentalismo e de penas de amor que encontram a sua contraparte numa delineação melódica considerada pelos ouvintes de então como 'doce e deliciosa'. A par do uso freqüente dos contrastes maior-menor, a subdominante sobrepõe-se na constelação tonal. Numa linguagem musical cheia de suspiros e de ais, é a personagem do homem que quase sempre se dirige à 'Dona do seu coração'. A loucura da ópera reflete-se no repertório das Modinhas; árias ou motivos de óperas especialmente queridas - aos quais se adaptou um texto português - encontram imediatamente como novas Modinhas acolhimento entusiástico.*"

Foi esse tipo de modinhas que se estabeleceu no Brasil e iniciou um grande desenvolvimento no século XIX, sendo representante a canção *Minha Marília não vive* (MODINHAS, p.25-26), do compositor carioca Cândido Inácio da Silva (exemplo 2). É essa modinha da primeira metade do século XIX referida por Ernesto VIEIRA (1899, p.350), em descrição que concorda com as idéias acima apresentadas:

> "Modinha. *Ária, espécie de romança portuguesa muito em voga durante os fins do século passado* [XVIII] *e primeira metade do atual* [XIX]. *A modinha era uma melodia triste, sentimental, freqüentemente no modo menor, com letra amorosa. Muitas modinhas eram também extraídas das óperas italianas que mais agradavam.*"
>
> "*A modinha passou de Portugal para o Brasil e ainda ali não foi de todo abandonada, tornando-se também mais característica pelos requebros lânguidos com que as brasileiras a cantam.* [...]"

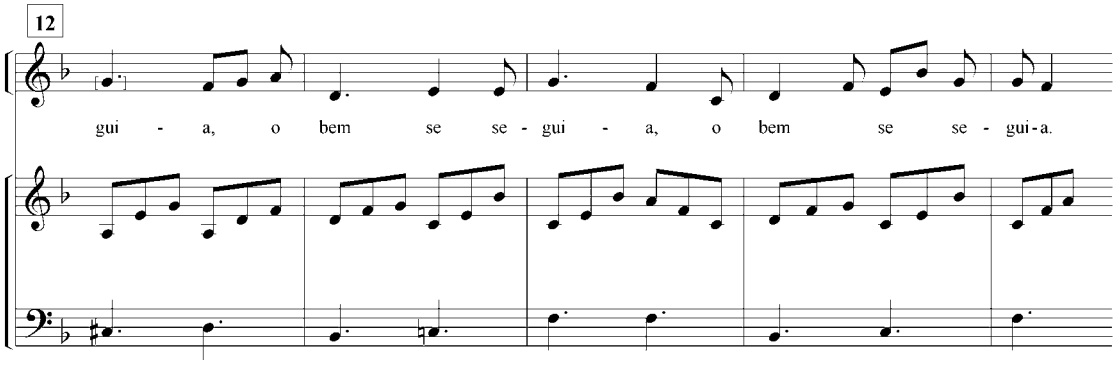
Exemplo 2. CÂNDIDO INÁCIO DA SILVA. *Minha Marília não vive* (modinha), c.1-8.



Deve-se, entretanto, a Grigóry Ivanovitch Langsdorff (1774-1852), Cônsul da Rússia no Brasil, o primeiro registro musical de uma modinha seguramente cantada em solo brasileiro (exemplo 3), mais especificamente na Vila de Nossa Senhora do Desterro da Ilha de Santa Catarina em 1806 (LANGSDORFF, 1818, entre p.54-55; LANGSDORFF, s.d., f.56), sob a designação *ária brasileira* (*Brasiliaansche Aria* em holandês e *Brasilische Arie* em alemão). O viajante fez acompanhar o exemplo da seguinte observação, que também parece ter sido a primeira referente às modinhas no Brasil (LANGSDORFF, 1818, p.54):

> "[...] *À noite as pessoas se encontram em pequenos grupos de familiares, onde se dança, brinca, ri, canta-se e contam-se anedotas, conforme a tradição portuguesa. Os instrumentos musicais mais usados são a viola e o chocalho. A música é cheia de expressão, terna e sentimental. As canções são de conteúdo modesto, freqüentemente reiterando temas como amor por mulheres, corações sangrentos e feridos, desejos e saudades.* [...]"

Exemplo 3. ANÔNIMO (registrado por Grigóry Ivanovitch Langsdorff). *Quando o mal se acaba* (ária brasileira), c.1-16.



Mas a primeira coletânea de modinhas praticadas no Brasil foi publicada pelos pesquisadores austríacos Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), enviados pelo rei da Baviera, para realizar um levantamento botânico, zoológico, mineralógico e etnológico nas províncias de São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão e Amazonas. Além de seu monumental levantamento botânico e mineralógico, importante até hoje nos meios científicos, Spix e Martius publicaram em Munique, entre 1823-1831, três volumes intitulados *Reise in Brasilien* (Viagem pelo Brasil), nos quais relataram suas aventuras e apresentaram importantes aspectos da história, geografia e cultura brasileira.

Martius, responsável pela redação da *Viagem pelo Brasil*, também era um bom conhecedor de música e, para enriquecer a publicação, elaborou um anexo musical intitulado *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien* (Canções populares brasileiras e melodias indígenas), com quatro canções recolhidas em São Paulo, uma em Minas Gerais, uma na Bahia, uma com a indicação "*de Minas e Bahia*" e outra com a indicação "*de Minas e Goiás*", além de um *lundu* instrumental (sem indicação de localidade) e 14 melodias indígenas.

Embora Martius tenha observado, ao passar pela cidade de São Paulo em 1818, que, além da viola, "*nenhum outro instrumento é estudado*" (SPIX e MARTIUS, v.1, p.141), o autor apresentou suas transcrições dos *Volkslieder* em versões para canto e piano. Ainda não se realizaram pesquisas para se determinar com precisão quais instrumentos de cordas eram utilizados no Brasil para acompanhar o canto nesse período e se estes possuíam cordas simples ou duplas (na única gravura de seu livro na qual aparece um instrumento como esse, o mesmo foi representado com seis cordas simples): o autor austríaco sempre utiliza o termo alemão (e bastante genérico) "*Gitarre*" e, apenas uma vez, informa que, entre nós, era denominado "*viola*". Quando esteve no Rio de Janeiro, em 1817, Martius afirmou textualmente (DODERER, p.ix):

> "*O brasileiro tem, tal como o português, uma boa sensibilidade para modulações agradáveis e seqüências regulares, dando assim ao seu canto um maior apoio graças ao acompanhamento simples da viola. A viola é aqui, como no sul da Europa, o instrumento preferido, ao passo que o piano é uma muito rara peça mobiliária que se encontra apenas nas casas ricas.*"

Presume-se, portanto, que Martius elaborou um acompanhamento para piano destinado aos seus leitores austríacos e não exatamente por tê-lo observado no Brasil. Além disso, as canções brasileiras registradas pelo escritor austríaco receberam a designação "populares", mas não com o mesmo significado que o termo possui atualmente. Tal expressão, para Martius, designaria um aspecto não erudito, distante da

corte, do teatro ou da igreja e mais ligado aos costumes domésticos e familiares, relativos, porém, à elite e não às classes baixas. É isso o que se deduz da observação que o autor austríaco fez dessas canções, quando esteve no Rio de Janeiro em 1817 (DODERER, p.ix):

> "*As canções populares são acompanhadas pela viola e têm a sua origem tanto em Portugal como no próprio país. É pelo canto e pelos sons do instrumento que o brasileiro é facilmente levado a dançar, dando expressão à sua boa disposição através de contradanças sutís, no ambiente das camadas sociais eruditas, e através de movimentos e posições mímico-sensuais parecidos com os dos pretos, no ambiente das camadas baixas.*"

Some-se a essas observações o fato de que as modinhas portuguesas e brasileiras do período monárquico, apesar de alegres e ousadas, repletas de termos de origem popular, eram divulgadas em refinadas partituras ou manuscritos, obviamente destinados a freqüentadores dos círculos cultos. É somente na transição do século XIX para o XX que a modinha atingirá uma difusão social que admitirá a designação popular.

As observações de Martius são ricas para se compreender o significado que tiveram as canções que este ouviu no Brasil, no final do reinado de D. João VI. Denominando-as *modinhas* e informando que aqui se ouviam tanto as compostas no país, quanto as trazidas de Portugal, foi capaz de estabelecer a diferença entre as canções locais e as de origem lusitana. Seu relato mais importante em relação a esse aspecto foi escrito no Rio de Janeiro, em 1817 (DODERER, p.x):

> "[...] *As canções populares são de origem portuguesa ou brasileira. As últimas sobrepõe-se no que diz respeito à naturalidade do texto e da melodia; mantêm-se dentro do gosto do povo e demonstram, às vezes, um verdadeiro ímpeto lírico dos autores, na maior parte anônimos. Amor desprezado, tormentos de ciúme e penas de despedidas são os objetos da sua 'musa' e uma inspirada referência à natureza oferece a estes poemas um ambiente próprio e sereno. Esta atmosfera criada parece a uma pessoa européia tanto mais deliciosa e suave quanto se sente em disposição idílica provocada pela riqueza e pelo tranqüilo prazer que toda a natureza em volta respira. As canções que juntamos no Atlas servirão, certamente, para provar a verdade das nossas palavras.*"

Em 1826, o escritor francês Ferdinand DENIS (p.581-582) publicava um relato não menos interessante sobre o canto das modinhas no Brasil, no qual informa que, apesar da flagrante simplicidade técnica dessas canções, sua irresistível atraência contaminava até mesmo os europeus recém chegados ao país:

> "[...] *Ao mesmo tempo que a música de Rossini é admirada nos salões, porque é cantada com uma expressão que nem sempre se encontra na Europa, os simples artesãos percorrem ao serão as ruas cantando essas encantadoras modinhas, que é impossível ouvir sem com elas se ficar vivamente comovido; quase sempre servem para pintar os devaneios do amor, as suas penas ou a sua esperança; as palavras são*

> *simples, os acordes repetem-se de uma forma bastante monótona; mas têm, por vezes, um tal encanto na melodia, e por vezes uma tal originalidade que o europeu acabado de chegar não pode cansar-se de as ouvir e compreende a indolência melancólica desses bons cidadãos que ouvem durante horas seguidas as mesmas canções.*"

Na primeira metade do século XIX, o principal centro de difusão das modinhas, no Brasil, foi o Rio de Janeiro. As primeiras canções desse gênero começaram a ser impressas na década de 1830 e centenas foram publicadas até o final do século, por autores brasileiros ou radicados no Brasil, como os abaixo indicados:

Antônio Carlos Gomes (1836-1896)
Antonio Tornaghi (séc. XIX)
Cândido Inácio da Silva (c.1800-1838)
Francisco da Luz Pinto (?-1865)
Francisco Joaquim de Santana Matos (séc. XIX)
Francisco Manuel da Silva (1795-1865)
Gabriel Fernandes da Trindade (c.1790-1854)
João Mazziotti (?-1850)
José Joaquim Lodi (?-1856)
José Maria da Silva Rodrigues (séc. XIX)
Joseph Fachinetti (séc. XIX)
Padre Telles (séc. XIX)
Rafael Coelho Machado (1814-1887)

A partir da segunda metade do século XIX foram impressas várias coletâneas de textos de modinhas, como o TROVADOR (1876) e A CANTORA BRASILEIRA (1878), fenômeno semelhante ao que ocorrera com as modinhas de Domingos Caldas BARBOSA (1944) no século XVIII. Coletâneas com texto e música são mais comuns a partir do início do século XX, como é o caso das *Canções populares do Brazil*, de Julia Brito MENDES (1911), cujo título já indica uma terceira fase evolutiva das modinhas, embora a publicação contenha obras compostas desde o início do século XIX.

3. O lundu instrumental

Em meados do século XVIII estabeleceu-se no Brasil uma modalidade de dança que seria conhecida, já no início do século seguinte, como a dança nacional. Denominada *lundu*, *londu*, *landu*, *landum* ou *lundum*, esse tipo de música parece ter sido a mais antiga dança brasileira da qual conhecemos exemplos musicais, embora seja necessário esclarecer em que medida o lundu foi exatamente brasileiro.

Se não existiu qualquer documento português ou brasileiro anterior a 1775 com a denominação *modinha*, o mesmo ocorreu em relação ao *lundu*. Apesar de ter sido comum no Brasil, durante o século XVIII, um ritual africano denominado *calundu*, difundido também em Portugal já no séc. XVII, parece não haver relação direta entre a música que teria sido utilizada no *calundu* e a música do *lundu* nos séculos XVIII e XIX. Por outro lado, não existe dúvida que o nome dessa dança seja de origem africana, como informa Ernesto VIEIRA (1899, p.319):

> "Lundum *ou* Landum. *Dança chula africana, usada também no Brasil. O dicionário da língua bunda por Conecatim tem* landú, *todavia a forma geralmente seguida é* lundum."

Tudo indica que o *lundu* tenha mesmo surgido no Brasil, mesmo sendo o resultado da mescla de elementos musicais e coreográficos de origens diversas. A dança nacional portuguesa na segunda metade do XVIII era a *fôfa*, dançada aos pares, ao som de violas e guitarras (portuguesas); parece não ter sido muito utilizada no Brasil, já que normalmente não é citada em documentos brasileiros. No Brasil setecentista, ao contrário, foram predominantemente citadas duas danças: o *lundu* e o *batuque*.

O *batuque*, a julgar pelas descrições e ilustrações disponíveis (as principais foram publicadas por Carl Friedrich von Martius e por Johann Moritz Rugendas), foi uma denominação portuguesa genérica para todo tipo de dança de negros, praticada em fazendas durante o dia e ao ar livre, nos fins de semana ou dias de festa. O *batuque* era acompanhado pela percussão de instrumentos idiófonos ou membranófonos ou, mais comumente, pela batida das próprias mãos, empregando-se também a umbigada, recurso coreográfico que se difundiu por todo o país em gêneros que ainda são observados entre populações de origem negra.

Já o *lundu* parece ter sido uma dança mais difundida socialmente, praticada entre negros, brancos e mulatos. Carl Friedrich von Martius, que esteve em Belém em 1819, associou o *lundu* aos mulatos da cidade, com a seguinte observação (SPIX e MARTIUS, v.3, p.29): "*Para o jogo, a música e a dança, está o mulato sempre disposto, e movimenta-se insaciável, nos prazeres, com a mesma agilidade dos seus congêneres do sul, aos sons monótonos, sussurrantes do violão, no lascivo lundu ou no desenfreado batuque.*" Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que acompanhou Langsdorff em uma expedição pelo Brasil entre 1821-1829, confirma a diferença social que existiu entre o *batuque* e o *lundu*, no *Malerische Reise in Brasilien* (Viagem pitoresca pelo Brasil), publicado em 1835 (RUGENDAS, p.157-158):

> "*A dança habitual do negro é o 'batuque'. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão.*"
>
> "*Outra dança negra muito conhecida é o 'lundu', também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o 'fandango', ou o 'bolero' dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança.*"
>
> "*Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferência, os sábados e as vésperas dos dias santos.*"

Rugendas também produziu duas gravuras com o título "*Danse landu*", nas quais foram retratadas duas situações sociais distintas, em torno da mesma dança. Na primeira delas (RUGENDAS, 3ª div., pl.18), representou uma cena noturna ao ar livre, ao lado de uma casa grande e em frente a uma fogueira, envolvendo um casal de dançarinos, um tocador de viola e dezenove espectadores, constituídos de negros, mulatos e brancos, entre os últimos um clérigo e um homem armado com espada, ao lado de sua companheira. O dançarino, vestido à portuguesa, com sapatilha e meias, mantém os dois braços levantados, com castanholas nas duas mãos, enquanto a dançarina movimenta-se com as mãos na cintura. Na segunda gravura (RUGENDAS, 4ª

div., pl.17), existe uma cena semelhante, porém ao cair da tarde e junto a um casebre, na qual observa-se um casal de dançarinos mulatos, ambos descalços, mas realizando os mesmos movimentos da gravura anterior: o homem com os braços erguidos, aparentemente estalando os dedos, e a mulher com as mãos na cintura. Treze pessoas, entre negros e mulatos, presenciam a dança, um deles a cavalo.

Além da difusão social, Rugendas também atesta uma ligação direta entre o lundu e certas danças ibéricas (portuguesas ou espanholas) como o fandango e o bolero, nas quais eram utilizadas as castanholas, os estalos dos dedos e o acompanhamento das violas, chegando até a afirmar que as versões ibéricas seriam derivadas do lundu.

Assim como no caso das modinhas, é bem possível que o lundu tenha passado por transformações na transição do século XVIII para o XIX. Por outro lado, as informações conhecidas da segunda metade do século XVIII concordam com aquelas apresentadas por Martius e Rugendas. O próprio Domingos Caldas Barbosa relaciona o lundu ao fandango (ARAÚJO, p.22-23):

> Eu vi correndo hoje o Tejo,
> vinha soberbo e vaidoso;
> só por ter nas suas margens
> o meigo lundum gostoso.
>
> Que lindas voltas que fez;
> estendido pela praia,
> queira beijar-lhe os pés
>
> Se o lundum bem conhecera,
> quem o havia cá dançar;
> de gosto mesmo morrera,
> sem poder nunca chegar.
>
> Ai, rum, rum,
> vence fandangos e gigas
> a chulice do lundum.
>
> [...]

Outra informação importante do final do séc. XVIII pode ser encontrada em uma carta de 1780 do ex-governador de Pernambuco, D. José da Cunha Grã Athayde e Mello, segundo a qual além da relação com as danças ibéricas, o lundu era comum entre brancos e mulatos (ARAÚJO, p.55):

> "[...] *Os pretos, divididos em nações e com instrumentos próprios de cada uma, dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que, ainda que não sejam os mais indecentes, são como os* fandangos *em Castella e fofas de Portugal, o lundum dos brancos e pardos daquele país*".

A descrição mais pormenorizada de um *lundu*, entretanto, foi-nos deixada nas *Cartas Chilenas* (1787), de Tomás Antônio Gonzaga. Neste texto, além de uma vez mais ser informada a tendência de expansão social do lundu, o poeta indica a presença da viola e dos estalos dos dedos, mas acusa o uso da umbigada, elemento coreográfico originário do batuque (ARAÚJO, p.22):

> Fingindo a moça que levanta a saia
> e voando na ponta dos dedinhos,

prega no machacaz, de quem mais gosta,
a lasciva embigada, abrindo os braços.
Então o machacaz, mexendo a bunda,
pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
ou dando alguns estalos com os dedos,
seguindo das violas o compasso,
lhe diz - "eu pago, eu pago" - e, de repente,
sobre a torpe michela atira o salto.
Ó dança venturosa! Tu entravas
nas humildes choupanas, onde as negras,
aonde as vis mulatas, apertando
por baixo do bandulho a larga cinta,
te honravam cos marotos e brejeiros,
batendo sobre o chão o pé descalço.
Agora já consegues ter entrada
nas casas mais honestas e palácios!

Manuel Raimundo QUERINO (p.293) confirma a presença dos traços ibéricos no lundu oitocentista, apresentando a seguinte descrição da coreografia de uma variante do lundu denominada *lundu de marruá*:

> "*Duas pessoas na posição de dançarem a valsa, davam começo ao lundu. Depois, apertavam as mãos; levantavam os braços em posição graciosa, a tocar castanholas, continuando a dança desligadas*."

Outro autor, ARARIPE JUNIOR (p.169-170), mantém a crença de ter existido relação direta entre o lundu e certas danças ibéricas, apresentando outra descrição de sua coreografia:

> "[...] *O lundu, que é tudo que pode haver de mais dengoso em matéria de canto e coreografia, excede à seguidilha espanhola, com a qual guarda parentesco, e a dança voluptuária do ventre, das orientais. Não é tão ideal como a primeira, nem tão brutalmente carnal como a segunda: é, porém, mais quente do que ambas, sem desabrochar na lubricidade descabelada das falotomias antigas. No lundu há uma leveza de pisar, um airoso de porte e uma meiguice de voz, que não se encontra em nenhuma das manifestações similares de outros povos mestiçados; e a sua maior originalidade consiste no ritmo resultante da luta entre o compasso quaternário rudemente sincopado dos africanos e a amplificação da serranilha portuguesa. Essa fusão de ritmos na península deu cabimento à* caninha verde *e à* chula, *cuja grosseria diariamente observamos. A mulata, entretanto, vibrátil, ciosa, por vezes lânguida, pondo os incitamentos desses dois ritmos nos quadris, como expressão da sexualidade, subordinados ao canto apaixonado, estuoso e ao mesmo tempo grácil, começou a sincopa-lo a capricho, produzindo flexuosidades quase inexprimíveis e de um erotismo refinado.*"

Como já referido anteriormente, o nome *lundu* indica a existência de alguma relação entre essa dança e a cultura africana, que até o momento não foi totalmente apurada. Por outro lado, os mais antigos exemplos musicais conhecidos de lundu corroboram sua possível origem ibérica. Uma das peças do anexo musical *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien* (n.9) é o "*Landum, Brasilianische Volktanz*" (lundu, dança popular brasileira), a única obra instrumental da coletânea

(exemplo 4) e, ao mesmo tempo, o mais antigo registro musical que se conhece desse tipo de dança, no Brasil (SPIX e MARTIUS, v.2, p.301).

Exemplo 4. ANÔNIMO (registrado por C.P.F. Martius). *Landum* (instrumental), c.1-25.

No lundu recolhido por Martius observa-se a variação contínua de um motivo de quatro compassos, no qual o terceiro e quarto compassos são uma repetição do primeiro e segundo. Além disso, o motivo alterna um compasso na tônica e um na dominante da tonalidade utilizada, no caso lá maior. O exemplo apresenta vinte e três variações (há uma repetição errônea dos dois primeiros compassos da vigésima primeira variação, logo após o c.92), seguidas de seis compassos finais que não participam do processo de variação, especificamente destinados ao encerramento da peça. À exceção da sétima variação, que possui oito compassos (os quatro primeiros iguais aos quatro seguintes), as demais possuem sempre quatro compassos repetidos de dois em dois, estando os compassos ímpares na tônica e os pares na dominante.

Ora, o esquema acima descrito é nitidamente aparentado às *diferencias* instrumentais, compostas por vihuelistas espanhóis do século XVI, como Luís de Narváez, Alonso Mudarra, Enriquez de Valderrabano e outros. Esse tipo de música entretanto, além de não ser um tipo de dança, estava destinado a um ambiente cortesão e explorava tanto a diversidade musical quanto a destreza manual do executante, parecendo, em geral, mais exuberante que o exemplo registrado por Martius. Por outro lado, a prática das variações na Península Ibérica a partir das *diferencias* acabou sendo transferida para danças espanholas e portuguesas já no século XVII, chegando até o fandango do século XVIII.

Nesse aspecto, portanto, não há dúvidas de que o lundu representou a recepção, no Brasil, de um gênero de dança ibérica que, embora transformada, manteve

características suficientes para se reconhecer sua origem. Essa idéia contradiz a maior parte das opiniões correntes sobre o lundu, que a dão como dança de origem exclusivamente africana, problema que decorre principalmente da escassez de exemplos musicais, cuja análise permita conclusões mais abrangentes.

Felizmente, outros exemplos de lundu do início do século XIX foram recentemente apresentados pelo musicólogo paranaense Rogério BUDASZ (p.313-317), procedentes de um manuscrito de música para saltério copiado em Paranaguá (PR) nas primeiras décadas do séc. XIX, por Antônio Vieira dos Santos (Porto, 1784 - Morretes, 1854). Esse documento contém algumas danças denominadas *lundu*, *lundu da Bahia*, *lundu do Rio* e *lundu de marruá* (SANTOS, p.21). Duas delas, sob o título *Primeiro lundu da Bahia* e *Segundo lundu da Bahia* (SANTOS, p.57-62) podem ser parcialmente observadas nos exemplos 5 e 6.

Exemplo 5. ANÔNIMO (registrado por Antônio Vieira dos Santos). *Primeiro lundu da Bahia* (instrumental), c.1-28

Exemplo 6. ANÔNIMO (registrado por Antônio Vieira dos Santos). *Segundo lundu da Bahia* (instrumental), c.1-20.

No *Segundo lundu da Bahia* (exemplo 6), tal como no lundu registrado por Martius, ocorre a alternância de compassos na tônica e na dominante, também de lá maior. Um motivo de dois compassos, com *ritornello*, inicia a dança, sendo repetido depois de cada variação. Esse motivo contém a mesma repetição interna observada no lundu impresso por Martius mas, diferentemente deste, as variações possuem apenas dois compassos, sem a referida repetição. Observe-se, entretanto, que na terceira variação (c.11-14) a repetição está presente, fazendo supor que, embora nem sempre indicada, a repetição poderia estar subentendida.

No *Primeiro lundu da Bahia* (exemplo 5) o esquema formal é próximo ao exemplo anteriormente analisado, sendo visível apenas um procedimento particular a partir do c.17, com a fusão do motivo inicial às variações, fazendo com que aquele tenha um compasso a menos e estas um a mais, porém sempre mantendo a alternância dos compassos na tônica e na dominante.

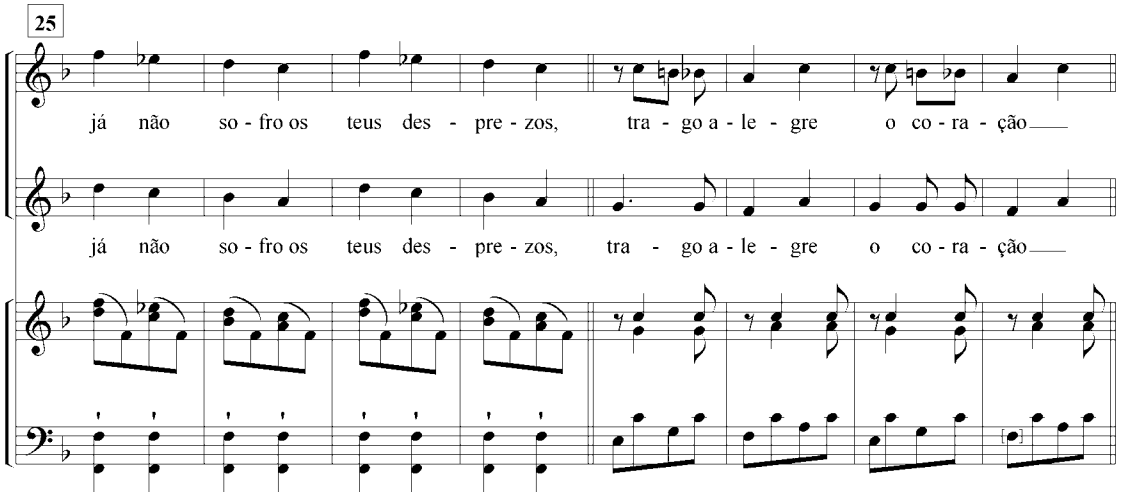
Apesar das diferenças entre os lundus registrados por Antônio Vieira dos Santos e aquele impresso por Carl Friedrich von Martius, é grande sua semelhança no que se refere ao princípio formal, subsidiando a hipótese de que o tipo de variação que exibem seria a principal característica melódica dessa dança, ao menos no início do século XIX. Mais difícil, entretanto, é a tentativa de localizar elementos de origem africana no som dessa dança, a qual terá de aguardar novos estudos para seu esclarecimento.

4. O lundu-canção

Até o momento, os autores que se dedicaram ao estudo do lundu aceitam a hipótese de que Domingos Caldas Barbosa o tenha introduzido nos salões lisboetas, porém não como dança instrumental, mas já como uma modalidade de canção. Esse novo tipo de lundu, que para ser diferenciado da dança instrumental pode ser denominado lundu-canção, na verdade é um tipo de *modinha* que possui algumas características particulares.

Um dos primeiros exemplos de lundu-canção foi impresso no JORNAL DE MODINHAS (p.52-53 e ARAÚJO, p.79-80) em 1º de maio de 1793, no n.21 do primeiro ano. trata-se de uma *moda do londu* composta por José de Mesquita, sob o texto *Já se quebraram os laços* (exemplo 7).

Exemplo 7. JOSÉ DE MESQUITA. *Já se quebraram os laços* (lundu-canção), c.1-32.



A *moda do londu* de José de Mesquita possui um motivo inicial de quatro compassos no cravo, reapresentado nos c.17-20, o qual manifesta o mesmo tipo de repetição interna dos lundus instrumentais anteriormente analisados. A diversidade de acordes, entretanto, é um pouco maior, mas é evidente uma certa tendência de se alternar compassos na tônica e na dominante (de fá maior). Paralelamente, a peça está inteiramente dividida em células de oito compassos, que receberam barras duplas no exemplo 7, somente para facilitar sua visualização.

Embora não possam ser caracterizadas como variações, tais células exibem, entre si, contrastes na figuração, ao mesmo tempo que procuram repetir certos padrões melódicos, como ocorre entre as células dos c.9-12 e 29-32. Observe-se, finalmente, que, nas citadas células, o terceiro e quarto compassos são uma repetição (com pequenas modificações) do primeiro e segundo, tal como referido no caso do lundu instrumental.

Tais características corroboram a hipótese, também corrente, de que o lundu-canção teria se originado do lundu instrumental. A diferença, entretanto, não seria apenas musical, mas também social: inicialmente, o lundu-canção fora praticado como música de salão em meio à elite lisboeta, como uma espécie de imitação do lundu instrumental dançado por brancos e mulatos brasileiros e, por essa razão, teria mantido algumas de suas características sonoras.

Há, entretanto, uma outra particularidade verificada em alguns dos lundus setecentistas, que permaneceu em seus congêneres do século XIX: o caráter sincopado das melodias vocais. Tal efeito pode ser observado na exemplo 8, *Eu nasci sem coração*, sexta canção do manuscrito *Modinhas do Brazil*, cuja letra é do próprio Domingos Caldas Barbosa (BÉHAGUE, p.44-61; MORAIS, 2000b, p.71-75; LIMA, p.224).

Exemplo 8. ANÔNIMO. *Eu nasci sem coração* (lundu-canção), c.1-15.

Eu nas - ci sem co - ra - ção,
Eu nas - ci sem co - ra - ção,
5
sen - do com e - le ge - ra - do, eu nas-
sen - do com e - le ge - ra - do, eu nas-
10
ci sem co - ra - ção, sen - do com e - le ge - ra -
ci sem co - ra - ção, sen - do com e - le ge - ra -
13
do, sen - do com e - le ge - ra - do.
do, sen - do com e - le ge - ra - do.

Em toda a canção *Eu nasci sem coração* alternam-se compassos na tônica e na dominante, observando-se a remanescência do princípio da variação entre os c.3-7 e 9-13, o que caracteriza esta peça como um lundu, apesar dessa designação não ter sido especificada no manuscrito. Mas a característica mais evidente nesse exemplo é a forte sincopação das melodias destinadas ao canto, fenômeno que ainda não pode ser facilmente explicável a partir das informações ora disponíveis.

É possível que a presença de elementos africanos (ainda não totalmente identificados) no lundu instrumental tenha feito com que alguns deles fossem transpostos para o lundu-canção, estando entre eles o uso constante da síncopa. Seja como for, o lundu-canção, tal como a modinha, começou a ser composto no Brasil a partir do princípio do século XIX, muitas vezes mantendo a utilização da síncopa. Inicialmente, a temática amorosa continuou em uso assim como nas modinhas setecentista.

No decorrer do séc. XIX, contudo, o lundu canção foi abandonando a temática amorosa, recebendo um caráter satírico, como se observa nas composições de Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Padre Telles, Francisco Manuel da Silva e outros. Um dos primeiros exemplos publicados no Rio de Janeiro foi o lundu *Graças aos Céus*, de Gabriel Fernandes da Trindade (DODERER, p.17-19), cujo texto é o que se segue.

Graças aos céus, de vadios
as ruas limpas estão
deles a casa está cheia,
a Casa da Correção

Já foi-se o tempo de mendigar,
fora vadios, vão trabalhar!

Senhor chefe da Polícia,
eis nossa gratidão
por mandares os vadios
à Casa da Correção

Já foi-se o tempo de mendigar, etc.

Sede exato, pois, senhor,
em tal deliberação,
que muita gente merece
a Casa da Correção

Já foi-se o tempo de mendigar, etc.

Na primeira metade do século XIX, o lundu-canção continuou a ser comum no Brasil, sem deixar de ser praticado em Portugal. Por outro lado, tanto a modinha quanto os dois tipos de lundu sofreram fortes transformações a partir do final do século XIX, especialmente relacionadas ao seu desnivelamento social. Já fazendo parte da prática musical popular, a modinha e o lundu chegaram ao século XX reconhecidos como gêneros tipicamente brasileiros, apesar de sua origem européia e africana.

5. Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: n.17-39, 1944.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiaes*: ramilhete de 15 preciosas modinhas de salão brasileiras, do tempo do império, para canto e piano, seguidas por um delicado lundú para pianoforte, cuidadosamente escolhidas, prefaciadas, anotadas e dedicadas ao seu ilustre e genial amigo, o maestro Heitor Villa-Lobos. São Paulo: Casa Chiarato, 1930. 49p.

ARARIPE JUNIOR, T. A. de. *Gregório de Mattos*. 2 ed., Paris: Garnier, 1910. Apud: ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII*: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi, 1963. p.43-54.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII*: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi, 1963. 159p.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro / Ministério da Educação e Cultura, 1944. 2v.

BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisboa) MSS 1595 / 1596; two eighteenth-century anonymous collections of modinhas. *Anuário / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, v.4, p.44-81, 1968.

BISPO, Antônio Alexandre. Um manuscrito de modinhas da Biblioteca Estatal Bávara de Munique. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo: n.3, p.133-153, 1987.

BUDASZ, Rogério. Uma tablatura para saltério do século XIX. X ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 5 a 9 de agosto de 1996. *Anais*. Rio de Janeiro, 1996. p.313-317.

A CANTORA brasileira; recitativos; Nova collecção de recitativos tanto amorosos como sentimentaes precedidos de algumas reflexões sobre a musica no Brazil. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878. iv, 276, xiip.

DENIS, Ferdinand. Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil. Paris: Lecointe & Durey, 1826. p.581-582. Apud: NERY, Ruy Vieira. Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento da Modinhas Luso-Brasileira. In: MORAIS, Manuel. Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII-XIX); prefácio de Ruy Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000. p.12.

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

JORNAL de modinhas: ano 1; introdução de Maria João Durães Albuquerque; edição facsimilada. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996. xx, [11], 59p. (Fundos da Biblioteca Nacional. Música, v.1)

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundú*; duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre, Movimento / UFRS, 1977. 49p.

LANGSDORFF, G. H. *27 Kupfer zu G. H. v. Langsdorffs Bemerkungen auf einer Reise um die Welt Erster Theil nebst ausführlicher Erklärung*. s.l., s.ed., s.d. [séc. XIX].

LANGSDORFF, G. H. *Reis rondom de Wereld, in de Jaren 1803 tot 1807. Door G. H. van Langsdorff. Eerste Deel. met platen. Nieuwe uitgave. A. L. Zeclander, s.c. Te Amsterdam, By J. C. van Kesteren. MDCCCXVIII* [1818]. *J. G. Visser, s.c*. 2f., xviii, 334p.

LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 274p.

MENDES, Eunice Evarina Pereira. Contribuição para o estudo da modinha. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo: v.27, n.164, p.121-153, jul./set. 1959.

MENDES, Julia Brito. *Canções populares do Brazil*: collecção escolhida das mais conhecidas modinhas brazileiras, acompanhadas das respectivas musicas, a maior parte das quaes trasladada da tradição oral pela distincta pianista [...]. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1911. xx, 336p.

MODINHAS luso-brasileiras; transcrição e estudo de Gerhard Doderer. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1984. xxix, facs., 145 p.(Portugaliae Musicae, Série B, v.44)

MORAIS, Manuel (a). Domingos Caldas Barbosa (fl.1757-1800): compositor e tangedor de viola? COLÓQUIO INTERNACIONAL "A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL", Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 9-11 out. 2000. *Anais*. (no prelo)

MORAIS, Manuel (b). Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII-XIX); prefácio de Ruy Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000. 183p., ils.

QUERINO, Manuel Raimundo. A Bahia de outrora. [Salvador], s.ed., 1922. Apud: ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília], Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p.293 (Coleção Reconquista do Brasil, 2a. série, v.162)

ROMERO, Sílvio. A modinha. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v.2, n.8, p.519-521, abr./jun.1881.

SANTOS, Antonio Vieira dos. Cifras de música para saltério. Estudo e transcrições musicais: Rogério Budasz. Curitiba, 1996. 83p, ils. Inédito.

SIQUEIRA, João Baptista. *Modinhas do passado*: investigações folclóricas e artísticas. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1956. 185p.

SPIX, Johann Baptist von e MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981. 3v.

TROVADOR: coleção de modinhas, recitativos, árias, lundús. Rio de Janeiro: Livr. popular, 1876. 5v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. 11p., 1 f. inum, 551p., 1p. inum.

A IMPERIAL ACADEMIA DE MÚSICA E ÓPERA NACIONAL E A ÓPERA NO BRASIL NO SÉCULO XIX

Paulo Castagna

1. Primeiras casas de espetáculo no Brasil

Durante toda a Idade Média, as representações cênicas eram restritas às cortes e aos espaços religiosos (incluindo espaços ao ar livre, como o adro das igrejas ou capelas), não existindo ambientes públicos que se pudessem denominar *teatros*. No Renascimento, como decorrência do processo de urbanização na Europa, começaram a surgir construções simples nas ruas, destinadas à apresentação de encenações, a princípio abertas mas, no correr do séc. XVII, foram sendo transformados em edifícios sólidos. Na Espanha, esses primeiros espaços eram denominados *corrales*:[1]

> "[...] *Los teatros, al comienzo de la Edad Moderna, solían estar descubiertos, y de ahi el nombre de* corrales *con que se los designó en España; pero paulatinamente se los mejoró hasta llegar a construirlos verdaderamente suntuosos. por lo que respecta a nuestro país, fué costumbre que alternasse ahí el canto con la declamación, lo cual explica la gran intervención musical que, según las épocas y lugares, adoptó diversas fases y tomó distintos nombres: loas, cuatros de empezar, entremezes, jácaras, bailes cantados, sainetes, folías, tonadillas, comedias de música, zarzuelas, óperas, y otros más. Madrid contaba con un* corral *en la calle del Sol, y dos en la del Principe en 1568. Las Cofradías de la Pasión y la Soledad tenían el privilegio de señalar los lugares para la representación de comedias y cobrar a las compañias una cantidad por el arriendo. En 1583 se inauguró el famoso corral de la Pacheca en la calle del Principe. Poco antes, en 1570, se había inaugurado, a su vez, el no menos famoso de la Cruz.* [...]"

As óperas haviam surgido e eram executadas em cortes, mas o crescimento das cidades e a expansão de uma classe formada por comerciantes ricos estimulou o surgimento, no séc. XVII, dos primeiros teatros públicos, destinados à sua representação (o Teatro S. Cassiano foi o primeiro, inaugurado em 1637). Sua proliferação em maior escala, entretanto, ocorreu somente a partir do séc. XVIII.

Na Espanha, os *corrales* somente foram substituídos pelos teatros no séc. XVIII:

> "[...] *Hasta principios del s. XVIII fueron esos* [os "corrales"] *los unicos teatros de Madrid. Después se construyó el de los Caños, que pasó por muchas vicisitudes, y a mediados del s. XIX se convirtió en Teatro Real,*

[1] PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. *Diccionario de la Música Labor*; iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo: Editorial Labor, S. A., 1954. v. 2, p. 2098-2099.

> *para el cultivo de la opera italiana. Todo ello, naturalmente, sin contar con los coliseos del Palacio Real y el del Buen Retiro. Barcelona obtuvo análogo pricilegio para el Hospital de la Sta. Cruz, ya en tiempos antiguos, y en 1657 empezó a edificarse el primer lugar adecuado a los fines escénicos. Otro tanto sucedió en Zaragoza y Valladolid. También desde fines del s. XVI o princípios del siguiente se construyeron teatros en diversas ciudades españolas.* [...]"

Em Portugal, como na Espanha, os teatros do séc. XVIII eram construções sólidas, com capacidade para grande número de espectadores, que pagavam para seu ingresso. Em Lisboa, por exemplo, os principais teatros do séc. XVIII foram o *Teatro do Salitre*, o *Teatro da Rua dos Condes* e, principalmente, o *Teatro de São Carlos*, cuja construção foi baseada no Teatro São Carlos de Nápoles, o principal centro da ópera italiana na primeira metade desse século.

O Brasil, no séc. XVIII, exibe uma assimilação dessa tendência, porém com uma certa defasagem cronológica. A partir da década de 1730 iniciou-se a construção de teatros nas principais cidades brasileiras, primeiro em Minas Gerais, depois no Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e São Paulo. Esses teatros coloniais eram denominados, entretanto, *casas da ópera*, tendo sido a primeira edificada em Sabará (1730). Destinavam-se a pequenos espetáculos, *com ou sem música* e, de acordo com a crônica do séc. XVIII, dificilmente reuniam intérpretes mais capacitados que os que atuavam na música religiosa. A mais antiga casa da ópera brasileira preservada é a de Vila Rica, edificada por João de Souza Lisboa em 1769 e inaugurada no aniversário do rei de Portugal, D. José I, em 06/06/1770. Exibições teatrais (contando às vezes com a intervenção de pequeno grupo de instrumentistas e cantores), *oratórias* e mesmo óperas (às vezes traduzidas para o português, até inícios do séc. XIX) eram executadas nesses locais, no período colonial.

A partir de fins do séc. XVIII, essas Casas da Ópera começaram a ser substituídas por construções denominadas *teatros*, destinados a abrigar um maior número de atores e/ou cantores, instrumentistas e espectadores. Os primeiros foram o *Teatro do Padre Ventura*, que floresceu no Rio de Janeiro em c. 1767 e o *Teatro de Manuel Luís*, que existiu no Largo do Paço, na mesma cidade, inaugurado possivelmente após o incêndio da *casa da ópera* do Rio, em 1769 e o *Teatro São João* (Salvador), inaugurado em 13 de maio de 1812. Mas o primeiro teatro brasileiro de grande porte foi, sem dúvida, o *Real Teatro de São João*, inaugurado no Rio de Janeiro em 12 de outubro de 1813, mas destruído por um incêndio em 25 de março de 1824.

O Real Teatro de São João surgira como proposta de D. Fernando José de Portugal e Castro, Vice-rei do Brasil a partir de 1801, aprovada por um decreto assinado pelo Príncipe regente em 28/05/1810, O texto desse decreto é o que se segue:[2]

> "*Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela e pela ocorrência de estrangeiros e outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus Estados: fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Viana, do meu Conselho e Intendente da Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele se erigir; e conservar sem dispêndio das rendas públicas e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave mais os meus fiéis vassalos, a quem*

[2] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op. cit., v. 1, p. 109-110.

> *antes desejo aliviar de todas elas; e havendo-me proposto o mesmo Intendente que grande parte dos meus vassalos residentes nesta corte me haviam já feito conhecer e que por ser esta obra do meu real agrado e de notória necessidade, se prestavam de boa vontade a dar-me mais uma prova do seu amor e distinta fidelidade, concorrendo por meio de ações a fazer o fundo conveniente, principalmente se eu houvesse por bem de tomar o dito teatro debaixo de minha proteção e de permitir que com relação ao meu real nome se denominasse Real Teatro de S. João. Querendo corresponder ao amor que assim prestam à minha real pessoa, e com que tanto se distinguem nesta ação, sou servido honrar o dito teatro com a minha real proteção e com a pretendida invocação, aceitando além disso a oferta que por mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida de um terreno a este fim proporcionado, que possui defronte da igreja da Lampadosa, permitindo que nele se erija o dito teatro, seguindo o plano que me foi presente e que baixará com este assinado pelo mesmo proprietário do dito terreno, que além disso se oferece a concorrer com os seus fundos, indústria, administração e trabalho, não só para a ereção, como para o reger e fazer trabalhar. E sou outrossim servido, para mostrar mais quanto esta oferta me é agradável, conceder que tudo quanto for necessário para o seu fabrico, ornato e vestuário, até o dia em que abrir e principiar a trabalhar, se dê livre de todos os direitos nas alfândegas onde os deve pagar; que se possa servir da pedra de cantaria que existe no ressalto ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele e que de muitos anos se não tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e mais perfeita conservação, se lhe permitirão seis loterias, segundo o plano que se houver de aprovar a benefício do teatro. E porque também é justo e de razão que os acionistas que concorram para o fundo necessário para a sua ereção fiquem seguros assim dos juros de seus capitais que os vencerem, como dos mesmos capitais, por isso mesmo que os ofertaram sem estipulação de tempo, determino que o mesmo Intendente Geral da Polícia, a cuja particular e privativa inspeção fica a dita obra e o mesmo teatro, faça arrecadar por mão de um tesoureiro, que nomeará, todas as ações e despendê-las por férias por ele assinadas, reservando dos rendimentos aquela porção que se deva recolher ao cofre para o pagamento dos juros e a amortização dos principais, para depois de extintos esses pagamentos, que devem ser certos e de inteiro crédito e confiança, passar o edifício e todos os seus pertences ao domínio e propriedade do proprietário do terreno; ficando entretanto o dito e quanto nele houver com hipoteca legal, especial e privilegiada ao distrito dos referidos fundos.*"

Destinado a receber um público numeroso, esse teatro foi construído às feições do Teatro São Carlos de Lisboa que, por sua vez, assemelhava-se ao Teatro San Carlo, de Nápoles, grande centro operístico italiano do séc. anterior. Iniciaram-se, então, as grandes representações operísticas do Rio de Janeiro, com obras de Antônio Salieri, Vincenzo Puccitta, Marcos Portugal e Ferdinand Paer. Mas a representação de óperas no Rio de Janeiro tomou seu maior impulso a partir de 1821, com obras de G. Rossini, J.S. Mayer e W.A. Mozart, entre outros.

O Teatro São João, destruído por incêndio em 25/03/1824, foi substituído por um teatrinho provisório chamado Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara,

inaugurado em 01/12/1824. Mas existiram teatros menores na cidade com atividade musical importante, como o pequeno teatro particular sobre o qual Carl Seidler produziu este relato:[3]

> "*Além desse teatro nacional, ainda existe na cidade imperial um outro menor, mas particular. Arrendaram-no comerciantes e fabricantes aqui residentes, e fazem aí representar muito bem, com notável perícia e muita graça, as mais recentes produções dramáticas francesas, sobretudo comédias e vaudevilles. É verdadeiramente digno de admiração como esses jovens, que só tarde podem sair de seus escritórios, ainda acham lazer e gosto para ensaiar tão bem as peças. A orquestra, igualmente constituída de amadores, não é forte nem completa, mas contam-se nela bravos artistas. É deveras impressionante e muito louvável como, desde o esquecido tempo da revolução em todas as partes do mundo onde se encontram franceses, por essa espécie de ligações, procuram mais estreitar-se e sopitar a germinante saudade pela pátria distante.*"

A relação dos principais teatros construídos no Brasil, do início do séc. XIX até o início do séc. XX é, portanto, a seguinte:

1. *Real Teatro de São João*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 12 de outubro de 1813. Destruído por incêndio em 25 de março de 1824.
2. *Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara*. Teatrinho provisório, em substituição ao São João, inaugurado em 1.º de dezembro de 1824. Terminada a reconstrução, foi inaugurado oficialmente em 4 de abril de 1826.
3. *Teatro Constitucional Fluminense*. Novo nome do S. Pedro de Alcântara, a partir de 3 de maio de 1831.
4. *Teatro São Pedro*. Novo nome do Constitucional Fluminense, a partir de 2 de junho de 1838. Destruído por incêndio em 9 de agosto de 1851. Reaberto em 18 de agosto de 1852. Novo incêndio em 26 de janeiro de 1856 e reabertura em 3 de janeiro de 1857.
5. *Teatro João Caetano*. Novo nome do São Pedro, a partir de 24 de agosto de 1923. Demolido e reinaugurado em 28 de junho de 1930.
6. *Teatro União*. São Luís, MA. Construção iniciada em 1817 e funcionamento a partir de 1820. Em 1850 passou a se chamar Teatro São Luís e, posteriormente, Teatro Artur Azevedo.
7. *Teatro Niteroiense*. Niterói, RJ. Criado em 1827. Vendido em 1834 e 1840 e reaberto em 25 de dezembro de 1842 com o nome de Teatro Santa Teresa. Foi fechado em 1863 e reinaugurado em 884. Leiloado e adquirido pelo município, foi reaberto em 1904 com o nome Teatro Municipal João Caetano. Foi remodelado e reaberto em 1956.
8. *Teatro Sete de Abril*. Pelotas, RS. Inaugurado em 2 de dezembro de 1833.
9. *Teatro Santa Isabel*. Recife, PE. Inaugurado em 14 de maio de 1850. Destruído por incêndio em 1869 e reaberto em 1876.
10. *Teatro provisório*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 25 de março de 1852 com esse nome, pois sua duração estava prevista para três anos. Em 19 de

[3] SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução e notas coronel F. de Paula Cidade; tradução e notas general Bertholdo Klinger. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p. 55.

maio de 1854 passou a se chamar Teatro Lírico Fluminense, fechado em abril de 1875 e depois demolido.

11. *Teatro São Pedro*. Porto Alegre, RS. Inaugurado em 27 de junho de 1858.
12. *Teatro São Luís*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 1.º de janeiro de 1870.
13. *Imperial Teatro D. Pedro II*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 19 de fevereiro de 1871. A 25 de abril de 1890 passou a se chamar Teatro Lírico. Demolido em abril de 1934.
14. *Cassino Franco-Brèsilien*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 1.º de fevereiro de 1872. A partir de 29 de outubro de 1880 passou a se chamar Teatro Santana. A partir de 26 de janeiro de 1905 passou a se chamar Teatro Carlos Gomes. Destruído por incêndio em 27 de agosto de 1929. Reaberto em 6 de abril de 1932.
15. *Teatro Variétés*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 18 de agosto de 1877. A partir de 12 de abril de 1878 passou a se chamar Teatro Variedades e, em 1879, Brasilian Garden. Reaberto em 4 de janeiro de 1880 com o nome de Teatro Recreio Dramático, hoje abreviado como Teatro Recreio.
16. *Politeama Baiano*. Salvador, BA. Inaugurado em 23 de maio de 1886. Leiloado em 1896, reconstruído e reaberto em 1897.
17. *Teatro Melpômene*. Vitória, ES. Inaugurado em 3 de maio de 1896.
18. *Teatro Amazonas*. Manaus, AM. Inaugurado em 31 de dezembro de 1896.
19. *Teatro da exposição Nacional*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 12 de agosto de 1908.
20. *Teatro Municipal*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 14 de julho de 1909.
21. *Teatro Municipal*. São Paulo, SP. Inaugurado em 11 de setembro de 1911.
22. *Teatro Deodoro*. Maceió, AL. Construído em 1910.

2. Surgimento da prática operística no Brasil

Na época das *casas da ópera* ou dos pequenos teatros, foram executadas, de fato, algumas peças musicais, realmente intituladas óperas mas, ao que tudo indica, sempre de autores europeus. Embora ainda não exista um mapeamento amplo das óperas representadas no Brasil colonial, alguns exemplos são notórios, como as óperas italianas com libretos de Metastasio, apresentadas em 1767 no *Teatro do Padre Ventura* (Rio de Janeiro), o *Coriolano em Roma* (de autor ignorado), apresentado na casa da ópera de São Paulo, em fins do séc. XVIII e o *Ézio*, provavelmente de Niccolò Jommelli, apresentado na casa da ópera de Cuiabá, em 1790.[4]

Carl Friedrich Phillipp von Martius (1794-1868) assistiu, na casa de ópera de São Paulo, em 1818, uma representação da ópera setecentista *Le déserteur* (provavelmente de Pierre Monsigny), que pode dar a medida da maneira de realização dos espetáculos anteriores à fase dos grandes teatros brasileiros, como o Real Teatro de São João:[5]

> "*Também não faltavam, então, espetáculos dramáticos em São Paulo. Assistimos, no teatro construído em estilo moderno, à representação da*

[4] Excetue-se, aqui, o caso das óperas *As variedades de Proteu* e *As guerras de Alecrim e Manjerona*, com música do compositor português Antônio Teixeira Antônio, mas com libreto do carioca José da Silva (1705-1739), apresentadas em Lisboa na primeira metade do séc. XVIII.

[5] SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl Friedrich Phgilipp von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1821*; prefácio Mário Guimarães Ferri; tradução Lúcia Furquim Lahmeyer; revisão B.F. Ramiz Galvão, Basílio de Magalhães, Ernst Winkler; anotações Basílio de Magalhães. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. v. 1, p. 141.

> *opereta francesa* Le déserteur, *traduzida para o português. A execução evocava o tempo em que a carruagem teatral de Tespis andou nas ruas de Atenas pela primeira vez. O conjunto de atores, pretos ou de cor, pertencia à categoria daqueles aos quais Ulpiano ainda dá* levis notæ maculam. *O ator principal, um barbeiro, emocionou profundamente os seus concidadãos. O fato de ser a música, igualmente, ainda caótica, e à busca dos seus elementos primitivos, não nos estranhava; pois, além do violão predileto para acompanhamento do canto, nenhum outro instrumento é estudado.* [...]"

O Rio de Janeiro foi, sem dúvida, o grande centro operístico do séc. XIX. Ayres de Andrade coligiu registros de representações realizadas desde o período joanino até a década de 1850, segundo a qual podemos perceber que a quase totalidade delas era composta por autores europeus (e residentes na Europa), existindo, como exceção, apenas algumas óperas compostas na Europa por Marcos Portugal (que, no entanto, residia no Brasil desde 1811) e as óperas *Le due Gemelle*, de José Maurício Nunes Garcia (perdida) e *O juramento dos Numes*, de Bernardo José de Sousa e Queirós (da qual somente o texto foi preservado). Essas óperas eram executadas por intérpretes residentes no Brasil e contratados por cada teatro (incluindo estrangeiros) e, eventualmente, por companhias líricas italianas, contratadas pelos mesmos teatros:[6]

1808: *L'Italiana in Londra*, de Cimarosa
Pietà d'amore, de Giuseppe Millico.
1809: *Le due Gemelle*, de José Maurício Nunes Garcia
1811: *L'oro non compra amore*, de Marcos Portugal
1811: *A união venturosa*, de Antonio Bressane Leite [com música? representada?]
1812: *Artaserse*, de Marcos Portugal
1813: *O juramento dos Numes*, de Bernardo José de Sousa e Queirós
1814: *Axur, Rei de Ormuz*, de Antônio Salieri
1817: *La Vestale*, de Vincenzo Puccitta
Augurio di felicità, o sia il trionfo d'amore, de Marcos Portugal
L'oro non compra amore, de Marcos Portugal
Mérope, de Marcos Portugal
1818: *Coriolano*, de autor desconhecido (talvez Giuseppe Niccolini)
L'oro non compra amore, de Marcos Portugal
Camilla, de Ferdinand Paer.
1819: *A caçada de Henrique IV*, de Vincenzo Puccitta
1820: *La Vestale*, de Vincenzo Puccitta.
Aureliano in palmira, de Gioacchino Rossini
1821: *La Cenerentola*, de Gioacchino Rossini
Pamella Nubile, de Pietro Generali
Il Segreto, de J.S. Mayer
Tancredo, de Gioacchino Rossini
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
Don Giovanni, de W.A. Mozart
A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini

[6] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2 v.

1822: *Don Giovanni*, de W.A. Mozart
La prova d'un opera seria, de Francesco Gnecco
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini
La Cenerentola, de Gioacchino Rossini
Tancredo, de Gioacchino Rossini
Elisabetta, Regina d'Inghilterra, de Gioacchino Rossini
1823: *Adelaide di Borgogna*, de Gioacchino Rossini
1824: *L'ingano felice*, de Gioacchino Rossini
1826: *Timonella* ou *O Tudor Logrado*, de Luigi Caruso
Adelina, de Giuseppe Generali
O filósofo, de Giuseppe Mosca
O sapateiro ou as damas trocadas, de Marcos Portugal
Tancredo, de Gioacchino Rossini
Aureliano in palmira, de Gioacchino Rossini
L'ingano felice, de Gioacchino Rossini
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
La Cenerentola, de Gioacchino Rossini
1827: *La pietra del Paragone*, de Gioacchino Rossini
Agnese, de Ferdinand Paer
O califa e a escrava, de Basili
Roberto, chefe dos ladrões, de autor não identificado
L'ingano felice, de Gioacchino Rossini
Adelina, de Giuseppe Generali
Aureliano in palmira, de Gioacchino Rossini
Timonella ou *O Tudor Logrado*, de Luigi Caruso
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
La Cenerentola, de Gioacchino Rossini
A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini
La Vestale, de Vincenzo Puccitta
Tancredo, de Gioacchino Rossini
A caçada de Henrique IV, de Vincenzo Puccitta
1828: *O Grão Duque de Granada*, de Gioacchino Rossini
Otello, de Gioacchino Rossini
Os dois gêmeos (Le due gemelli), possivelmente de P. Guglielmi
O aio no embaraço, de Gaetano Donizetti
Ser Marco Antônio, de Pavesi
Agnese, de Ferdinand Paer
A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
Aureliano in palmira, de Gioacchino Rossini
1829: *Corradino ou O coração de Ferro*, de Pavesi
Matilde de Shabran, de Gioacchino Rossini
Ser Marco Antônio, de Pavesi
A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini
Agnese, de Ferdinand Paer
O aio no embaraço, de Gaetano Donizetti
La Cenerentola, de Gioacchino Rossini
1830: *La gazza ladra*, de Gioacchino Rossini
A festa da rosa, de Carlo Coccia

A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini
1831: *La gazza ladra*, de Gioacchino Rossini
1832 a 1843: nenhuma ópera completa foi encenada no Rio de Janeiro
1844: *Norma*, de Vincenzo Bellini
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
Belisário, de Gaetano Donizetti
A dama do lago, de Gioacchino Rossini
Elixir de amor, de Gaetano Donizetti
Ana Bolena, de Gaetano Donizetti
O furioso, de Gaetano Donizetti
Torquato Tasso, de Gaetano Donizetti
Capuletos e Montéquios, de Vincenzo Bellini
Betly, de Gaetano Donizetti
Julieta e romeu, de Vincenzo Bellini
1845: *Os puritanos*, de Vincenzo Bellini
Safo, de Pacini
Clara de Rosemberg, de Luigi Ricci
O Juramento, de Savério Mercadante
1846: *Beatriz de Tenda*, de Vincenzo Bellini
1848: *A sonâmbula*, de Vincenzo Bellini
Nabucodonosor, de Giuseppe Verdi
O contrabandista ou Joana de Edimburgo, de F. Ricci
1849: *Parisina*, de Gaetano Donizetti
Maria de Rohan, de Gaetano Donizetti
Marino Faliero, de Gaetano Donizetti
A Vestal, de Savério de Mercadante
O templário, de Nicolai
1850: *Roberto d'Évreux*, de Gaetano Donizetti
Fausta, de Gaetano Donizetti
Marechala d'ancre, de Nini
1853: *Os mártires (Poliuto)*, de Gaetano Donizetti
Don Pasquale, de Gaetano Donizetti
O bravo de Veneza, de Savério de Mercadante

3. A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional

Fundada em 25 de março de 1857, a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* foi a primeira iniciativa concreta de estimular o desenvolvimento de sua composição e montagem (execução musical, encenação e cenário), porém com um objetivo ainda mais audacioso: "*Propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria*".

O projeto da Imperial academia fora criado por D. José Amat, militar espanhol que fugiu da prisão em c. 1848, condenado pelo envolvimento na Revolução Carlista, chegando ao Rio de Janeiro na condição de "*Coronel do Estado maior insurrecto*". Cantor amador, escreveu e publicou algumas modinhas no Rio de Janeiro. Influenciado pela zarzuela espanhola, sempre cantada no vernáculo, resolveu tentar em 1857 a carreira de empresário, com arrojada proposta de desenvolver o canto lírico em português. A idéia de Amat era criar uma *ópera nacional*, que se opusesse à ópera italiana, tal como, em Paris, a *Grand Ópera*, que cultivava as tradições francesas, opunha-se ao teatro italiano.

Os Estatutos da *Imperial Academia* foram aprovados pelo Decreto Ministerial n. 2.294, de 17 de outubro de 1858, assinado pelo Ministro do Império, o Marquês de Olinda. esses estatutos previam aulas para formar os artistas e, entre elas uma destinada "*ao ensino da arte dramática, ou da reta pronúncia, da inteligência gramatical do discurso e da expressão das idéias pela música, e entoação da voz*":[7]

> "*Art. 1º: A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional tem por fim: 1. Preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos; 2. Dar concertos e representações de canto em língiua nacional, levando à cena óperas líricas nacionais ou estrangeiras vertidas para o português.*"
>
> [...]
>
> "*Art. 6º: Haverá na Imperial Academia as aulas seguintes: 1ª. Para ensino de canto e exercícios de coros. 2ª. Para ensino de canto e exercícios de concertos das partes de óperas. 3ª. Para o ensino da arte dramática ou da reta pronúncia, da inteligência gramatical do discurso e da expressão das idéias pela música e entonação da voz.*"

A fundação da Academia resultou em discussões imediatas sobre o canto lírico em português. O *Correio Mercantil* (Rio de Janeiro) publicou a seguinte notícia, em 19 de julho de 1857:

> "*Qual é a verdadeira pronúncia da língua portuguesa? É a de Lisboa, a do Minho, a do Rio de Janeiro, a da Baía, a de Minas ou é a de S. Paulo? Todas as vezes que assistimos a comédias nos nossos teatros ouvimos várias palavras que os atores pronunciam cada um a seu modo; e em um método de leitura até vimos já explicar-se aos meninos que o ditongo* ***ei*** *deve-se pronunciar* ***âi****, como nas palavras rei, lei peito, etc., que devem ler-se râi, lâi, pâito, e o ditongo* ***em*** *que deve ler-se* ***âim****, como nas palavras meu bâim, o trâim, um vintâim, em lugar de meu bem, o trem, um vintém, o que sendo dito por brasileiro muito tatamba assim se inverte - meu beim, o treim, um vintéim*".

A instalação, no Rio de Janeiro, da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, ocorreu em 25 de março de 1857, com os seguintes objetivos:

1) Preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos;
2) Dar concertos e representações de canto em língua nacional, levando à cena óperas líricas nacionais ou estrangeiras vertidas para o português.

A Imperial Academia foi, obviamente, uma iniciativa que partiu da elite e à elite se destinava. D. José Amat era o empresário, encarregado da gerência e administração da entidade. Os demais membros da diretoria, instalada em 1857 foram os seguintes:[8]

Membros do Conselho Diretor: Marquês de Abrantes, Visconde do Uruguai e Barão do Pilar

Membros do Conselho Artístico: Francisco Manuel da Silva, Gioachino Giannini, Manuel Araújo Porto Alegre, Dionísio Vega e Isidoro Bevilacqua

---

[7] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op. cit., v. 2, p. 95.
[8] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op. cit., v. 2, p. 91.

O projeto da Academia fora apresentado ao Governo Imperial, que concedeu-lhe o uso do Teatro Provisório "*em dias e horas que não coincidissem com as récitas ordinárias da companhia com que o governo contratasse a representação de óperas líricas nesse teatro*". Além disso, o governo instituiu 16 loterias anuais em benefício da Academia, assunto regulado pela Assembléia Geral Legislativa do Império e sancionado pelos Decretos n. 911, de 19 de agosto de 1857 e n. 979, de 15 de setembro de 1858. Oito extrações, de acordo com esses decretos, eram destinadas à construção de um futuro Teatro de Ópera Nacional e sete à manutenção dos espetáculos e da escola de canto. Além disso, o governo comprometia-se a manter cursos de canto gratuitos e, para os alunos que já tomassem parte nas representações, uma gratificação mensal progressiva. Entre quatro a oito discípulos de ambos os sexos foram mantidos como pensionistas "*em casa de reconhecida moralidade*"

Finalmente, o governo criava também uma relação entre a Imperial Academia e o Imperial Conservatório de Música (ver adiante). Alunos adiantados do Conservatório foram sendo integrados às apresentações e, em 1861, as aulas de Canto e Declamação da então Empresa de Ópera Nacional, funcionavam anexas ao conservatório.

O assunto agitou a elite carioca. Uma notícia do *Correio mercantil*, de 19 de julho de 1857, manifestava a seguinte opinião:

> "*A não se querer que o Conservatório de Música e a Academia das Belas Artes sejam dois estabelecimentos inúteis, era preciso tratar de garantir o futuro dos alunos de ambas escolas. Quando a Academia de Ópera for um teatro normal, as assembléias provinciais subvencionarão teatros de canto e declamação nacional em vez de subvencionarem teatros italianos*"

O *Jornal do Comércio*, por sua vez, publicava, em 3 de abril de 1857, um texto de romantismo assumidamente nacionalista que, além de inaugurar as discussões nessa área, expunha com clareza o significado que teve o projeto da Imperial Academia para a elite imperial:

> "*A música não é absolutamente a mesma em todas as nações; sujeita às grandes regras da arte, ela se modifica no estilo e no gosto em cada nação, segundo as inspirações da natureza do país, os costumes, a índole e as tendências do povo. O Brasil tem a sua música: as imitações do canto italiano vão pouco a pouco destruindo a sua originalidade; o teatro lírico nacional deve regenerá-la, aproveitando, com os conselhos da arte, essa originalidade e dando ao Brasil a sua música própria, cultivada e digna do grau de civilização a que já tem chegado o nosso povo*"

Mas, entre a elaboração do projeto e sua realização, surgiram dificuldades que impuseram uma curta duração à empreitada. Por motivo ignorado, a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* foi substituída, em fins de 1858, pela *Empresa de Ópera Nacional*, com os mesmos objetivos e também liderada por José Amat: prenúncio de que nem tudo correria bem para a concretização dos objetivos do aventureiro espanhol.

Embora o primeiro espetáculo tenha sido realizado a 17 de junho de 1857, no teatro Ginásio Dramático, as promessas do governo somente foram cumpridas a partir de 1861, quando as apresentações foram transferidas para o Teatro Provisório.

A primeira obra apresentada foi a zarzuela *A estréia de uma artista*, traduzida para o português e com os cantores Luíza Amat (esposa de José Amat) e Eduardo Medina Ribas (barítono português, pai de Glauco Velásquez), sob a regência de Gioachino Giannini (maestro italiano, professor de composição no Imperial Conservatório desde 1855). A orquestra era composta, salvo exceções, de elementos nacionais.

Das *zarzuelas*, Amat passou para as óperas *bufas* italianas (ou seja, cômicas), sempre traduzidas para o português. À exceção das óperas brasileiras, apenas duas óperas sérias foram montadas pela Academia: *Norma*, de Bellini, traduzida por Luiz Vicente de Simoni e cantada em 12 de agosto de 1858 no Teatro Pedro de Alcântara, por Carlota Milliet e Julia Milans, e a *Traviata* (na tradução: *A Transviada*), apresentada em 19 de março de 1862 no Teatro Provisório, com Carlota Milliet, o tenor italiano Andrea Marchetti e o barítono brasileiro Heliodoro Maria Trindade.

de acordo com uma das cláusulas do programa da Imperial Academia, esta se obrigava a montar, "*cada ano, pelo menos uma nova ópera brasileira*", o que somente foi cumprido a partir de 1860. Entre 1860 e 1863 foram estreadas cinco óperas de autores brasileiros natos e duas escritas por estrangeiros domiciliados no Brasil:

1) ELIAS ÁLVARES LOBO. *A noite de S. João*. Libreto de José de Alencar. Estreada a 14 de dezembro de 1860 no Teatro São Pedro de Alcântara. Cantores: Eduardo Medina Ribas, Andrea Marchetti, Luiza Amat, Carlota Milliet

2) Maestro SANGIORGI (compositor italiano). *Moema e Paraguassu*. Escrita para o aniversário da Princesa Isabel. Libreto de Francisco Bonifácio de Abreu. Estreada a 29 de julho de 1861 no Teatro Provisório. Cantores: Carlota Milliet, Luiza Amat, José Amat, E.M. Ribas e H.M. Trindade.

3) ANTÔNIO CARLOS GOMES. *A noite do castelo*. Dedicada a D. Pedro II. Libreto de Antônio José Fernandes dos Reis. Estreada a 4 de setembro de 1861. Cantores: Luiza Amat, Andréa Marchetti, Luigi Marina e E.M. Ribas.

4) RAFAELA ROSWADOWSKA. *Os dois amores*. Libreto de Manuel Antônio de Almeida. Estreada em 2 de dezembro de 1861 no Teatro Provisório. Cantores: Luiza Amat, Carlota Milliet, Marchetti e Trindade.

5) DOMINGOS JOSÉ FERREIRA (aluno do Imperial Conservatório). *A corte de Mônaco*. Libreto de Francisco Gonçalves Braga. Estreada em 6 de outubro de 1862 no Teatro Provisório. Cantores: Marieta Siebs, Luiza Amat, Normandia, José Amat, Trindade e Cintra.

6) ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Joana de Flandres*. Libreto de Salvador de Mendonça. estreada em 15 de setembro de 1863 no Teatro Provisório, sob a direção do maestro Bosoni. Cantores: Luiza Amat (brasileira) e Terezina Bayetti, Giuseppe Mazzi, Luigi Walter e Achille Rossi (italianos).

7) HENRIQUE ALVES DE MESQUITA. *O vagabundo*. Libreto de Francisco Gumitrato, traduzido em português por Luiz Vicente de Simoni. Estreada em 24 de outubro de 1863 no Teatro provisório. Cantores: Dejiani Vives, Luiza Amat, Achille Rossi, Luigi Walter, Giuseppe Mazzi, Trindade e Celestino.

A então Empresa de Ópera Nacional foi extinta em 1863. Seus objetivos estiveram longe de ser minimamente alcançados. Por outro lado, as atividades dessa empresa impulsionou a carreira de um dos compositores paulistas mais respeitados do período - Elias Álvares Lobo - legando, ao menos, dois nomes de destaque: Antônio Carlos Gomes e Henrique Alves de Mesquita, cujas atividades receberam, por conta de seu sucesso na empresa, o patrocínio de D. Pedro II.

4. O Imperial Conservatório de Música

As atividades da Imperial Academia e depois Empresa de Ópera Nacional estiveram intimamente ligadas ao *Imperial Conservatório de Música*, para cuja fundação foi fundamental o empenho de Francisco Manuel da Silva, autor do já conhecido *Hino ao 7 de abril*, então executado (com segundo texto) como hino nacional.

Não existiram, no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras, até o início da década de 1840, escolas públicas capazes de formar grandes grupos de músicos profissionais. Até esse período, o ensino era baseado na relação entre mestre e discípulo, da qual derivavam as três categorias de músicos até então atuantes (como de outros profissionais liberais): *mestres*, *oficiais* e *aprendizes*. Os *aprendizes* eram, obviamente, os principiantes, que ainda não estavam aptos à atuação profissional independente, mas que já podiam exercer algumas atividades, sob a ordem e supervisão de seu mestre. Os *oficiais* eram já profissionais, conhecedores e praticantes de seu *ofício*, mas que atuavam em grupos liderados por um *mestre*, o máximo conhecedor de sua arte, também capaz de ensinar seus aprendizes e dirigir um grupo de artistas que atuavam juntos. O mestre recebia todo o montante pago por determinado serviço do grupo, repassando aos seus membros - oficiais e aprendizes - a parte que lhes cabia, a seu critério.

Embora esses grupos formados por mestres, oficiais e aprendizes continuasse a existir até pelo menos o final do séc. XIX, a proliferação da ópera e das composições religiosas para grande número de músicos e cantores que o público exigia, por ser essa a tendência européia no séc. XIX, fez com que surgisse a necessidade de um número cada vez maior de músicos atuantes nas grandes cidades européias e americanas, entre elas as brasileiras. Um pioneiro curso público e gratuito de música era ministrado por José Maurício Nunes Garcia em sua casa, de onde saíram, entre outros, Francisco Manuel da Silva e Cândido Inácio da Silva. Em 1841, entretanto, foi fundado, no Rio de Janeiro, o Liceu Musical, estabelecimento privado, constituído por um grupo de professores que ministrava cursos de piano, canto, flauta e outros, por método abreviado, destinado a formar músicos com maior rapidez, embora isso acarretasse prejuízo de sua qualidade técnica.

Perfeitamente sintonizado com as tendências de sua época, a Sociedade Beneficência Musical do Rio de Janeiro lançou as bases para a criação do Imperial Conservatório, a partir de um projeto de seu diretor, Francisco Manuel da Silva, publicado pelo *Jornal do comércio* em 30 de junho de 1841.

O Governo Imperial, por decreto n. 238, de 27 de novembro de 1841, instituiu o Conservatório, que seria financiado durante oito anos por loterias anuais. A primeira

loteria, entretanto, foi extraída somente em 11 de setembro de 1847 e o Conservatório foi instalado em 13 de agosto de 1848 em uma sala do Museu Nacional, na Praça da República. Por sua vez, o decreto n. 496, de 21 de janeiro de 1847, traçou um plano detalhado para o seu funcionamento, especificando as aulas que deveriam ser ministradas: 1) rudimentos preparatórios e solfejo; 2) canto para o sexo masculino; 3) rudimentos e canto para o sexo feminino; 4) instrumentos de cordas; 5) instrumentos de sopro; 6) harmonia e composição.

No início, funcionou apenas a classe de rudimentos de solfejo para homens, ministrada por Francisco da Luz Pinto. A extração da segunda loteria, em 13 de novembro de 1852, no entanto, permitiu a instalação da classe feminina, a 10 de novembro de 1853, no Colégio Santa Teresa, entregue a Francisco Manuel da Silva, período no qual Francisco da Luz Pinto foi substituído por Dioniso Vega na classe de rudimentos de solfejo para o sexo masculino.

Pouco tempo depois, o Conservatório foi anexado à Academia de Belas Artes, da qual passou a ser a 5ª seção, pelos decretos n. 805, de 23 de setembro de 1854, n. 1.542, de 23 de janeiro de 1855 (que previa extração da terceira loteria, concursos para docentes, prêmios para alunos distintos estudarem na Europa e regulava seu funcionamento) e n. 1.603, de 14 de maio de 1855, cujo artigo 48 esclarecia que os professores "*formarão a Comissão de Música, a qual reger-se-á por instruções especiais, não estando sujeita à Administração da Academia*".

O primeiro corpo docente do Imperial Conservatório, nessa nova fase, foi nomeado em fevereiro de 1855, composto por Francisco Manuel da Silva (rudimentos de música, solfejo e noções gerais de canto para o sexo masculino), Dioniso Vega (mesma cadeira para sexo feminino), Gioacchino Giannini (regras de acompanhar órgão), João Scaramelli (flauta e outros instrumentos de sopro), Antônio Luís de Moura (clarineta e outros instrumentos de sopro), Demétrio Rivera (violino e viola) e José Martini (violoncelo e contrabaixo).

A quinta loteria, para subvenção do conservatório, foi extraída a 14 de março de 1856 e, em 1857, três casas de numeração contínua, perto da Academia de Belas Artes, foram compradas, para servir de sede. A pedra fundamental da nova sede foi lançada a 15 de março de 1863, na antiga Rua da Lampadosa, depois Luís de Camões, mas em 1865, ano da morte de Francisco Manuel da Silva, a construção foi interrompida por falta de recursos.

Uma nova sede foi inauguração em janeiro de 1872 e um novo estatuto, proposto em 1875, foi colocado em vigor somente em 1878. Entretanto, a extinção da monarquia no Brasil mudou completamente os rumos e objetivos do Conservatório. O governo republicano, em um de seus primeiros atos, o decreto n. 143, de 12 de janeiro de 1890, extinguiu o Conservatório, criando em seu lugar o Instituto Nacional de Música (INM), cujas novas diretrizes foram influenciadas pelo músico que inauguraria o interesse pela música orquestral no Brasil, Leopoldo Miguez, que também se tornou seu primeiro diretor.

Miguez realizou melhoramentos no prédio, organizou o regimento interno, criou novas cadeiras, adquiriu a coleção de 112 obras manuscritas de José Maurício Nunes Garcia (de Gabriela Alves de Sousa) e doou ao estabelecimento um órgão adquirido por ele na Alemanha, com o prêmio que conquistara no concurso para o *Hino à proclamação da República* a 20 de janeiro de 1890. Por aviso de 16 de março de 1895, o Ministro da Justiça e Negócios Interiores encarregou Miguez de estudar a organização de conservatórios na Europa, com a finalidade de aperfeiçoar o ensino brasileiro. Miguez produziu um relatório datado de 27 de fevereiro de 1896, no qual conclui a superioridade dos conservatórios germânicos sobre os demais, falecendo em 1922 e

sendo substituído na direção por Alberto Nepomuceno, que renunciou ao cargo em 1903, substituído por sua vez, pelo então eminente pianista e compositor Henrique Oswald.

O Imperial Conservatório foi a entidade que permitiu a instalação da Imperial academia e depois Empresa de Ópera Nacional, pela capacidade em formar cantores e instrumentistas e, mesmo após a extinção desta, continuou a ser a principal entidade responsável pelo surgimento de cantores, instrumentistas e compositores, no Império, entre eles Henrique Alves de Mesquita e Carlos Gomes. Embora tenha mudado várias vezes de nome, de sede e de objetivos, nunca deixou de funcionar, resultando na atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, hoje no aterro da Lapa (R. do Passeio, 98), próxima dos arcos do séc. XVIII e da atual Catedral do Rio.

5. Francisco Manuel da Silva (1795-1865)

Embora, como compositor, tenha se dedicado principalmente à música religiosa (à exceção de algumas canções profanas), Francisco Manuel da Silva teve um papel fundamental, como instrumentista, regente, professor e administrador, no desenvolvimento do ensino e da execução musical no Rio de Janeiro, de cerca de 1840 até o ano de sua morte. Aluno de solfejo de José Maurício Nunes Garcia, passou a estudar violoncelo com Policarpo Beltrão, tornando-se soprano na Capela Real, em 1812. Exibindo uma rápida ascensão profissional, estudou posteriormente com Marcos Portugal e Sigismund Neukomm (contraponto e composição). Em 1823 foi nomeado timbaleiro da então Capela Imperial e, em 1825, segundo violoncelo.

Francisco Manuel começou a organizar, a partir de 1827, conjuntos musicais para atuar em festividades religiosas, seguindo a tradição colonial. Dispensado da Capela Imperial em 1831, juntamente com os demais instrumentistas, foi o responsável pela composição do hino dedicado à abdicação de D. Pedro I (*Hino ao 7 de Abril*).

Em 1832 foi publicado seu *Compêndio de música prática, dedicado aos amadores e artistas brasileiros*, sinal de sua atuação já regular como professor de música, uma das formas de resolver os problemas financeiros acarretados por sua demissão da Capela Imperial. Além disso, intensificou sua atuação como diretor de grupos musicais, fundando, em 1833, a Sociedade Beneficência Musical (destinada a defender os interesses da classe musical) e assumindo, em 1834, a regência principal da orquestra da Sociedade Fluminense. Mais uma obra de sua autoria foi publicada em 1838, dessa vez o *Compêndio de música*, para uso dos alunos do Imperial Colégio Pedro II.

Francisco Manuel foi nomeado mestre geral da Capela Imperial em 1841, após a morte de seu antecessor, Simão Portugal (irmão de Marcos Portugal), mesmo ano em que redigiu o projeto para a criação do Imperial Conservatório, tendo sido nomeado, no ano seguinte, mestre compositor da Capela Imperial. Em 1848, ano da inauguração do conservatório, publicou dois novos livros de teoria musical: o *Compêndio de princípios elementares de música*, para uso nessa instituição e o *Método de solfejo*.

Foi depois da inauguração do Imperial Conservatório que Francisco Manuel entrou em sua fase mais produtiva, atuando como regente, administrador, professor e compositor. Em 1851 passou a realizar a direção artística das companhias de bailado que atuaram no Teatro São Januário e, no ano seguinte, as que atuaram no Teatro Provisório (depois Teatro Lírico Fluminense), regendo, neste último, os espetáculos líricos. Efetivado como professor do Conservatório em 1855, participou da instalação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional em 1857, como membro do Conselho

Artístico, envolvido, porém em várias de suas atividades, inclusive como regente, até a extinção em 1863.

6. Henrique Alves de Mesquita (1830-1906)

Nascido no Rio de Janeiro, Alves de Mesquita já executava trumpete em 1847, ingressando no Liceu Musical em 1848, na classe de Gioacchino Giannini. Em 1853, juntamente com o clarinetista Antônio Luís de Moura, abriu o Liceu e Copistaria Musical, estabelecimento que oferecia cursos de música, orquestras para bailes, fornecia instrumentos e cópias de música. Suas únicas composições desse período são modinhas.

Em 1857 diplomou-se no Conservatório e obteve a medalha de ouro nos cursos de Gioachino Giannini, recebendo uma viagem à França e uma pensão como prêmio. Em Paris estudou harmonia, compôs obras religiosas, óperas, operetas, aberturas sinfônicas e obras para piano, algumas enviadas ao Brasil para execução.

Em 1863, quando ainda estava em Paris, sua ópera *O Vagabundo* foi estreada pela Empresa de Ópera Nacional, traduzida para o português, mas em 1866, por problemas pessoais, perdeu a pensão e retornou ao Rio de Janeiro. De volta a sua cidade natal, trabalhou como trumpetista em orquestras, até tornar-se regente da orquestra do Teatro Fênix Dramática em 1869, apresentando operetas suas. Seus maiores êxitos foram:

Triunfo às avessas (1871)
Ali Babá (1872)
Coroa de Carlos Magno (1873)
Loteria do Diabo (1877)
A gata borralheira (1885)

Sua composição *Olhos matadores* (1871) foi a primeira *Habanera* (gênero em voga em Paris, nessa época) a utilizar a palavra *tango*, título adotado em dezenas de composições de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Entre 1872 e 1886, Alves de Mesquita foi organista na igreja de São Pedro e, entre 1872 e 1904 trabalhou como professor de solfejo e instrumentos de metal no Conservatório de Música.

7. Antônio Carlos Gomes (1836-1896)

Nascido em Campinas, em 1846 já atuava na orquestra do pai Manoel José Gomes, tocando triângulo. Em 1847, ao concluir o curso de Primeiras Letras, passou a estudar clarineta e, depois, violino. Gomes estudou violino em São Paulo com Paul Julien e logo depois iniciou-se no piano, instrumento para o qual, posteriormente, escreveu várias obras hoje conhecidas.

Em 1848 (com 12 anos), apresentou-se como pianista e cantor de modinhas em Itu e, três anos depois, formou duo com o irmão Santana Gomes, violinista. Sua primeira composição (uma *Missa*) é datada de 1854, quando o autor estava com 18 anos. Em 1857 começou a compor canções e obras para piano, incluindo *A Cayumba*, primeira composição brasileira para piano que faz uso da temática negra.

Gomes transferiu-se para São Paulo, com Santana Gomes, onde se apresentavam em concertos e freqüentavam os círculos boêmios dos estudantes paulistanos. A conselho dos amigos, decidiu, em 1859 (com 23 anos) ir estudar no Rio de Janeiro, à revelia do pai. Matriculou-se no Conservatório de Música, na classe de Giannini (contraponto). Francisco Manuel da Silva, entretanto, entusiasmou-se com Gomes e

encomendou-lhe uma *Cantata* para o Imperador. Esta e outra *cantata* valeram sua nomeação como regente da Empresa de Ópera Nacional, sua primeira grande oportunidade: em 1860 regeu a ópera *A Noite de São João*, de Elias Lobo e, em 1861, o próprio Francisco Manuel da Silva regeu sua ópera *A Noite do Castelo*.

Sua segunda ópera, *Joana de Flandres*, rendeu uma pensão do Governo Imperial em 1863, para estudar e compor na Europa. Em 3 anos, Carlos Gomes formou-se no Conservatório de Milão, com Lauro Rossi e, entre 1865-1868 escreveu *Il Guarany*, que estreou em 1870 no Scala, com sucesso. Essa ópera fora escrita para prestar contas à pensão que recebia de Pedro II e, por isso, a temática brasileira foi utilizada. Logo em seguida, viajou para o Rio de Janeiro, tendo sido recebido como herói nacional. Organizou a estréia carioca da ópera no mesmo ano, agora com a *protofonia* (abertura), que ainda não fora executada na Itália.

Em 1871, iniciou composição da ópera *Fosca*, mal recebida pela crítica e pelo público, estreando, em 1874, a ópera *Salvator Rosa* e, em 1879, *Maria Tudor*. Em 1880 Gomes voltou ao Brasil para apresentar suas óperas na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo, retornando, em seguida, à Itália. Sua última ópera escrita enquanto gozava a pensão de D. Pedro II foi *Lo Schiavo*, a segunda delas que fez uso da temática nacional. Foi estreada no Teatro Lírico (Rio de Janeiro, em 1889). Nessa época, Carlos Gomes pleiteava direção do Conservatório, o que não ocorreu. Ao ser proclamada a República, enquanto Gomes estava no Brasil, perdeu sua pensão oficial, retornando a Milão no ano seguinte, quando estreou a ópera *Condor*.

Colombo foi seu último trabalho lírico, estreado em 1892. Depois dessa data, o autor viajou bastante, incluindo os EUA, em 1893. Em 1895 foi a Belém do Pará para tornar-se diretor do recém criado Conservatório de Música, sua última tentativa de trabalhar no Brasil, mas morreu três meses depois em 1896.

8. Óperas escritas por autores brasileiros no séc. XIX[9]

1. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (1767-1830). *Le due Gemmelle* (1809, perdida)
2. ELIAS ÁLVARES LOBO (1834-1901). *A noite de S. João* (estréia no Rio de Janeiro, 1860)
3. ANTÔNIO CARLOS GOMES (1836-1896). *A Noite do Castelo* (estréia no Rio de Janeiro, 1861)
4. ELIAS ÁLVARES LOBO (1834-1901). *A Louca* (s.d., inédita)
5. DOMINGOS JOSÉ FERREIRA (1837-1916). *A Corte de Mônaco* (estréia no Rio, 1862)
6. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Joana de Flandres* (estréia no Rio de Janeiro, 1863)
7. HENRIQUE ALVES DE MESQUITA (1836-1906). *O Vagabundo* (estréia no Rio de Janeiro, 1863)
8. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Il Guarany* (estréia em Milão, 1870)
9. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Fosca* (estréia em Milão, 1873)
10. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Salvator Rosa* (estréia em Gênova 1874)
11. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Maria Tudor* (estréia em Milão, 1879)
12. HENRIQUE EULÁLIO GURJÃO (1834-1884). *Idalia* (estréia em Belém, 1881)
13. JOÃO GOMES DE ARAÚJO (1846-1943). *Edméa* (Milão, 1886, inédita)
14. JOÃO GOMES DE ARAÚJO. *Carmosina* (estréia em Milão, 1888)
15. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Lo Schiavo* (estréia no Rio de Janeiro, 1889)
16. JOSÉ CÂNDIDO DA GAMA MALCHER (1853-1921). *Bug-Jargal* (estréia em Belém, 1890)

[9] AZEVEDO, Luís-Heitor Corrêa de. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1936. 116 p.

17.ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Condor* (estréia em Milão, 1891)
18.ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Colombo* (estréia no Rio de Janeiro, 1892)
19.JOSÉ CÂNDIDO DA GAMA MALCHER. *Iara* (estréia em Belém, 1895)
20.LUCIEN LAMBERT (1857-c.1900). *Amleto* (inédita)
21.LUCIEN LAMBERT. *Sire Orlof* (inédita)
22.EUCLIDES FONSECA (1854-1929). *Il Maledetto* (incompleta)
23.EUCLIDES FONSECA. *A Princesa do Catete* (incompleta)
24.EUCLIDES FONSECA. *Leonor* (1896, inédita)
25.EUCLIDES FONSECA. *As Donzelas d'Honor* (inédita)
26.LEOPOLDO MIGUEZ. *Os Saldunes* (estréia no Rio de Janeiro, 1896)
27.LEOPOLDO MIGUEZ. *Pelo Amor!* (estréia no Rio de Janeiro, 1897)
28.JOSÉ CÂNDIDO DA GAMA MALCHER (1853-1921). *Idilio* (perdida)
29.JOSÉ CÂNDIDO DA GAMA MALCHER. *Seminarista* (perdida)
30.MANOEL JOAQUIM DE MACEDO (1847-1925). *Tiradentes* (s.d.)
31.DOMINGOS JOSÉ FERREIRA. *Colombo* (inédita)
32.HENRIQUE OSWALD (1852-1931). *La Croce D'Oro* (inédita)
33.HENRIQUE OSWALD. *Le Fate* (inédita)
34.HENRIQUE OSWALD. *Il Néo* (inédita)
35.CARLOS DE MESQUITA. *La Esmeralda* (inédita)
36.CARLOS DE MESQUITA. *Souvent l'Homme Varie* (inédita)
37.ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920). *Artermis* (estréia no Rio de Janeiro, 1898)
38.ASSIS PACHECO (1865-1937). *Jací* (inédita)
39.ASSIS PACHECO. *Dor!* (estréia no Rio de Janeiro, 1900)
40.FRANCISCO BRAGA (1868-1945). *Jupira* (estréia no Rio de Janeiro, 1900)

9. Bibliografia

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves [c.1948]. 360p.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 529p.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2v.

APLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983. 209p.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil (1800 / 1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 424p.

AZEVEDO, Luís-Heitor Corrêa de. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1936. 116 p.

Boletim Centro de Memória UNICAMP, Campinas, v.7, n.13, jan./jul. 1995, 198p. (Especial Carlos Gomes)

CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617p.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno A. *Carlos Gomes: uma discografia*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. 172p. (Coleção viagens da Voz)

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*; dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Ed. Movimento / Instituto Estadual do Livro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976. 132p.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2 ed., Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. x, 362p.

PENALVA, José. Carlos Gomes e seus horizontes. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba, v.23, n.109, jan. 1996, 137p.

PENALVA, José. *Carlos Gomes: o compositor*. Campinas: Papirus, 1986. 151p.

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343p.

VETRO, Gaspare Nello. *Antônio Carlos Gomes*: estudo crítico de Marcello Conati e constribuições de Giacomo de Santis e Giampiero Tintori; tradução de Paulo Guanaes. Rio de Janeiro: Cátedra / INL, 1982. 339p.

A MÚSICA URBANA DE SALÃO NO SÉCULO XIX

Paulo Castagna

1. Introdução

No período aproximadamente compreendido no II Império (1841-1889), o panorama musical brasileiro sofreu grandes modificações em relação às primeiras décadas do séc. XIX, impulsionadas não exatamente pelos novos rumos que adquiria a monarquia no Brasil, mas pelo próprio avanço do processo de urbanização e de internacionalização da cultura das elites brasileiras do período. Com o centro cultural no Rio de Janeiro, o interesse pela ópera era cada vez maior, enquanto a música religiosa entrava em um lento processo de decadência, que atingiu seu apogeu com a tendência de depuração do "*funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral*", regulamentada no *Motu Proprio* do Papa Pio X (1903).[1]

Paralelamente, desenvolvia-se a prática de canções - *modinhas* e *lundus* - desde 1834 impressas em grande quantidade no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras (especificamente destinadas a ambientes domésticos) e a prática de danças de salão importadas da Europa para execução em bailes sofisticados e grandes eventos sociais, sendo as principais a *quadrilha*, a *polca*, a *valsa*, a *redowa*, a *schottisch* e a *mazurca*.

Essas danças, introduzidas no Brasil desde o final da primeira metade do séc. XIX, tornaram-se tão comuns nas diversões da elite brasileira da segunda metade desse século que contaram com a contribuição da grande maioria dos autores que atuaram até o final do período monárquico, mesmo quando preferencialmente dedicados à ópera ou à música religiosa. Eram principalmente executadas ao piano - instrumento já comum nas casas ricas a partir da década de 1830 - ou em pequenos conjuntos instrumentais que mesclavam cordas e sopros.

O primeiro álbum de danças de salão impresso no Brasil foi o "*Rio de Janeiro: Álbum pitoresco-musical*" (1856),[2] no qual 7 danças de salão com nomes de regiões da Província do Rio de Janeiro (a maioria da cidade do Rio) são precedidas de litogravuras do referido bairro por Alfred Martinet, obra de grande interesse histórico tanto pelo conteúdo musical quanto pelo iconográfico:

1. Demétrio Rivero - *Botafogo* (quadrilha)
2. Eduardo [Medina] Ribas - *Gloria* (polca)
3. Salvador Fabregas - *Jardim Botânico* (valsa)
4. Geraldo Horta - *Boa viagem* (redowa)
5. Quintino dos Santos - *São Cristóvão* (schottisch)
6. J. J. Goyanno - *Tijuca* (polca-mazurca)
7. A. Campos - *Petrópolis* (quadrilha)

[1] Ver, entre outros, a edição em português do *Motu Proprio* de Pio X em: **Lyra Sacra**: Canticos a Nossa Senhora: parte IV: Ladainhas. Braga: S. Fiel, 1904. p. 7-12.

[2] **Rio de Janeiro: Álbum pitoresco-musical publicado pelos Suc.es de P. Laforge e desenhado pelo Snr. Alf. Martinet**. Rio de Janeiro: P. Laforge e sucess, [1856]. 24 p. + 7 litogr.

A partir de então, centenas de danças foram compostas, principalmente ao redor desses 6 tipos básicos, conhecendo-se, atualmente, inúmeros exemplares impressos e manuscritos do séc. XIX. A partir do final do séc. XIX, entretanto, essas danças começaram a sofrer profundas alterações, mesclando-se com gêneros brasileiros de dança (como o lundu e o maxixe), gerando pelo menos duas correntes musicais: a primeira ainda urbana, porém desnivelada para camadas médias da sociedade, com a prática de danças já "nacionalizadas"; a segunda mais típica de ambientes rurais, nos quais essas danças foram "folclorizadas", transformando-se em dezenas de gêneros de danças de expressão local, tanto na música quanto na coreografia.

Os itens que se seguem estão destinados não exatamente a fornecer um panorama estritamente histórico da evolução das danças de salão no II Império - uma vez que não existem estudos suficientes a respeito - mas a apresentar as principais características de cada uma dessas danças no período, extraídas das poucas fontes disponíveis sobre o assunto.

2. Quadrilha

Para Rafael Coelho Machado, autor do primeiro dicionário musical impresso no Brasil (Rio de Janeiro, 1842),[3] a quadrilha é "*Certo número de contradanças, acomodadas aos passos e figuras das danças usadas nos salões; deriva o seu nome do numero dos dançadores que ordinariamente é composto de quatro pares.*" A *quadrilha*, portanto, não é uma dança, mas um conjunto indissociável de 5 danças, tal como foi a suíte dos séculos XVII e XVIII. Segundo Higino Anglés e Joaquín Pena a *quadrilha* foi:[4]

> "*Especie de contradanza francesa, que se introdujo en París a princípios del s. XIX. Abarca cinco figuras, tituladas* pantalon *o* chaine française, été o avant-dex, la poule, la pastourelle *y* la boulangère, *y comprende dos variedades, la* ordinaria *y la* quadrille de lanciers (*en castellano,* lanceros). *Esta última fué inventada en París por Laborde, en 1856, y se caracteriza por ejecutarse formando pequeños grupos de cuatro parejas, que se sitúan frente por frente, de dos en dos. A veces concluye con un galop. Los* lanceros *fueron importados de Inglaterra. Hay, además, la* quadrille americanine, *cuyas figuras están tomadas en buena parte del* cotillón."

Para Pedro Sinzig[5] e Ernesto Vieira, *quadrilha* é o mesmo que *contradança*. Este último informa que, no séc. XIX, cada um dos números da *quadrilha* era repetido várias vezes:[6]

---

[3] MACHADO, Raphael Coelho. **Dicionario musical**: Contendo: 1. Todos os vocabulos e phrases da escripturação musical; 2. todos os termos technicos da musica desde a sua maior antiguidade; 3. Uma taboa com todas as abreviaturas usadas na escripturação musical; suas palavras correspondentes; 4. A etymologia dos termos menos vulgares e oss synonimos em geral por [...]; Nova Edição Augmentada pelo autor e por Raphael Machado Filho. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1909. p. 183.

[4] PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. **Diccionario de la Música Labor**; iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo: Editorial Labor, S. A., 1954. v. 2, p. 1816.

[5] SINZIG, Pedro. **Pelo mundo do som; dicionário musical**. 2a. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Livraria Kosmos Ed. e Erich Eichner & Cia Ltda., 1959. p. 474.

[6] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas

> "*Uma das danças mais usadas atualmente. Compõe-se de cinco números de música, todos em compasso binário, andamento allegretto; cada número consta de dois ou três períodos e repete-se quatro vezes, exceto o n. 5, que se executa oito vezes.*
>
> "*A contradança é usada desde a primeira metade do século passado* [XVIII], *como se depreende de uma obra publicada em 1729, que descreve as festas do corpo de Deus em Braga: '... dando da mesma sorte fim a cada jornada, com os bailes que* por novidade *davam fim com uma alegre* contradança.*'(Padre Leite da Costa,* Desempenho festivo.*)*
>
> "*O nome desta espécie de dança deriva do inglês* country-danse, *que significa* dança campestre."

Mário de Andrade apresenta informações mais ricas em relação à função social da quadrilha e de sua "folclorização" no séc. XX. De acordo com esse autor, a *quadrilha* foi dança de honra em bailes oficiais:[7]

> "*Dança de salão, aos pares, de origem francesa, e que no Brasil passou a ser dançada também ao ar livre, nas festas do mês de junho em louvor a São João, santo Antônio e São Pedro. Os participantes obedecem às marcas ditadas por um organizador da dança. O acompanhamento tradicional das quadrilhas é a sanfona.*
>
> "*A quadrilha fez furor no Recife por 1840 desbancando tudo quanto era dança do tempo.*
>
> "*Segundo Pereira da Costa* [1908], *já vulgarizada no Brasil por 1837.* [...]
>
> "*Ainda nos primeiros governos republicanos era a dança de honra com que se iniciava os bailes oficiais. Nos lugares afastados dos centros populosos e progressistas (no sentido da importação das modas estrangeiras) inda a quadrilha surge, espantosamente. Quando viajei à Amazônia em 1927, em Iquitos, capital da província de Loreto no Peru, o governador inda iniciou um baile com a quadrilha, coisa que deixou desesperadamente inúteis algumas das minhas companheiras de viagem.*
>
> "*A quadrilha caiu no domínio popular de nossa gente e a marcação em francês dos seus passos teve adaptações adoráveis que chegaram a ser transportadas pros salões da burguesia. Já por 1853 e 55 era tão popular que caíra no domínio das músicas de barbeiros cariocas que as executavam nas folias do divino, conta Melo Morais Filho.* [...]
>
> [...]

De acordo com Maria A. C. Giffoni, a *quadrilha* já era comum no Brasil durante a Regência (1831-1841):[8]

---

relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2.ª Edicção, Lisboa, Typ. Lallemant, 1899. p. 169.

[7] ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**; op. cit., p. 414-415.

[8] GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças da corte; danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje**. São Paulo, Depto. de Educação Física e Desporos do MEC, 1974. p. 34 (Caderno Cultural, v. 2).

> "*Dança de origem francesa, surgiu no Brasil no começo do século XIX, trazida por mestres de orquestras daquela nacionalidade, entre eles Milliet e Cavalier. Muitas das músicas de Musard, considerado o Pai da Quadrilha, foram aqui executadas. Durante a Regência o sucesso da Quadrilha no Rio de Janeiro foi enorme. Era dançada em sua forma francesa, com cinco partes, em compasso que variava entre 6/8 e 2/4, de acordo com cada parte, terminando com Galope. No baile do Paço de 1852, foram executadas vinte Quadrilhas, fato que atesta o quanto era apreciada. Derivadas da Quadrilha surgiram entre nós inúmeras variações já apontadas. Várias danças do Fandango brasileiro empregam a marcação da Quadrilha, e no pericón, conhecido no Rio Grande do Sul, a influência dessa dança é enorme. Atualmente, está praticamente desaparecida, ressurgindo apenas nas festas juninas, com feição acaboclada. Os compositores brasileiros interessaram-se pela Quadrilha e deram-lhe características nacionais. No final do século passado era conhecida em Minas Gerais a Quadrilha Americana, trazida por europeus, interessados na mineração (no Brasil predomina em compasso 2/4).*"

A *Enciclopédia da música brasileira* não acrescenta maiores informações históricas sobre a *quadrilha*, confirmando apenas sua chegada ao Brasil (como nos EUA) no início do séc. XIX e sua folclorização em inúmeras danças rurais:[9]

> "*Dança de salão, popular na Europa e E.U.A., chegada ao Brasil no começo do séc. XIX e já bastante popular no Rio de Janeiro na época da Regência (1831-1840). Em virtude talvez dessa rápida popularização, a quadrilha ganhou numerosas variantes no país. No interior de São Paulo surgiu a quadrilha caipira; na Bahia e em Goiás, o baile sifilítico; no Brasil Central, o saruê; e em Campos RJ, a mana-chica, talvez a mais curiosa de todas as variantes. Muitas danças do fandango empregam a marcação da quadrilha, a exemplo do que ocorre no pericón e em outros bailes gaúchos da campanha do Rio Grande do Sul. Vale observar ainda que a quadrilha influenciou diretamente as danças em fileiras opostas e as contradanças em geral.*"

A quadrilha utiliza normalmente compasso 2/4, mas algumas de suas partes podem usar o 6/8. Sua estrutura está baseada em frases de 8 compassos, com figuração em colcheias e semicolcheias, mas sem a utilização de síncopas.

3. Polca

Originada na Bohemia, era uma dança de andamento moderado, cujo nome derivou-se da palavra checa *pulka* (meio), devido à importância de um passo central em sua coreografia. A primeira polca conhecida foi composta por Fr. Hilma na década de 1830. Seus principais esquemas rítmicos foram:

2/4 ε ε ε. ξ | ε ε ε ™

ou

[9] **Enciclopédia da música brasileira**: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed., 1977. v. 2, p. 631.

2/4 ξ | ε ε ε. ξ | ε ε ε.

Para Ernesto Vieira foi[10] "*Dança originária da Bohêmia, que se vulgarizou extraordinariamente na Europa desde 1840. Foi neste ano que a polca apareceu pela primeira vez em Paris, apresentada no teatro Odeon por um dançarino bohemio chamado Rab. A moda apoderou-se então dela furiosamente e transportou-a para os salões, onde foi por alguns anos a dança favorita. É em compasso 2/4, andamento alegretto, caráter alegre, mas gracioso.*"

Mário de Andrade acrescenta algumas informações, a principal delas em relação à sua introdução no Rio de Janeiro em 1846:[11]

> "*Dança em compasso binário, 2/4, andamento alegre, originária da Boêmia. Silva Leal* [1942], *tratando da origem da dança, afirma que a polca, na Polônia, foi conhecida como mazurek,* 'que vem da Mazawia (...). O compasso da mazurek é em três tempos (...) as figuras e passos são uma série de movimentos complicados com certo sistema de volta, com menos rapidez do que a valsa, a cadência de um motivo em notas picadas em valores desiguais, que requerem grande energia e leveza para boa execução'. [...]
>
> "*A primeira polca foi dançada no Rio de Janeiro pela atriz Clara del Mastro, no Carnaval de 1846. Foi ela também que introduziu nesse ano o baile a fantasia. E a polca fora lançada em Paris só dois anos antes por Musard.* [...]
>
> "*Em 1847 chamou-se no Rio de 'polca' a uma epidemia que grassou então que a polca estava em moda.* [...]"
>
> [...]

Até o início do séc. XX as polcas predominaram entre as danças de salão. O importante relato de Floriano de Lemos (1943), registrado por Pedro Sinzig, informa sobre a variabilidade das polcas no Brasil na segunda e sua mistura com outros gêneros de danças:[12]

> "*Dança rápida em compasso binário, nascida da antiga escocesa, sendo apenas casual a semelhança do nome com a polaca. 'Até o ano de 1903, em que eu tocava muito... as danças cariocas, afora a clássica quadrilha, eram somente a valsa, a polca e o* pas de quatre *ou* schottisch... *Além desses três principais tipos de música de baile, havia os* dobrados *e* marchas militares, *dos quais se aproximavam algumas polcas, chamadas por isso mesmo* 'polcas militares', *que se dançavam por sinal, fazendo umas continências engraçadíssimas... Mas as polcas, quando muito langorosas, com ritmo especial, recordando um pouco o das danças africanas, tinham o nome de* lundus, *não sendo porém bem acolhidas na sociedade em geral... o que caracterizava o lundu era ser uma polca*

[10] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**; op. cit., p. 421.

[11] ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte, Itatiaia; [Brasília], Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e Editora da Universidade de São Paulo, 1989. [Bibliografia citada nos verbetes, p. 589-633; Bibliografia de *Na pancada do ganzá***,** e do *Dicionário musical brasileiro* (ordenação original de Mário de Andrade), p. 405 (Coleção Reconquista do Brasil, 2a. série, v. 162).

[12] SINZIG, Pedro. **Pelo mundo do som; dicionário musical**. op. cit., p. 448.

requebrada, com uma melodia agradável e chorosa e o canto correspondente, próprio para modinhas'. (Floriano de Lemos: Correio da Manhã, Rio, 28-11-43)."

As informações de Maria A. C. Giffoni concordam com os autores acima citados, porém acrescentam outros gêneros derivados da polca ou a ela fundidos no séc. XIX e início do séc. XX:[13]

"*Originária da Boêmia, difundiu-se internacionalmente. Introduzida entre nós, em 1845, foi executada pela primeira vez por Filipe e Carolina Caton e pelo par de Vecchi e Farina. O casal Caton abriu, logo em seguida, um curso dessa dança, o qual teve grande sucesso. Em 1846 foi fundada a Sociedade Constante de Polca, dança que se tornou predileta dos brasileiros, fazendo concorrência à Valsa. Por longos anos dançaram-na, com feições nossas, e dela surgiram variações locais, como a Polca Sertaneja, mais ritmada e rápida do que a européia e o Puladinho. O prestígio da Polca era tal que a Chimarrita, dança de origem portuguesa, que assumiu no Brasil características próprias, passou a ser executada no Paraná com feição de Polca e tão apreciada que quando a tocavam todos saíam para dançar.* [...] *(compasso binário, allegretto, havendo exemplos em 4/8).*"

A *Enciclopédia da música brasileira* é a fonte mais rica em informações e a mais sintética sobre a polca no Brasil imperial, informando também sobre algumas derivações dessa dança em princípios do séc. XX[14]

"*Originalmente dança rústica da Boêmia (parte do império áustro-húngaro e atual província da Checoslováquia), chegou à capital Praga em 1837. Nesse ano, editou-se a primeira partitura para piano da dança que iria espalhar-se rapidamente pela Europa. Binária de andamento* allegro, *a polca apresenta melodia saltitante e configuração rítmica baseada em colcheias e semicolcheias com pausas no segundo tempo do binário. No Brasil foi apresentada pela primeira vez em 3 de julho de 1845, no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro RJ. Tornou-se mania, a ponto de ocasionar a formação da Sociedade Constante Polca, no ano seguinte. Começando como dança de salão, a polca logo ganhou teatros e ruas, tornando-se música eminentemente popular. Praticaram-na conjuntos de choro e grandes sociedades carnavalescas. Calado, Irineu de Almeida, Miguel Emídio Pestana, Henrique Alves de Mesquita, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazaré compuseram polcas famosas. Fundindo-se com outros gêneros, chegou a ser polca-lundu, polca-fadinho, polca-militar. Completando o ciclo, ganhou a polca o mundo rural, folclorizando-se.*"

4. Valsa

[13] GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças da corte; danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje**. op. cit., p. 34.
[14] **Enciclopédia da música brasileira**: op. cit, v. 2, p. 619.

A valsa (originalmente grafada *walzer*, no Brasil *walsa*) tornou-se comum no séc. XIX, originada a partir de *ländler* e *tanzlieder* germânicos do séc. XVIII. Inicialmente foi dança lenta em compasso ternário, mas a partir de 1870 ou pouco antes surgiu uma modalidade rápida, popularizada por Josef Lanner e Johann Strauss (pai e filho). Para Rafael Coelho Machado (cuja primeira edição de seu *Dicionário musical*: é de 1842), a *valsa* é "*dança que duas pessoas executam volteando sobre si, ao mesmo tempo que descrevem um grande círculo no lugar onde dançam; é o símbolo dos movimentos que fazem a terra e os planetas: um sobre si mesmo e outro em roda do sol. A valsa é oriunda da Alemanha e escreve-se sempre a três tempos e modernamente com um andamento vivo.*"[15]

O musicólogo português Ernesto Vieira, em 1899, não dava muita atenção às *valsas* de salão, mas aponta algumas tendências da valsa no final do séc. XIX, sobretudo a utilização da valsa rápida, gênero preferido nas três últimas décadas do séc. XIX:[16]

> "*Este nome deriva do verbo alemão* walzen, *girar. Na sua forma primitiva, a valsa é uma dança campestre usada na Alemanha do Sul, caracterizada por um movimento gracioso, moderado, em compasso ternário, muito semelhante à tirolesa. Mozart, Beethoven, Weber e muitos outros compositores alemães escreveram grande número de valsas deste gênero; não deve ele ser confundido com o das valsas modernas, que lhe é completamente oposto no caráter, na acentuação e no movimento. A valsa moderna, como ela se dança freneticamente nos salões, é em andamento muito vivo, com os três tempos do compasso sempre acentuados por um acompanhamento tão uniforme que se torna monótono, embora os compositores mais hábeis procurem variá-lo, tornando a harmonia interessante e dando movimento melódico ao baixo. Recentemente tem-se procurado voltar ao caráter gracioso e moderado das valsas antigas, tendo alguns compositores contemporâneos apresentado pequenos trechos desse gênero, os quais denominam* valsas lentas."

Embora intensamente praticada no Brasil no séc. XIX, os autores que escreveram sobre danças de salão não registraram aspectos muito marcantes de sua introdução e desenvolvimento no país. Mário de Andrade apenas transcreve informações já publicadas por Renato Almeida e Francisco Augusto Pereira da Costa, segundo os quais a valsa já era praticada no país durante a Regência:[17]

> "*Dança em compasso ternário e andamento variado (rápido, moderado ou lento) de ritmo característico: 3/4. Renato Almeida* [1942] *admitiu a origem francesa da dança, no século XVI,* 'e só se tornou citadina no séc. XVIII, na Áustria, a ponto de muitos a dizerem germânica (...) amaneirou-se, no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais (...) abrasileirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero'. [...]
>
> "*Talvez aparecida no Brasil no 1º quarto do séc. XIX, como dança de Salão. Diz Pereira da Costa* [1908] *que por 1837 inda era muito pouco*

[15] MACHADO, Raphael Coelho. **Dicionario musical**, op. cit., p. 263.
[16] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**; op. cit., p. 519-520.
[17] ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**; op. cit., p. 548-549.

> *usada em Pernambuco, mas que já por 1842 era muito apreciada e geral. Entre as variantes da valsa dá a valsa americana de importação dos ianques.*"
>
> [...]

Maria A. C. Giffoni identificou algumas modalidades de valsa, tanto rurais quanto urbanas, informando sobre a grande voga dessa dança até o séc. XX, quando adquiriu características locais:[18]

> "*De origem alemã segundo uns ou de procedência francesa, de acordo com outros, entrou no Brasil em 1830 e tornou-se indispensável nos salões, quer fosse a Valsa comum quer fosse a Valsa Vienense. Durante o Primeiro e Segundo Império foi muito executada. Seu prestígio estendeu-se até o século XX. Aclimatou-se ao nosso meio, adquiriu feições locais, sofreu influências várias, entre as quais a da Modinha e do Choro. As composições brasileiras no gênero são variadíssimas. Influiu em outras danças como na chimarrita, que, no Rio Grande do Sul, no século XIX, adotou o seu aspecto. Minas Gerais se destacava pelas modalidades de valsa registradas no Estado, entre elas a Valsa Americana, encontrada no final daquela centúria em Ouro preto; a Valsa Vienense, praticada em Abaeté e Mar de Espanha, em 1896; a Valsa Prussiana, Valsa Francesa e Valsa Rodada também faziam parte dos bailes mineiros. No Estado de São Paulo encontra-se referências à Valsa Vienense, por aquela época. É ainda muito encontrada em nosso século, sobretudo em regiões de influência alemã e austríaca (compasso ternário).*"

A *Enciclopédia da música brasileira* antecipa para a década de 1810 o uso da valsa no Rio de Janeiro (no caso, na corte joanina), porém salta para o final do séc. XIX, informando sobre a nacionalização ou "aclimatação" do gênero:[19]

> "*Dança de pares independentes e enlaçados, originária da Áustria (meados do séc. XVIII). Música de ritmo ternário e andamento rápido (vienense) ou moderado (francesa). Teve grande difusão nas capitais européias no fim do séc. XVIII. No Brasil a primeira voga da valsa de salão deu-se com a vinda da família real portuguesa ao Brasil. Sigismund Neukomm - que viveu no Rio de Janeiro RJ de 1816 a 1821 - deixou anotado no seu catálogo de obras duas* Fantasias *a grande orquestra, sobre pequenas valsas de S. A. R., o príncipe D. Pedro. A partir de então dá-se a popularização da valsa. Por influência desta, e para os fins do século, a modinha toma ritmo ternário. Através dos conjuntos de choro, a valsa tornou-se no Brasil um gênero seresteiro. Nos salões era gênero obrigatório para os aprendizes do teclado, e nas composições de Ernesto Nazaré aclimatou-se ao instrumento, guardando traços já sedimentados da criação musical brasileira. No início do séc. XX foi cultivada em salas de diversão e confeitarias. O gênero esteve representado nas primeiras gravações realizadas no Brasil. Na década de 1930 reapareceu nas composições de autores populares. A valsa chamou a atenção dos*

[18] GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças da corte; danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje**. São Paulo, Depto. de Educação Física e Desporos do MEC, 1974. p. 35-36 (Caderno Cultural, v. 2).
[19] **Enciclopédia da música brasileira**: op. cit, v. 2, p. 271.

> *compositores eruditos brasileiros desde Carlos Gomes, que compôs valsas para concerto, até, mais recentemente, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e Francisco Mignone, o qual escreveu para piano as séries* Valsas de esquina *e* Valsas-choro."

5. Redowa

Dos 6 tipos principais de danças de salão praticadas no II Império, a *redowa* foi a menos freqüente. Mário de Andrade informa que esta foi "*enumerada entre as danças de Pernambuco, no séc. XIX*".[20] Para Pedro Sinzig foi "*dança da Boêmia, viva, em compasso ternário*", enquanto para Ernesto Vieira:[21] "*Dança originária da Bohêmia, em compasso ¾, estilo gracioso, movimento moderado como o da mazurka com a qual tem semelhança. Começou a aparecer nos teatros em 1848, sendo dançada pela primeira vez em Lisboa no Teatro de S. Carlos em 1850. Não chegou porém a ser moda nas salas como a valsa e a polca.*"

A redowa caiu em desuso antes do final do século, embora possa ter originado danças rurais, ainda não estudadas. Seu padrão rítmico mais freqüente é o seguinte:

¾ ε ε θ θ | θ ε ε θ |

6. Schottisch

A schottisch foi uma dança de roda em compasso quaternário, chegada ao Brasil na Regência, tornando-se comum nos salões da segunda metade do séc. XIX. Ernesto Vieira (1899) informa que a schottisch foi "*Dança de sala, contemporânea da mazurca e da polca, mas que já é pouco usada. Assemelha-se à polca, com a diferença de ter um andamento mais vagaroso.*"[22] A schottisch, em sua versão oitocentista, caiu em desuso no início do séc. XX, mas popularizou-se, a partir de então, com o nome de *chotis*, sendo praticada até hoje. Seu esquema rítmico básico é o seguinte:

4/4 ε | θ θ θ θ | θ θ η | θ θ θ . ε | ε ε ε ε θ ε.

Mário de Andrade é o autor que maior quantidade de informações nos fornece sobre a schottisch:[23]

> "*Antiga dança de salão, aos pares, que se movimentam sincronicamente, geralmente em compasso binário; se aproxima da polca.*
>
> "*Pelo que informa Pereira da Costa* [1908], *a Schottisch em Pernambuco desapareceu para dar lugar ao Pas-de-Quatre. Em São Paulo este teve uma aparição mais episódica, passou; enquanto a schottisch perdurava com muita vitalidade até ainda na 1ª década do século XX. Foi das danças exóticas européias, uma das que mais se adaptou ao gênio brasileiro. A produção de schottisch impressa nos fins do séc. XIX e princípios deste foi imensa no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Composições no geral melosas, com nomes*

[20] ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**; op. cit., p. 433.
[21] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**; op. cit., p. 441.
[22] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**; op. cit., p. 456.
[23] ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**; op. cit., p. 466-468.

> *duma doçura estapafúrdia e melódica bem caracterizadamente nacional. Se adaptou mesmo tanto, que no seu corte rítmico apareceram por aqui muitas modinhas populares.*
>
> "*Em 1851, deu-se o nome de schottisch no Rio de Janeiro a uma epidemia que grassou então, quando a schottisch fazia furor.* [...]
>
> "*Segundo Renato Almeida* [1942], 'Outra dança, que teve moda no Brasil e hoje desapareceu, foi a schottisch (palavra que significa escocês). Primitivamente música de três tempos, passou depois a dois. Sobre a *schottisch* brasileira, escreveu Gallet: 'Afasta-se inteiramente da estrangeira. Em grande uso, não há muito tempo, não se dança mais agora. Compasso muito regular, acentuações nítidas e colorido exagerado. Existe grande quantidade de schottisch de caráter triste e expressivo'."
>
> [...]

Maria A. C. Giffoni informa apenas sobre a "folclorização" da schottisch no séc. XX:[24]

> "[...] *Deu origem a várias danças brasileiras antigas, como o Serrote e a Jararaca, variações do chotis no norte do país, e a Arrepiada. A sua influência atingiu o século XX, no qual são conhecidas modalidades dessa dança, em Mato Grosso e Rio Grande do Sul. A influência e a difusão do Chotis foram tão grandes que a Chimarrita européia passou a ser dançada neste Estado, no século XIX, por pares enlaçados, com aspecto de chotis.*"

7. Mazurca

A mazurca foi uma dança de origem polonesa, em compasso ternário, porém mais lenta e cavalheiresca que a valsa. Apesar de ser conhecida já desde o séc. XVI, popularizou-se apenas no séc. XIX, caindo em desuso no início do séc. XX. Para Pedro Sinzig, a mazurca foi "*dança nacional dos poloneses, de caráter cavalheiresco, em compasso ternário com freqüente limitação do motivo no 2º tempo do compasso, depois da subdivisão do 1º compasso*".[25] Para Maria A. C. Giffoni, "*de origem polonesa, era executada entre nós no século XIX, em sua antiga forma, incluindo as figuras 'Roda', 'Troca de pares' e 'Cadeira'.*" Seu esquema rítmico está baseado no seguinte motivo:

¾ ε. ξ θ θ | ε. ξ θ θ

O musicólogo português Ernesto Vieira, em 1899, informa sobre a existência de uma polca-mazurca em Paris desde c.1850, dança utilizada por J. J. Goyanno em sua composição *Tijuca*, impressa no "*Rio de Janeiro: Álbum pitoresco-musical*":[26]

> "*Dança tradicional da Polônia, em compasso ternário, movimento moderado e caráter gracioso.*
>
> "*Uma imitação simplificada desta dança foi, há cerca de cincoenta anos* [portanto em c.1850] *admitida nos salões de Paris, com o título de*

---

[24] GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças da corte; danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje**. São Paulo, Depto. de Educação Física e Desporos do MEC, 1974. p. 28 (Caderno Cultural, v. 2).
[25] SINZIG, Pedro. **Pelo mundo do som; dicionário musical**. op. cit., p. 361.
[26] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**; op. cit., p. 331.

> polca-mazurca *ou simplesmente* mazurca, *vulgarizando-se depois em todos os países onde as modas parisienses são adotadas.*
>
> "*As célebres mazurcas de Chopin nada têm de comum com a trivial polca-mazurca, senão o compasso ternário; são pequenas e muito livres fantasias, dum gosto especial e delicado, inspiradas nos cantos nacionais da Polônia*"

Mário de Andrade informa que a mazurca foi introduzida no Rio como dança de espetáculos teatrais, difundindo-se posteriormente como dança de salão:[27]

> "*Dança popular polonesa, cantada e dançada, em compasso ternário.*
>
> "*Em 1846 a Mazurca já era conhecida no Rio pelo menos como dança teatral. Na relação dos espetáculos mais ou menos de feira religiosa havidos em junho desse ano no Rio, Thomas Ewbank* [1856] *se refere ao drama* Os discípulos de São Ciro *em 5 atos: uma 'Mazurca' dançada e a farsa* Judas na Aleluia [...]. *Parece mesmo que um grande introdutor de danças exóticas européias, no Brasil, foi o teatro. Pereira da Costa* [1908] *também cita o teatro de Apolo, no Recife, onde reinou o solo inglês. E também enumera a mazurca entre as danças de salão pernambucanas do século passado. A mazurca é uma dança muito popular entre os gaúchos (rancheira).*"

8. Bibliografia

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves [c.1948]. 360p.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 529p.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2v.

APLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin, University of Texas Press, 1983. 209p.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil (1800 / 1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 424 p.

CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617 p.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundú*; duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento / UFRS, 1977. 49 p.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*; dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Ed. Movimento / Instituto Estadual do Livro; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1976. 132 p.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2 ed., Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. x, 362 p.

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343 p.

[27] ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**; op. cit., p. 326.

O MOVIMENTO MUSICAL ROMÂNTICO NO BRASIL

Paulo Castagna

1. Introdução

Desde a proclamação da Independência (1822), iniciava-se, no Brasil, um lento processo sócio-cultural que atingiria o auge na I República (1889-1930): a separação radical das culturas do *povo* e da *elite*.

No II Império (1841-1889), a elite procura atividades culturais exclusivas, todas de origem européia: *ópera, concerto, música de câmera, danças e canções com piano*. Para garantir essa prática, foram criadas nas grandes cidades brasileiras *Clubes* e *Sociedades de Concerto*, entidades mantenedoras de orquestras ou grupos musicais e promotoras de concertos para a elite. As principais, no séc. XIX, foram as seguintes:

Sociedade Filarmônica (criada no Rio em 1834). diretor: Francisco Manuel da Silva
Club Mozart (fundado no Rio em 1867, por John White
Club Beethoven (fundado no Rio em 1882), freqüentadores masculinos
Sociedade de Concertos Clássicos (fundada no Rio em 1883 por John White e Arthur Napoleão)
Club Haydn (fundado em São Paulo em 1883 por Alexandre Levy)
Quarteto Paulista (1884)
Sociedade Coral Club Mendelssohn (1896)
Sociedade de Concertos Populares (criada em 1896 por A. Nepomuceno)

Por outro lado, a cultura popular começava a ser expurgada do convívio com a elite, sendo cada vez mais considerada um sinal de atraso, ignorância e barbárie.

Esse fenômeno foi o resultado de tendências internacionais do séc. XIX, cujo centro de irradiação foi a França, mais especificamente no governo de Napoleão III (1851-1870), marcado por um intenso processo de industrialização e reurbanização. O povo, ou a população "proletária", necessário porque trabalhava nas fábricas, passou a se aglomerar em guetos e ruelas medievais, sobretudo em Paris. Considerado "perigoso", pelo perigo das rebeliões e revoltas populares, sua cultura e seus costumes passaram a ser odiados pela elite.

Coube ao Prefeito Haussmann o início da reforma de Paris, baseada no princípio de expurgo das classes populares e concentração da elite no centro da cidade. As construções medievais, consideradas arcaicas, foram destruídas, para dar lugar a um novo traçado urbano, baseado em círculos concêntricos. As populações pobres foram expulsas do centro e instaladas do lado de fora desses círculos. Haussmann criou, assim, o conceito de *periferia*, para onde foram transferidas as classes pobres.

O novo modelo urbano adotado em Paris, agora vista como a capital da modernidade a partir de Napoleão III, passou a influenciar as demais cidades européias

e americanas em desenvolvimento, não tardando, esse fenômeno, a se refletir no Brasil. Por isso Nicolau Sevcenko fala em uma "*inserção compulsória na Belle Époque*".[1]

O Brasil, no II Império, desenvolvia-se economicamente como conseqüência da exploração do café, da borracha, e do início da industrialização. O Rio de Janeiro, nessa fase, apresentava intensa urbanização, manifestando problemas relativos à superpopulação, especialmente os problemas sanitários. A estrutura colonial cidade, seus velhos casarões com ruelas sujas, escravos, ambulantes e pedintes pelas ruas, passavam a ser encarados como sinal de atraso, assim como ocorria com a herança medieval urbana, em Paris.

No final do século XIX já existia um imenso contingente populacional sub empregado ou desempregado no Rio de Janeiro, que incluía negros livres ou forros, ampliado pela massa de ex-soldados que retornava da Guerra do Paraguai em 1870. Os ex-escravos, libertos em 1889 e expulsos das lavouras, concentravam-se nas cidades A população pobre aglomerava-se em cortiços ou "zungas", em camas alugadas nos velhos casarões coloniais. Com a superlotação da cidade, iniciou-se a ocupação dos morros cariocas, sendo o *Morro da Favela* o primeiro.[2]

O fenômeno também ocorria em São Paulo, a partir da década de 1870, acentuado pelo fenômeno da imigração italiana que substituía os escravos negros. Os italianos, mais eficientes no campo e na cidade; conheciam técnicas de produção e recebiam terras para moradia e cultivo de subsistência. Com isso, entrava em vigor o projeto de "branquização" da população brasileira, especialmente aplicado a São Paulo e estados do Sul.

O "não trabalho", nessa época, passava a ser encarado como "ociosidade". A população pobre e seus costumes são desprezados pela elite. Os cortiços, considerados apenas focos de doenças, crimes, prostituição e "maus costumes", não teriam mais lugar na concepção de civilização que se pretendia instaurar no Brasil, a começar pela capital: em 26/01/1893, o Prefeito Barata Ribeiro ordenou a primeira grande intervenção policial em um cortiço do Rio, o cortiço *Cabeça de porco*, com 100 casas e cerca de 2000 pessoas.

As danças e festas populares, as velhas modinhas, violões, os costumes de origem africana e indígena eram considerados atrasados, incultos e perniciosos. Adotam-se as teses raciais: negros e índios eram inferiores, primitivos, infantis. Tais raças "não serviam mais" aos novos padrões de cultura, beleza e sociedade. Os mitos da *ciência*, *civilização* e *progresso* apresentam-se contrários aos costumes populares, à vida rural e ao atraso colonial. A "ordem e progresso", inscrição aplicada à 10ª bandeira brasileira, nada mais foi que um lema da civilização contra a barbárie.

No Rio de Janeiro, o Prefeito Pereira Passos (1902-1906), no Governo Rodrigues Alves, iniciou a reforma do centro, tal como ocorrera em Paris, substituindo os bairros coloniais pelos "bairros chiques". Era a época do "bota abaixo". A campanha de sanitarização do Rio, liderada por Oswaldo Cruz, resultou na Revolta da Vacina, de 1904, reconhecida como mais uma agressão às classes populares.

O cronista João do Rio, que acompanhou oficiais na visita a uma das "zungas" do Rio, no início do século XX, descreveu a precária situação de seus moradores:[3]

---

[1] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na primeira República. 4 ed., São Paulo: Brasiliense, 1995. 257 p.

[2] *Favela* é o nome de um arbusto (*Enterolobium elipticum*) que fornece madeira própria para a marcenaria. O *Morro da favela* possuía esse nome devido à concentração dessa espécie no local.

[3] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: op. cit., p. 56-57.

"*Estávamos no Beco dos Ferreiros, uma ruela de cinco palmos de largura, com casas de dois andares, velhas e a cair. A população desse beco mora em magotes em cada quarto.* [...] *Há portas de hospedarias sempre fechadas, linhas de fachadas tombando, e a miséria besunta de sujo e de gordura as antigas pinturas. Um cheiro nauseabundo paira nessa guela desconhecida.*"

[...]

"*E começamos a ver o rés do chão, salas com camas enfileiradas como nos quartéis, tarimbas com lençóis encardidos, em que dormiam de beiço aberto, babando, marinheiros, soldados, trabalhadores de face barbada. Uns cobriam-se até o pescoço. Outros espapaçavam-se completamente nus...*"

"*Trepamos todos por uma escada íngreme. O mau cheiro aumentava. Parecia que o ar rareava e, parando um instante, ouvimos a respiração de todo aquele mundo como o afastado resfolegar de uma grande máquina. Era a seção dos quartos reservados e a sala das esteiras. Os quartos estreitos asfixiantes, com camas largas antigas e lençóis por onde corriam percevejos. A respiração tornava-se difícil.*

"*Quando as camas rangiam muito e custavam a abrir, o agente mais forte empurrava a porta e, à luz da vela, encontrávamos quatro e cinco criaturas, emborcadas, suando, de língua de fora; homens furiosos, cobrindo com o lençol a nudez, mulheres tapando o rosto, marinheiros... um mundo vário e sombrio, gargolejando desculpas, com a garganta seca, alguns desses quartos, as dormidas de luxo, tinham entrada pela sala das esteiras, em que dorme por 800 réis, e essas quatro paredes impressionavam como um pesadelo.*

"*Completamente nua, a sala podia conter trinta pessoas, à vontade, e tinha pelo menos oitenta, nas velhas esteiras, atiradas ao assoalho...*

"*Havia, com efeito, mais um andar, mas quase não se podia chegar lá, estando a escada cheia de corpos, gente enfiada em trapos, que se estirava nos degraus, gente que se agarrava aos balaústres do corrimão - mulheres receiosas da promiscuidade, de saias enrodilhadas. Os agentes abriam caminho, acordando a canalha com a ponta dos cacetes. Eu tapava o nariz . A atmosfera sufocava. Mais um pavimento e arrebentaríamos. Parecia que todas as respirações subiam, envenenando as escadas, e o cheiro, o fedor, um fedor fulminante, empregnara-se nas nossas próprias mãos, desprendia-se das paredes, do assoalho carcomido, do teto, dos corpos sem limpeza. Em cima, então, era a vertigem. A sala estava cheia. Já não havia divisões, tabiques, não se podia andar sem esmagar um corpo vivo. A metade daquele gado humano trabalhava; rebentava nas descargas dos vapores, enchendo os paióis de carvão, carregando fardos. Mais uma hora e acordaria para esperar no cais os batelões que a levasse ao cepo do labor, e que empedra o cérebro e rebenta os músculos.*

"*Grande parte desses pobres entes fora atirada ali, no esconderijo daquele covil, pela falta de fortuna. Para se livrar da polícia, dormiam sem ar, sufocados, na mais repugnante promiscuidade... Seci. Doíam-me as têmporas. Era impossível o cheiro de todo aquele entulho humano.*"

Outro escritor, desta vez Olavo Bilac, deixou uma notável crônica sobre o "bota abaixo" em 1904, no qual é visível a avassaladora ideologia da reurbanização com o expurgo das classes populares:[4]

> "*No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto imponente. Com que alegria cantavam elas - as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!*"

2. A música na "Belle Époque"

Nas últimas décadas do séc. XIX, eram inúmeras as danças, festas e costumes desprezados pela elite, como símbolos do atraso e da barbárie. À medida que as populações pobres eram expurgadas dos centros urbanos e concentradas nas periferias, deixavam de ser reprimidas no desenvolvimento de práticas musicais próprias. Por outro lado, essas práticas eram odiadas nos bairros chiques e dele continuamente expulsas, entre elas o maxixe, o samba, o batuque, o lundu, o corta-jaca, o caterete, o fandango, indistintamente denominados "populares". As próprias modinhas já haviam de tal maneira se difundido junto às camadas populares que começavam a assumir o mesmo *status* das danças e canções surgidas nas periferias.

O fenômeno era complexo. A pressão contra a música popular não somente estimulava sua multiplicação nas periferias, quanto seu contato cada vez maior com as elites: a música popular, a partir de fins do séc. XIX, começava, agora, exercer uma pressão cada vê maior sobre a cultura da elite, exigindo sua "disciplina" nos centros urbanos.

Às elites, interessava a urbanização, a tecnologia, as máquinas e, sobretudo, a cultura das elites européias. A "etiqueta" passava a ser o símbolo de poder. Às classes pobres, portanto, privadas desse "progresso", restava desenvolver uma cultura própria, muitas vezes utilizando os "restos" da cultura dominante.

Na Belle Époque observaram-se três efeitos básicos sobre a produção e consumo musical brasileiros:

1. Separação dos conceitos de música popular e música culta (elite)
2. Importação da música culta européia (na época o romantismo francês e alemão)
3. Incorporação seletiva e disciplinada da cultura popular nos meios urbanos

3. A recepção do romantismo europeu

Uma das primeiras providências do governo republicano foi extinguir o Conservatório (destinado à formação de músicos aptos à execução e composição de óperas italianas) e criar o Instituto Nacional de Música (em 12/01/1890). O primeiro diretor nomeado foi Leopoldo Miguez (1850-1902), já conhecedor do estilo romântico.

[4] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: op. cit., p. 31.

Miguez fez melhoramentos no prédio, organizou o regimento interno, criou novas matérias, instalou biblioteca e órgão. Em 1895 o Ministro da Justiça e Negócios Interiores encarregou Miguez de estudar a organização de conservatórios europeus, para aperfeiçoar o ensino brasileiro. Miguez apresentou no ano seguinte o seu relatório, no qual concluía pela superioridade dos conservatórios germânicos sobre os demais. Miguez morreu em 1902, e a direção foi ocupada naquele ano por Alberto Nepomuceno, em 1903 por Henrique Oswald e em 1906-1916 novamente por Nepomuceno. Alberto Nepomuceno apresentou, em 1909, depois de viagem, nova pesquisa sobre os conservatórios europeus.

Como resultado dessa tendência, em São Paulo fundava-se, em 1904, o Conservatório Dramático e Musical, com a mesma proposta de difundir a música "culta" estabelecida na instituição carioca.

Paralelamente, iniciava-se a construção dos grandes Teatros Municipais, nos centros das cidades, à imitação da Ópera Séria de Paris, construído pelo Prefeito Haussmann. Entre eles estavam o Teatro Amazonas (Manaus), construído em 1896, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1909) e o Teatro Municipal de São Paulo (1910). O Municipal de São Paulo fora propositalmente instalado em local visível em todo o centro. Era, na época, o maior prédio da cidade.

Esses grandes teatros eram essencialmente destinados à representação de óperas, concertos orquestrais, concertos de piano e exibição de virtuoses, além de espetáculos teatrais sem música. Foram estruturadas grandes orquestras, na época denominadas Sociedades de Concertos Sinfônicos, como a Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, fundada em 1912. Por outro lado, nos bairros mais afastados do centro eram construídos pequenos teatros para a representação de operetas e revistas, funções freqüentadas pelas classes médias.

O repertório "culto" foi renovado. Embora fosse mantida a representação de óperas italianas como na fase Imperial, os teatros e as instituições oficiais de ensino musical inundavam-se com obras do romantismo francês (música da capital cultural do mundo civilizado) e do romantismo alemão, pois a Alemanha era então a nação mais sólida da Europa (nação unificada desde 1871 com Bismark).

A composição musical brasileira que, no período imperial restringia-se quase somente à ópera, à música religiosa, às canções e às danças de salão, passava, agora, a se concentrar no repertório essencialmente romântico, como as sinfonias, o poema sinfônico, as peças características para piano ou orquestra, as sonatas, as suítes antigas, as óperas grandiosas, a música de câmara (quartetos, trios, etc.) e as canções cultas com piano (em alemão "Lieder"), muitas vezes cantadas em italiano, francês e alemão.

O romantismo musical europeu foi um movimento iniciado na França e na Alemanha ao redor de 1830, caracterizando-se pelo interesse em relação aos assuntos alheios ao cotidiano e pela busca de uma ligação cada vez mais intensa com conteúdos literários. Privilegiou-se, nesse movimento, a liberdade, o movimento e o desenvolvimento, a paixão, a obscuridade e a perseguição do inatingível, abandonando-se a ordem, o equilíbrio, o controle, a claridade e a procura da perfeição que caracterizaram o movimento musical clássico (c. 1750-c.1830). Na música romântica o *eu* e a emoção eram assuntos freqüentes e a personalidade do artista tendia a ser mesclada com a obra de arte.

Tecnicamente o romantismo trabalhava com as melodias líricas, com o rompimento da forma, com a ampliação da harmonia até os limites do sistema tonal, pela procura dos mais variados timbres, efeitos e combinações orquestrais e pela criação de conjuntos e sonoridades grandiosos e exuberantes. As orquestras cresceram e o virtuosismo foi levado ao extremo. As sonatas e sinfonias clássicas foram sendo

substituídas por peças características e por poemas sinfônicos, que permitiam a inclusão de conteúdos extra-musicais, normalmente de origem literária. A ópera explorou temáticas psicológicas e mitológicas.

O compositor romântico necessitava um aprendizado e desenvolvimento intenso na arte, que envolvia não somente a prática musical em si, mas também um amplo conhecimento literário e cultural, além de um acúmulo de vivências e troca de experiências. A arte romântica, ao mesmo tempo que se distanciava da arte popular, procurava incorporá-la. As temáticas nacionais e o exotismo começaram a se tornar cada vez mais comuns.

O movimento musical romântico manifestou-se com um atraso de cerca de 40 anos no Brasil, devido não somente à ligação do país com as culturas portuguesa e italiana durante o período imperial, mas também à escassês dos meios necessários para seu desenvolvimento. Foi um movimento essencialmente ligado à elite e concentrado nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, embora houvessem compositores e intérpretes românticos atuando em outras regiões do país.

A regra, entre os compositores românticos brasileiros era viajara à Europa para conhecer o estilo ou para aperfeiçoar seu conhecimento dele. Deixar de viver alguns anos na europa era sinal de pouco preparo, de limitação técnica e social para a atuação musical junto à elite. Entre os principais compositores brasileiros desse período que se dedicaram à arte "culta", podemos destacar Leopoldo Miguez (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Oswald (1852-1931), Alexandre Levy (1864-1913), Luís Levy (1861-1935) e Francisco Braga (1868-1934):

Leopoldo Miguez (1850-1902). Filho de espanhol, nasceu em Niterói, mas com a família viveu na Espanha entre os 2 e os 7 anos de idade, transferindo-se para o Porto, em Portugal. No Porto estudou música e violino, preparando-se, também, para seguir a carreira comercial do pai. Retornou ao Brasil, com a família, em 1871 (com 21 anos), trabalhando como guarda-livros na Casa Dantas (Rio de Janeiro), casando-se com a filha de seu patrão, a pianista Alice Dantas, em 1877. No ano seguinte associou-se a Arthur Napoleão, constituindo a firma de pianos e músicas Arthur Napoleão & Miguez, na qual trabalhou até 1881, quando passou a se dedicar exclusivamente às atividades artísticas, como compositor e regente em clubes sinfônicos. Em 1882, com uma carta de recomendação de D. Pedro II, viajou à Europa, regendo orquestras em vários países e vivendo em Bruxelas até 1884. Regressando ao Brasil, tornou-se um dos principais divulgadores não somente da música contemporânea européia, mas da música européia até então desconhecida no Brasil, como os antigos Bach, Mozart e Beethoven e os românticos Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt (1811-1886) e Richard Wagner (1813-1883). Miguez fundou, no Rio de Janeiro, o Centro Artístico, a principal instituição promotora do wagnerianismo. Ao ser criado o Instituto Nacional de Música, em 1889, o governo republicano o nomeou diretor, cargo que ocupou até a morte. Manteve estreitas relações com o governo republicano, desde que venceu o concurso para o *Hino da República* em 1890, sendo responsável pela orquestração oficial do *Hino nacional* até 1936. Até 1902 dedicou-se ao desenvolvimento do Instituto Nacional de Música e à composição, sobretudo sinfônica e operística, filiando-se, principalmente, ao estilo wagneriano.

Alberto Nepomuceno (1864-1920). Nascido em Fortaleza, mudou-se com a família para o Recife aos 8 anos, onde iniciou-se em música com o pai. Em Recife estudou humanidades, filosofia e alemão e, em 1883, aos 18 anos, já era o diretor de concertos do Clube Carlos Gomes. De volta ao Ceará, em 1884, suas atividades políticas abolicionistas o impediram de obter auxílio para viajar à Europa. Transferiu-se

para o Rio de Janeiro, onde estreou como pianista no Clube Beethoven, em 1885, mas suas atividades abolicionistas lhe custaram antipatias na corte. Suas primeiras composições começaram a aparecer em 1887. Com o auxílio do pintor Rodolfo Bernardelli, partiu para a Europa nesse ano, para estudar em Roma. Em 1890 recebeu do governo republicano uma pensão para continuar estudando na Europa, dessa vez em Berlim, onde se casou com a norueguesa Walborg Bang. Viveu um ano na Noruega e passou algum tempo mais na Alemanha e na França. Em 1895 radicou-se definitivamente no Rio de Janeiro, onde engajava-se na campanha de criação de uma música "culta" brasileira, sobretudo em relação ao canto, então praticado em italiano (principalmente na ópera). Foi nessa época que criou o lema "não tem pátria o povo que não canta em sua língua", bastante indicativa do ideal "civilizador" da elite, pois a música das camadas populares já eram cantadas na língua (ou melhor, nas línguas) do país há séculos. Em 1897 apresentou suas principais obras sinfônicas, uma delas, a *Série brasileira*, que utilizava temas e um instrumento folclórico (reco-reco), escandalizando a crítica. Nomeado diretor do Instituto Nacional de Música em 1902, mas demitiu-se no ano seguinte por questões políticas e o cargo foi ocupado por Henrique Oswald. Nepomuceno reassumiu a direção do Instituto em 1906 e, em 1908, dirigiu os 26 concertos sinfônicos da Exposição Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos, onde foram ouvidos inúmeros compositores românticos europeus e brasileiros. Nepomuceno ainda realizou viagens para países da Europa e para a Argentina, nos quais foram executadas obras sinfônicas suas. Deixou a direção do Instituto Nacional de Música em 1917, passando a dirigir a Sociedade de Concertos Sinfônicos, até 1919. Nos últimos anos de vida aproximou-se dos compositores modernistas Villa-Lobos e Luciano Gallet, auxiliando-os em suas carreiras.

Henrique Oswald (1852-1931). Filho de imigrantes suíços, nasceu no Rio de Janeiro, mas transferiu-se, com a família, para São Paulo, no ano seguinte. Aqui estudou piano com Gabriel Giraudon, estreando em público em 1864, sendo logo reconhecido como prodígio. Em 1868 partiu para Florença, para estudar piano e composição. Ao se apresentar em 1871 para D. Pedro II, que viajava para a Itália a fim de participar das comemorações pelo 550º aniversário da morte de Dante, obteve desse uma pensão, que usufruiu por 15 anos. Em 1873 tornou-se professor do Instituto Musical de Florença, o mesmo onde estudara, chegando a ocupar o cargo de vice-cônsul do Brasil no Havre, França e Florença. Viajou várias vezes para o Brasil, manifestando intenção de aqui se radicar, até ser convidado para a direção do Instituto Nacional de Música, em 1903. Não se adaptou muito ao cargo, demitindo-se em 1906. Durante 25 anos passou a se dedicar ao ensino do piano e à composição, viajando, ainda, algumas vezes à Europa. Sua produção foi essencialmente européia e romântica, e, ao contrário da postura de Alberto Nepomuceno, sem qualquer interesse por particularidades da cultura brasileira.

4. Disciplina da música popular

Verificaram-se, na Belle Époque brasileira, duas maneiras bastante distintas de "civilização" da música popular. A primeira, essencialmente ligada à elite, foi a utilização de temas, melodias ou ritmos de origem popular em obras românticas, fenômeno que já existia na Europa e que lá já servia às ideologias nacionalistas. Era uma espécie de reapresentação da música popular de maneira culta ou "civilizada", técnica também adotada no Brasil como manifestação do nacionalismo romântico do séc. XIX. A segunda, mais ligada às classes médias, foi a apresentação das danças populares com harmonia, formas e instrumentação européia, transformando-as em danças de salão.

Os próprios músicos, mesmo quando originários de classes baixas, incluindo mulatos e negros, assumiam a ideologia da elite, policiando-se na forma de manifestar sua arte. Ocorria um fenômeno muito parecido com o que se verificara no período colonial, quando os escravos assumiam a religiosidade portuguesa, mascarando seus costumes africanos com a simbologia católica. Agora, os ritmos, danças e canções de origem popular, muitos deles já centenários, eram envoltos em roupagem européia e reapresentados de forma 'chique" e "civilizada".

Entretanto, à medida que a música popular ia causando um interesse cada vez maior nas cidades, a partir do início do séc. XX, a ânsia em sua utilização causava um descuido cada vez maior em seu disfarce europeu. Em fins da década de 1910 o Brasil assistiria a uma onda avassaladora de cultura popular que revolucionaria a prática musical, fenômeno acelerado pelo advento, no país, da gravação mecânica (em 1902), do cinema e do rádio (em 1922).

5. Inserção de temáticas populares ou tradicionais na estética romântica

Em 08/10/1867 o estudante de direito Vicente Xavier de Toledo manifestava no *Correio Paulistano*, sob o pseudônimo Ulrico Zwingli, o ideal de "nacionalização" da música no Brasil:

> "*Prevalecemo-nos do ensejo para exprimir o desejo que temos de ver nacionalizada também a Música no Brasil. Apareça um Gluck e tudo será feito nesta terra onde a poesia germina em todos os corações. Cada país tem sua representação nas belas-artes. A profundidade metafísica da Alemanha, a doçura voluptuosa da Itália, o gênio romântico da França simbolizam-se na música. Agora finalmente nos Estados Unidos apareceu uma tentativa de 'americanismo'; aguardamos porém ainda os seus frutos.* [...] *A nossa natureza esplêndida, a nossa educação política, os costumes e as inclinações magnânimas do nosso povo devem necessariamente inspirar os nossos artistas. Felizmente vai crescendo o número dos nossos jovens esperançosos. Praza a Deus que os Ferreira de Carvalho e os A. Carlos gomes compreendam bem o futuro que lhes é recomendado pela aspirações do gênio nacional.*"

Esse ideal, entretanto, não possuia uma proposta estética definida, não se tratando tanto de uma tendência estética *nacionalista*, mas apenas de uma manifestação *patriótica*, através da inserção de *temática* brasileira nas composições musicais. A preocupação básica era inserir em composições absolutamente convencionais, de acordo com a estética européia contemporânea, *índices* ou referências ao Brasil, fossem esses poéticos ou musicais. Essa foi a mesma tendência que se observou na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, que estimulou a composição de óperas em português e com temática brasileira. De acordo com Carlos Penteado de Rezende:[5]

> "*Evidências do alvorecer de tal estado de espírito se encontram nas coleções do 'Correio Paulistano'. Assim, aos 7 de agosto de 1855 noticiou o jornal um concerto a ser dado pelo pianista brasileiro Geraldo Antônio Horta, com a inclusão no programa da peça: 'Bananeira, canção característica dos negros'. Aos 20 de junho de 1857, anúncio de músicas*

[5] REZENDE, Carlos Penteado de. *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*: edição ilustrada, comemorativa do IV Centenário de São Paulo. São Paulo: Saraiva, 1954. p. 221.

*de Antônio Carlos Gomes. Entre outras, esta, significativa: '*A Cayumba, *dança dos negros, música original, e de um gôsto todo novo, para piano'. Aos 2 de maio de 1861 e 23 de setembro de 1865, anúncio de composições de Gottschalk, com títulos de sabor crioulo, próprios do novo continente: 'Bambula', danse des nègres'. 'Le Banjo', esquisse americaine'. 'Columbia', caprice americain' e 'Danza a porto Rico'. Aos 24 de setembro de 1865, H. L. Levy comunicava ter à venda em sua casa uma peça de J. M. N. Parejo, expressamente intitulada: 'Variações fáceis sobre uma melodia brasileira, o Miudinho'*."

A temática brasileira também foi expressa nas dezenas de hinos patrióticos, acadêmicos, triunfais ou de guerra que se escreveram no período imperial, como se observa neste anúncio do *Correio Paulistano* de 14/08/1868, de um hino de Emílio Correia do Lago:

"*Hymno patriotico. Poesia de Castro Alves. Música de Emilio do Lago. Op. 9.*

"*Expressamente composto para ser cantado no pavilhão do largo de S. Gonçalo, por occasião dos solemnes festejos que os illustres vereadores da camara municipal de S. Paulo fizeram em applauso á occupação de Humaitá pelo exercito brazileiro.*

"*Esta lindissima composição, muito applaudida a primeira vez que foi executada em publico, acha-se á venda em casa de henrique luiz Levy, rua da Imperatriz n. 4.*

"*Para piano e canto ..... 2$000*

"*Para piano só ..... 1$500*

"*A música para o canto acha-se composta de modo tal, que muito facilita a execução e póde ser cantada á primeira vista.*

"*Os srs. assignantes podem mandar buscar os seus exemplares na mesma casa, onde acha-se á venda todas as composições do auctor.*

"*Quem comprar dous exemplares do* Hymno, *receberá uma linda mazurka do sr. Emilio do Lago, intitulada* - Sereia."

Na música instrumental, entretanto, a ausência de texto permitia um único recurso para a apresentação da *referência nacional*: a utilização de um tema musical de reconhecida origem brasileira.

Entre os exemplos musicais mais antigos que foram preservados, com temática brasileira explícita, estão *A cayumba* (publicada em 1857), de Antônio Carlos Gomes e *A sertaneja*, de Brasílio Itiberê da Cunha (publicada em 1869). *A cayumba* utiliza, em sua terceira seção, um ritmo originário de danças negras, prevalecendo, entretanto, o ritmo e a textura da polca de salão. *A sertaneja* é um caso notório, pelo grau de desenvolvimento na utilização desses índices. Itiberê empregou nessa composição, enquanto estudava na Faculdade de Direito de São Paulo, duas canções tradicionais brasileiras, a primeira delas conhecida como *Balaio, meu bem, balaio*, porém tratadas com o ritmo da *habanera* e inseridas em uma textura romântica semelhante às empregadas pelos pianistas virtuoses do momento, como Franz Liszt, Sigismond Thalberg (1812-1871) e o norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1828-1869), tendo os dois últimos se apresentado em concertos no Brasil.

Essa tendência continuou a ser observada entre alguns compositores românticos brasileiros até a década de 1920, mas não chegando a ser a preocupação principal de nenhum deles.

Aparentemente os compositores paulistas ou radicados em São Paulo foram os mais prolixos na música com referências nacionais até o final do séc. XIX: além de *A cayumba* e *A sertaneja*, das óperas de Elias Álvares Lobo e Antônio Carlos Gomes, destacaram-se os paulistanos Alexandre Levy (1864-1892) - com as *Variations sur un thème populaire brésilien* [Vem cá Bitu] (1887), com o *Tango brasileiro* (1890) e com a *Suíte brasileira*, que incluía, no 4º movimento, um *Samba*, que utilizava o mesmo tema *Balaio, meu bem,* que Brasílio Itiberê incluiu na *Sertaneja* - e seu irmão Luís Levy (1861-1935), com as duas *Rapsódias brasileiras*, a primeira delas utilizando o tema *Vem cá Bitú* (hoje *Cai, cai, balão*), conhecido já na primeira metade do séc. XIX.

No Rio de Janeiro os principais compositores que atuaram nesse tipo de composição foram Alberto Nepomuceno (1864-1920), com o *Batuque* (1887), com a *Série Brasileira*, para orquestra (1892-1888), entre outras, Francisco Braga (1868-1934), com as *Variações sobre um tema brasileiro*, para orquestra, *Os lundus da marquesa*, para piano e Ernani Braga (1888-1948), com o *Tango brasileiro*.

Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913). Nascido em Paranaguá (PR). Iniciou-se ao piano com a irmã Maria Lourença, sendo já hábil intérprete ao ingressar na Faculdade de Direito de São Paulo, em 1866. Praticou o piano e a composição amadoristicamente, pois, a partir de 1870, seguiu a carreira diplomática, a convite da princesa Isabel, ocupando postos em vários países da Europa. Escreveu somente para piano e a peça que obteve maior destaque foi *A sertaneja*, executada até por Franz Liszt (1811-1886).

Alexandre Levy (1864-1892). Filho do comerciante francês Henrique Luís Levy, que estabeleceu-se em São Paulo em 1860, fundando a Casa Levy, de músicas e instrumentos musicais, principalmente o piano. Iniciou-se ao piano com o pianista francês Gabriel Giraudon, radicado em São Paulo desde 1860, passando a estudar com o pianista russo Louís Maurice, a partir de 1872. Em 1873 já executava *A sertaneja* de brasílio Itiberê, vendida na loja do pai, apresentando-se em público pela primeira vez, começando logo a compor e tendo as primeiras obras publicadas na Europa, entre 1880-82. Em 1883 já estudava harmonia e contraponto com o pianista e compositor prussiano George von Madelweiss, chegado a São Paulo em 1881. Levy foi o diretor de concertos do Clube Haydn entre 1883-1887, regendo, em 1885, a *Sinfonia n. 1* de Haydn e uma *Abertura* de Otto Nicolai (1810-1849). Começando a estudar com o professor austríaco naturalizado brasileiro Gustavo Wertheimer, iniciou a composição de sua *Sinfonia em mi menor* para orquestra em 1886, terminada três anos depois. Viveu na Europa somente em 1887, com auxílio dos pais, estudando harmonia e contraponto, em Paris, com Émile Durand (1830-1903), professor de Claude Debussy, e depois com Vincenzo Ferroni (1858-1934). Em 1889-90 ensaiou e regeu em São Paulo as óperas *Alessandro Stradella* e *Martha*, de Friedrich von Flotow (1812-1883), cantadas em alemão, por amadores. Em 1890 o Samba, de sua *Suíte brasileira*, foi executado no Rio de Janeiro com sucesso. Levy escreveu principalmente para piano, produzindo também algumas obras camerísticas e orquestrais.

Luís Henrique Levy (1861-1935). Irmão mais velho de Alexandre Levy, iniciou-se com o pai, aperfeiçoando-se com Gabriel Giraudon. Iniciou sua aparição pública em concertos em 1871, no Teatro São José, apresentando-se na Exposição Universal de Paris, em 1878. Foi um dos fundadores do Clube Haydn de São Paulo, em 1883, cuja primeira apresentação foi uma *sinfonia* de Haydn (1732-1809), executada a

dois pianos e oito mãos. A partir de 1891 passou a administrar a Casa Levy, dedicando-se também à composição. Escreveu quase somente obras para piano.

6. A historiografia musical romântica no Brasil

A "Belle Époque" caracterizou-se não somente pela diversificação da importação estilística, mas também pelo início de um interesse crítico em relação à música. Essa crítica, concentrada no Rio de Janeiro, pela primeira vez distanciou-se da simples crônica musical dos períodos anteriores, para discutir questões éticas, estéticas e ideológicas da produção e prática musical no Brasil, contribuindo para o reconhecimento de que a música, qualquer que fosse sua tipologia, poderia servir de forma eficaz à construção da nacionalidade. Além disso, da crítica jornalística nasceram as primeiras obras destinadas a tratar a música sob o ponto de vista histórico. Quase ao mesmo tempo, surgiram as primeiras histórias brasileiras da música européia e as primeiras histórias da música brasileira por autores europeus residentes no Brasil ou por autores brasileiros natos. Passou-se, então, a se falar em "música no Brasil", "música do Brasil" ou "música brasileira" quando, até então, somente se pensava em música de "autores brasileiros". Apesar dos esforços dos escritores que se dedicaram ao assunto, até 1915 o conceito de "história" aplicado à música ainda era uma novidade, como demonstrava o crítico do *Jornal do Comércio*, provavelmente José Rodrigues Barbosa:[6]

> "*Parece que entre nós ainda não se comprehendeu a alta importancia que tem para o artista a historia do desenvolvimento da sua arte.*
>
> "*Pelo menos é esta a conclusão a que se chega ao verificar que o Instituto Nacional não tem uma cadeira de historia da musica, apezar dos esforços empregados pelo ex-Director Alberto Nepomuceno, e que a Reforma Rivadavia supprimio a de historia de Bellas Artes existente na Escola de Bellas Artes. Não consta mesmo que se ensine tal materia nos diversos conservatorios do Brasil. Accresce que não ha em nossa lingua nenhum livro sobre a historia da musica realmente digno desse nome, sendo já antigos e falhos os existentes, escriptos aliás por Portugueses.*
>
> [...] (segue-se resumo da *História da Musica* de Luís de Castro)

Um dos primeiros trabalhos que tentaram abordar como um todo a música produzida no país foi publicado em 1891 e assinado por "B.R.",[7] talvez João Barbosa Rodrigues, o mesmo autor de um estudo sobre a música indígena publicado dez anos antes.[8] Trata-se de um trabalho ainda muito simples, que arrola dados acerca de obras e biografias de compositores brasileiros do séc. XIX. O primeiro trabalho consistente, no entanto, foi publicado em 1908 por Guilherme Theodoro Pereira de Mello, com o título de *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República*.[9]

---

[6] [BARBOSA, José Rodrigues]. Historia da Musica. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 91, n.º 10, p. 4, col. "Theatros e Musica", quarta-feira, 10 jan. 1916.

[7] B R. A música no Brasil. *Gazeta Musical*, Rio de Janeiro, n.º 7, p. 6-9, out.; n.º 8, p. 1-4, nov.; n.º 9, p. 1-4, dez.; n.º 10, p. 1-3, dez. 1891.

[8] RODRIGUES, João Barbosa. O canto e a dança selvícola. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n.º 9, p. 32-60, 1881.

[9] MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República por Guilherme Theodoro Pereira de Mello*. Bahia, Typographia de S. Joaquim, 1908. XXV, 366 p. Utilizo a segunda edição, *A música no Brasil*: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1947. x, 362 p. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, no prefácio de 1944 à segunda edição, p. vii, informa: "*A 2.ª edição que hoje aparece é uma*

Nesse livro, o autor diferenciava categorias de música de acordo com sua "influência", identificando três grupos distintos: "influência indígena", "influência portuguesa, africana e espanhola" e "influência bragantina". Os dois primeiros grupos referem-se à categoria que já era denominada "música popular", enquanto o seguinte, chamado às vezes de música "artística", passou a ser conhecido, a partir da década de 1930, por "música erudita". Guilherme de Mello trata ainda de dois outros assuntos, o "período de degradação" (correspondendo à fase final do império) e a "influência republicana", iniciando a periodização da história musical brasileira mais pelos acontecimentos políticos que pelo desenvolvimento estético.

Na segunda década do século XX, o interesse em torno da "música brasileira" tornou-se crescente e, ao lado das críticas em jornais e revistas, foram preparados grandes textos sobre o assunto, alguns intitulados "histórias", mas publicados apenas na década de 1920. Em 1926 surgiram dois trabalhos: a *Historia da musica brasileira*, de Renato Almeida[10] e a *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*, de Vincenzo Cernichiaro.[11]

As obras de Guilherme de Melo, Renato Almeida e Vincenzo Cernichiaro sintetizam a primeira concepção da "história da música brasileira", concepção essa que será apropriada e modificada pelos historiógrafos da fase nacionalista das décadas de 30 e 40, especialmente no *Ensaio sobre a música brasileira*,[12] e no *Compêndio de história da música*,[13] de Mário de Andrade, na segunda edição da *História da música brasileira* de Renato Almeida[14] e no *150 anos de música no Brasil*, de Luis-Heitor Corrêa de Azevedo[15]. Os livros de Almeida e Cernichiaro, publicados no mesmo ano, apresentam um posicionamento radicalmente oposto e sua análise é bastante significativa para a compreensão dos fenômenos observados na produção musical nacionalista das décadas de 1930 e 1940.

A partir do sucesso de Carlos Gomes na Itália, com *Il Guarany* e óperas posteriores, a crítica começou a falar em uma música brasileira. Mas o que estava sendo levado em conta para a caracterização de "brasileira" não era a estética musical empregada, uma vez que esta pouco ou nada diferia da estética operística italiana da segunda metade do séc. XIX, mas apenas a nacionalidade do compositor e a temática ou enredo da ópera. Assim, dentre todas as obras produzidas por Gomes, *Il Guarani* e *Lo Schiavo* foram suas peças mais divulgadas no país, uma vez que tomaram como enredo assuntos brasileiros. Assim é que, em 1884, quando Robert Benjamin publicou, no Rio de Janeiro, um livro sobre óperas - com resumos dos enredos e pequenos comentários sobre a música - incluiu duas óperas de Carlos Gomes: *Il Guarany* e *Fosca* (*Lo Schiavo* ainda não havia sido composta). O comentário de Benjamin sobre *Il Guarany* já caracteriza a ópera como "puramente brasileira":

---

reprodução literal do texto da 1.ª, de 1908, publicada na Bahia, na Tipografia de São Joaquim. Sòmente alguns evidentes cochilos de revisão foram sanados. No mais aquí está o texto integral da famosa edição original."

[10] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet & Comp., 1926. 238 p.

[11] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milano, Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617 p.

[12] ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, I. Chiarato, 1928. 94 p.

[13] ANDRADE, Mário de. *Compêndiuo de história da música*. São Paulo, L.G. Miranda, 1933. 197 p.

[14] ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira;* segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 529 p.

[15] AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil (1800 / 1950)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. 424 p.

> "*Representado pela primeira vez no Scala de Milão a 19 de Março 1870, o* Guarany *póde ser considerado pela natureza do seu libretto e pela nacionalidade do seu autor, como uma opera puramente brazileira.*
>
> "*Como primeira obra de um compositor moço, mostra indicios indubitaveis de um grande talento; mas seria exageração classifical-a como creação de um genio. Nem seria facil, na primeira audição dessa opera, citar a escola a que pertence Carlos Gomes, ou revelação de tendencias para qualquer estylo em particular. No* Guarany *vemos Carlos Gomes lutando por firmar uma certa individualidade de estylo, certa originalidade de expressão e de pensamento, mas, evidentemente, ainda dominado em extremo pelos preceitos de Meyerbeer e de Verdi.*"[16]

A questão estética, por essa época, ainda não despertava qualquer associação com o nacionalismo. As obras eram reconhecidas como brasileiras pela nacionalidade do autor e pela temática empregada.

Quando, no Brasil, surgiram as tendências românticas francesas e alemãs que direcionaram a produção de Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, entre outros, a situação ainda não havia se alterado. Pelo contrário, a temática brasileira gerava cada vez mais interesse - diferenciando-se já duas categorias de elementos nacionais empregados na composição "artística" - enquanto sobre a questão estilística pouco se falava, limitando-se a importar as recentes conquistas técnicas européias. Apesar disso, a geração romântica brasileira contribuiu para a valorização da composição musical no país e para o surgimento de uma crítica que já discutia a perspectivas e problemas ligados à "música brasileira"

O primeiro autor a publicar em volume uma obra inteiramente dedicada à música produzida no país foi o baiano Guilherme Theodoro Pereira de Melo (1867-1932). Mestre da banda do Colégio de Órfãos São Joaquim de Salvador desde 1892, atuou na instituição basicamente como professor, lá criando também uma Schola Cantorum (coral) e uma orquestra e tornando-se responsável pela formação de novos músicos. Sua atividade mais significativa, no entanto, foi como musicólogo, escrevendo um livro e sendo nomeado, em 1928, bibliotecário do Instituto Nacional de Música.

Em *A música no Brasil*, Guilherme de Melo dedicou o primeiro quarto de seu texto à investigação da música popular, descrita como música de "influência indígena" e de "influência portuguesa, africana e espanhola". O autor analisou esse tipo de música não exatamente com a finalidade de compreender tais fenômenos, mas com a clara intenção de obter da prática popular substratos para a composição "erudita", principalmente a ópera, como o fizeram regularmente compositores europeus do séc. XIX:[17]

> "*A música popular, disse Tiersot:* [18] *'é o* substractum *sôbre o qual se baseavam as diversas camadas da música desde sua formação até o presente'.*
>
> "*A melodia popular acha-se em tôda parte e em todos os tempos. Começando pela idade média encontramo-la na Igreja-latina e fora da*

[16] BENJAMIN, Robert. *Esboços musicaes*: guia para o theatro lyrico; obra critica, analytica e biographica por [...]. Rio de Janeiro, G. Leuinger & Filhos, 1884. p. 339-340.

[17] MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. op. cit., Cap. II, "Influência portuguesa, africana e espanhola; Influência bragantina", p. 56-57.

[18] Nota de Guilherme de Melo: "M. Julien Tiersot. Histoire de la chanson populaire en France".

Igreja ela representa ainda a forma exclusiva da poesia e da música daquela época.

"*Da canção popular saiu tôda a arte dos trovadores; dela nasceu também a polifonia vocal dos séculos XV e XVI.*

[...]

"*Haydn introduziu mais de uma vez em suas óperas trechos populares, dos quais um, ainda que pouco modificado, tornou-se o famoso hino austríaco.*

"*Mozart compôs a sua* Flauta Encantada, *enxertando-a com melodias populares vienenses, e Beethoven, o maior dos músicos que o mundo já produziu, fêz uso de temas russos em alguns de seus* quatuors.

"*Weber, Schubert e Schumann foram músicos do povo.*

Hoje o que deve a Rússia e a Noruega a Glinka e a Grieg não lhes vale uma estátua, pois esta não terá talvez a duração que há-de ter o seu nome perante a história musical de seus países.

"*Por acaso no Brasil, terra por excelência da música, onde não se sabe qual o mais exuberante se a flora, se a fauna, se a música, não haverá artistas que possam como Glinka e Griegg levantar dos cantos populares, verdadeiras crisálidas dos sentimentos pátrios, a ópera nacional brasileira?*"

Guilherme de Melo reconhecia o caráter nacional da música popular e admitia que a música "artística" produzida no Brasil - basicamente a ópera - não possuía essa propriedade. Defendendo a criação de uma "ópera nacional", o autor acreditava que a incorporação de elementos populares ao gênero traria consigo a nacionalidade. Tratava-se de um processo mecânico, baseado em um recurso técnico muito comum na música "erudita" e já empregado há séculos: a incorporação, na obra musical, de padrões melódicos, rítmicos ou harmônicos pré-existentes. Mas esse procedimento simples, semelhante à utilização dos dialetos e expressões populares na poesia tradicional, garantiria o reconhecimento de nacionalidade de uma obra musical? o autor acreditava que sim e, em um trecho bastante elucidativo, explicitava um posicionamento que foi comum em toda a música romântica brasileira na "Belle Époque", a de que a nacionalidade seria simbolizada apenas pelos elementos populares nacionais anexados à obra, mas que a base estética, a estrutura musical e o pensamento composicional, estes seriam importados da Europa. Contudo, para fugir à contradição que se verificava em todos os compositores românticos brasileiros - a de se utilizar de melodias brasileiras, mas com uma base estética européia - Guilherme de Melo afirma que essa estética não era propriamente européia, mas universal, cosmopolita:[19]

"*Não é somente a modinha brasileira que bem poderia servir de tema ou de base para a fundação da ópera nacional, como já disseram alguns eruditos europeus, entre outros o* lord *Beckford, o crítico e historiador Stafford e o célebre publicista Freycinet.*

"*As nossas lendas e os nossos cantares tradicionais tratados com arte e esmero, quer como* leit-motiv, *quer como tema principal de seus diversos atos, quer ainda como solo, dueto, ária, cavatina ou romance, etc., poderiam servir de excelentes fatores para fundação da ópera nacional.*

[19] MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. op. cit., Cap. II, "Influência portuguesa, africana e espanhola; Influência bragantina", p. 57-58.

> "*Todavia o artista brasileiro, cingindo-se tanto quanto possível aos moldes nativistas portadores do sentimento nacional, deve, entretanto, respeitar as formas gerais e fundamentais da arte, que, como se sabe é cosmopolita, não tem pátria.*"

Quando analisa a música "artística", Guilherme de Melo condena a expansão da ópera italiana no Brasil, identificando-a com a decadência da monarquia. O próprio período com o qual se ocupa foi denominado, por ele, de "período de degradação", cujas causas teriam sido a proliferação das companhias líricas de baixa categoria, a ignorância da elite monárquica, que privilegiava a arte italiana às demais e o costume de Pedro II de enviar compositores para estudar na Europa, no lugar de importar professores. Guilherme de Melo, já adepto da diversificação estética do romantismo e, portanto, defensor da importação dos estilos franceses e alemães, rejeitava a música baseada única e exclusivamente na ópera italiana, associando-a à decadência da monarquia:[20]

> "*Não obstante todo o desenvolvimento e tôdas as evoluções por que passara a música na primeira metade do reinado de Pedro II, depois da guerra do Paraguai ela começa a sentir invadir-lhe as veias o veneno que havia de impedir o seu progresso e determinar o período de sua degradação.*
>
> "*Três foram os fatores corrosivos que cooperaram para a decadência da música no Brasil.*
>
> "*Primeiro, a invasão dos nossos teatros pelas companhias líricas de ínfima classe, cujos empresários gananciosos não trepidavam em iludir a boa fé dos nossos antepassados, trazendo cantores das esquinas e dos cafés italianos, verdadeiros trovadores de rua e de outiva, a quem êles impingiam como* maestros diplomados.
>
> "*Segundo, a crassa ignorância do senhorio daqueles tempos que sistemàticamente elevavam a música italiana a tal ponto que baniram as nossas modinhas de salão.*
>
> "*Foi tal o esquecimento que voltaram à música nacional, que as senhoras só mandavam ensinar suas filhas a cantarem o italiano, chegando a fatuidade a ponto de se gabarem de que* suas filhas só cantavam em italiano.
>
> [...]
>
> "*Terceiro, a inexperiência de D. Pedro II, se bem que com as melhores intenções, em privar-nos dos nossos melhores compositores, mandando-os para a Europa, em vez de importar de lá os melhores mestres, como fêz D. João VI com Marcos Portugal, Neukomm e a colônia Lebreton, por ocasião de fundar a Escola das Belas Artes no Rio de Janeiro. Assim difundiria D. Pedro com maior vantagem o ensino da música no país, não só porque o distribuiria igualmente a todos, em vez de a um só, ficando ainda o exemplo, como também porque sair-lhe-ia muito mais econômico.*
>
> "*A prova disto está em que, do grande número de artistas e compositores daquele tempo, que à custa do erário público, e do próprio bolso de D. Pedro II, foram para a Europa, completar os estudos musicais, o único que ao país inteiro deu uma prova pública de seu aproveitamento foi Carlos Gomes; todos os outros, com raras exceções, voltaram de lá mais ou*

[20] MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. op. cit., Cap. IV (Período de degradação), p. 259-260.

> *menos apavonados, sem nome, e ainda mais, sem a competência precisa para difundir o ensino entre nós e nivelar nossa arte com a européia.*"

Para Guilherme de Melo, no império os compositores não poderiam almejar mais que sua ascensão individual e a obtenção do sucesso através da estada, temporária ou permanente, na Europa. A produção musical brasileira somente na República poderia objetivar a busca da nacionalidade, em um período que o autor denominou "de nativismo". Por essa época, os compositores continuavam a valorizar temporadas na Europa, como Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e o próprio Glauco Velasquez, que somente não viajou por ter falecido aos 30 anos de idade, dois anos após ter solicitado auxílio financeiro ao Congresso Nacional para esse fim.[21] No entanto, de forma diversa à geração de Henrique Alves de Mesquita e Carlos Gomes, que foram enviados à Europa com a finalidade exclusiva de aperfeiçoarem-se na composição, os músicos da geração seguinte, via de regra, retornavam ao Brasil para aqui, entre outras tarefas, dedicar-se ao ensino. Nem sempre era essa a intenção dos compositores, mas as possibilidades financeiras para esse tipo de atividade no Brasil obrigavam os músicos a se dedicarem também ao magistério. Tais circunstâncias, obviamente, contribuíram para a difusão das tendências românticas no país e motivaram a defesa do compositor-didata pelos críticos da época, entre eles Guilherme de Melo.

O autor de *A música no Brasil* tentou definir o que seria reconhecido, na época, como uma *composição nacional,* ou, segundo sua terminologia, *nativista.* Pelo menos um dos seguintes requisitos deveria ser atendido: 1) a utilização de temas (melodias) nacionais e 2) a utilização de assuntos nacionais. A nacionalidade do compositor fora elemento primordial no período monárquico, quando a quantidade de compositores ainda era pequena. O compositor brasileiro, na "Belle Époque", já não era uma novidade tão grande quanto na época de Carlos Gomes. Com relação à estética empregada, nada de novo havia surgido até então, fazendo-se uso das técnicas composicionais mais apreciadas do romantismo europeu:[22]

> "*Com a proclamação da República, a arte nacional reivindica todo o seu passado de glória e inicia uma nova época que bem poderíamos denominar - Período de nativismo. -*
>
> "*No tempo do Império, cada cidadão que subia um grau na escala das posições sociais, ia procurar na sua ascendência uma afinidade cujos títulos de fidalguia o enobrecessem.*
>
> "*Hoje, porém, o maior orgulho dos brasileiros é correr em suas veias, tingindo-lhes as faces tisnadas pelo sol dos trópicos, sangue dos nossos aborígenes.*
>
> "*No tempo da monarquia, como um reflexo daquele sentimento, só tinham valor as produções artisticas ou literárias que trouxessem um rótulo estrangeiro, pois que o próprio Imperador era portador de uma*

---

[21] *Francisco Braga foi o último dos nossos compositores a empreender a peregrinação européia, que antes se fazia pela Italia, nos últimos anos pela alemanha e, principalmente, pela França. Depois de Francisco Braga, só encontramos compositores formados no Brasil, com recursos técnicos hauridos em nossos conservatórios e no traquejo com os nossos mestres. Um homem como Lorenzo Fernândes, que compõe com uma técnica tão refinada e tão distinta, nunca esteve fora do Brasil, a não ser em 1938, para uma breve viagem, como regente de orquestra, aos países do Continente.* [...] Cf. [AZEVEDO], Luiz Heitor [Corrêa de]. *Música e músicos do Brasil*: história, crítrica, comentários; ilustrado com 46 exemplos musicais. Rio de Janeiro, Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil, 1950. "A música brasileira e seus fundamentos", p. 34.

[22] MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. op. cit., Cap. V (Influência republicana), p. 281-282.

> *centena de fraternidade, o sentimento das coisas pátrias já se vai nenses.* [sic]
>
> "*Hoje, porém, que a República aboliu todos os títulos de nobreza, substituindo-os pelos de 'Igualdade e fraternidade' o sentimento das coisas pátrias já se vai acentuando e tendo valor tudo quanto é nacional.*
>
> "*Com que prazer não se assiste hoje, no vasto e rico salão de concertos do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, às conferências ùltimamente realizadas alí sôbre assuntos da arte nacional?*
>
> "*Com que entusiasmo de patriotismo não se ouvem também hoje, executados nos teatros, nos concertos ou nos salões, as óperas duplamente nacionais de Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Delgado de Carvalho, Euclides da Fonseca, Francisco Braga, Assiz Pacheco, e outros, sem falarmos nas de Carlos Gomes, que já eram conhecidas na monarquia.?!*
>
> "*Duplamente nacionais sim, porque a sinfonia* Ave Libertas, *os monodramas líricos* Moema, Leonora *e* Jací, *a ópera* Jupira, *o poema sinfônico* Marabá *e a marcha triunfal* Pro Patria *são nacionais tanto no assunto musical como no literário.*"

Apesar dos estudos de Guilherme de Melo e de sua defesa da música "nativista", poucas obras, entre os compositores românticos, foram elaboradas com melodias ou assuntos brasileiros. Talvez o dado mais significativo para as composições nacionais fosse a utilização do português em algumas óperas e canções, mas a maior parte das obras do período ainda utilizavam línguas diversas, sobretudo o italiano.

A historiografia nacionalista das décadas de 1930 e 1940, que menosprezou o significado do romantismo brasileiro pela secasses de referências nacionais, denominou o período de "pré-nacionalista" e dele tratou de divulgar as obras "nativistas" como se essas fossem objetivo comum desses compositores. A crítica jornalística do período, entretanto, foi mais realista. No artigo "Concertos symphonicos", do *Estado de S. Paulo*, de 19/02/1909, percebe-se que o desejo dominante entre os compositores eruditos e o público do período era o de conhecer a música romântica européia e o de possuir uma música similar escrita no Brasil:[23]

> "*A proposito dos concertos symphonicos que a empresa Cateyson resolveu realisar no Polyteama, sob a direção do maestro Alberto nepomuceno, o competente diretor do Instituto Nacional de Música, e illustrado com commentarios do sr. dr. Luiz de Castro, escreve o 'Jornal do Commercio' de hontem:*
>
> " '*Acabamos de saber que a capital paulista vae ter uma série, pequena, mas brilhantíssima, de concertos symphonicos, que se realisarão de 3 a 10 de março próximo.*
>
> "*O maestro Alberto Nepomuceno, reunindo novamente o conjunto orchestral, numeroso e disciplinado, com o qual effectuou os concertos da Exposição Nacional, que foram a mais elevada expressão de arte daquelle certamen, vae dar seis concertos symphonicos em São Paulo, para fazer ouvir alli muitas das mais bellas composições que tantos applausos mereceram do auditório carioca.*

[23] Concertos symphonicos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 33, n. 11.030, p. 5, col. Artes e Artistas, 19 fev. 1909.

> "*É provável que os paulistas possam agora ouvir as mais notaveis composições de tantos musicistas de renome, quais sejam: Debussy, Dukas, Massenet, Chabrier, Saint-Säens, Cesar Franck, Berlioz, Guiraud, Charpentier, Rabaud (franceses); Beethoven, Weber, Mendelssohn, Cornelius, Mozart, Wagner (allemães); Glinka, Borodine, Glazunow, Rimsky-Korsakow, Rebicow, Tschaikowsky (russos); Rochini, Buonamici (italianos); Grieg, Svendsen (noruegueses); além dos nacionais Carlos Gomes, Oswaldo, Miguez, Nepomuceno e outros.*
>
> "*É o caso de dar parabens aos paulistas e dizer aos amadores cariocas que vale a pena ir a São Paulo só para ouvir a 'Sherazade' de Rimsky-Korsakov mais uma vez.*
>
> "*A assignatura para esses conceros está aberta, conforme noticiámos, no café Guarany.*"

A maior parte da produção dos compositores românticos, tem raríssimas referência nacionais, seja na temática musical, seja no assunto literário. Caso típico é o do paranaense Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913), diplomata e músico amador que produziu grande quantidade de obras ingênuas para piano sem qualquer referência nacional, a não ser na composição *A Sertaneja* (1861), baseada na melodia popular "Balaio, meu bem".[24] Itiberê da Cunha chegou a ser citado pela historiografia musical brasileira das três primeiras décadas do séc. XX, mas *A Sertaneja* nunca foi mencionada por aquela época. Os trabalhos de Renato Almeida e Luís-Heitor, nas décadas de 1940 e 1950, incorporaram *A Sertaneja* à lista das obras baseadas em temática brasileira e o autor passou a ser referido entre os "precursores" do nacionalismo musical quando, em vida, pouco se levantou a esse respeito do compositor.

Mais que a simples utilização da temática brasileira na composição "artística", fosse ela musical ou textual, a preocupação dominante no período 1880-1930, aproximadamente, foi a de "*nivelar nossa arte com a européia*", como já admitia o próprio Guilherme de Melo.[25] Formar cantores, músicos e compositores tão habilitados quanto os europeus e dominar a mesma estética vigente ou, pelo menos, ainda válida na Europa, era a tônica da vanguarda musical brasileira do período. A "música brasileira" que se procurava era, não tanto a *estética musical brasileira*, mas a *prática musical brasileira à maneira européia*. Embora desconhecedor dos progressos da música de origem popular do período, João Itiberê da Cunha foi mais realista em relação à música "culta", ao admitir, em 1913, que:[26]

> "*Não temos propriamente (a falar verdade) musica brasileira: isto é, uma musica que tenha caracter intenso, bem nitido, absolutamente original, sem nada que lembre a musica dos outros povos. Os nossos autores populares prendem-se visivelmente aos trovadores do violão e aos*

---

[24] Cf. a interessante coletânea *Arthur Moreira Lima interpreta Brazílio Itiberê, precursor da música nacional erudita e o Hino Nacional Brasileiro, Grande Fantasia Triunfal de L. M. Gottschalk*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba e Paraná Clínicas, 1995. CD, DDD, n.º NM 18095. As obras aqui gravadas de Brazílio Itiberê são as seguyintes: *1 - A Sertaneja, op. 15; 2 - Poème d'Amourr, op. 22; 3 - Étude de Concert; 4 - Caprices à la Mazurca, op. 32 n.º 3; 5 - Une Larme, op. 19; 6 - Grande Mazurka de Saalão, op. 41; 7 - A Serrana; 8 - La Dahabieh (Laa Gondole du Nil), op. 27.*

[25] MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. op. cit., Cap. IV (Período de degradação), p. 260.

[26] CUNHA, João Itiberê. A música. In: LLOYD, Reginald; FELDWICK, W.; DELANEY, L. T.; EULÁLIO, Joaquim; WRIGHT, Arnold (eds.). Impressões do Brazil no século vinte: sua história, seo povo, commercio, industrias e recursos. [London]: Lloyd's greater Britain Publishing Company, 1913. p. 152-155.

> *improvisadores da guitarra. A 'modinha' brazileira é apenas a variante do 'fado' portuguez, com maior dose de langôr, de indolencia, de melancolia e de sensibilidade. De resto, não é essa uma alta manifestação de arte, e melhor será não nos occuparmos della.*"

Alberto Nepomuceno (1864-1920), após assumir pela segunda vez a direção do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em 1906, idealizou uma viagem à Europa com a finalidade de obter dados sobre a educação musical que pudessem contribuir para o aperfeiçoamento do ensino no Brasil. Em 1909, apresentava ao Instituto uma série de dados sobre a situação do ensino musical brasileiro, comparado ao europeu:[27]

LOCALIDADES	ENTIDADES	ALUNOS	PROFESSORES	ALUNOS POR PROFESSOR
Moscou (Rússia)	Conservatório Imperial	900	429	2
Milão (Itália)	Real Conservatório	250	46	5,4
Paris (França)	Conservatório Nacional	800	81	9,8
Dresden (Alemanha)	Real Conservatório	1.286	120	10,6
Rio de Janeiro (Brasil)	Instituto Nacional de Música	700	29	24,4

A preocupação com números no relatório de Nepomuceno era justificada, afinal era preciso formar músicos em quantidade e, por isso, a proporção de alunos por professor era tão elevada na principal instituição pública de ensino do país. Seria preciso formar músicos e compositores brasileiros em nível comparável aos da Europa, mas também valorizá-los, dando-lhes preferência nos eventos realizados no país. Esse era o pensamento, defendido, entre outros, por José Rodrigues Barbosa, crítico do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro. Em um texto que precede a crítica de um concerto de Villa Lobos, em 13/11/1915, no Salão da Associação dos Empregados no Commercio, manifesta-se desta maneira com relação à música brasileira:

> "*Dir-se-hia que somos, nós mesmos, os peiores detractores do nosso pais e do nosso valor - tal é o veo em que nos achamos de julgar mal o que nos pertence. Somos um pai perdido, um povo sem nacionalidade, não temos homens, falta-nos a arte, não temos litteratura, carecemos de sciencia, de industria, mas sobeja-nos o amor do que é extrangeiro, do que vem da Europa, do que independe da nossa contribuição intellectual ou material. Entretanto, essa doença que nos inhibe de apreciar devidamente o que é nosso, assim como a paixão que temos por tudo quanto é extrangeiro, não se justificam bem diante dos factos examinados com desprevenção.*
>
> "*Não é uma these geral que nos preocupa neste momento, não é da doença que queremos tratar e apenas de um de seus symptomas. Porque negar o exuberante temperamento nacional para uma das artes, para a musica, que é a mais espiritual das suas irmãs, aquella que mais eloquentemente falla á nossa imaginação e á nossa alma?*

[27] BAPTISTA JUNIOR. O Instituto Nacional de Musica. *A Ilustração Brazileira*, Rio de Janeiro, ano 2, n.º 15, p. 272-274, 1.º jan. 1910.

> "*Sem fallar dos que já morreram e nos deixaram tantos primores do seu engenho, temos a ventura de possuir compositores que fariam a gloria de qualquer nacionalidade e interpretes como melhores não se encontram fóra do nosso paiz. Ainda hoje o* Jornal do Commercio[28] *registra nas suas columnas, entre os seus telegrammas e no meio das suas* Varias*, o triumpho, em Nova York, de uma inexcedivel pianista brasileira, a senhorinha Guiomar Novaes, que foi discipula de uma tambem inegualavel pianista brasileira, a Sra. Antonietta Rudge Muller. E quantas outras, e quantos outros* virtuosi *possuimos, de que se orgulhariam outros povos?*
>
> "*Citar o nome de Glauco Velasquez, ha pouco mais de um anno desapparecido, basta para determinar o nosso valor excepcional no campo da producção nacional. Se elle nascêra francez, o mundo inteiro lhe conheceria hoje o nome e as obras, emquanto que aqui, um punhado de admiradores, que se deslumbram com a sua genialidade, trabalham sem descanso, com ardor e fé inquebrantavel, no escopo de salvar-lhe do esquecimento e da indifferença as obras, fazendo-as imprimir. Conseguirão?*"
>
> [...][29]

Quando Rodrigues Barbosa afirma que "*temos a ventura de possuir compositores que fariam a gloria de qualquer nacionalidade e interpretes como melhores não se encontram fóra do nosso paiz*", indiretamente informa que a estética musical adotada no Brasil ainda não era reconhecida como fator associável à nacionalidade e, portanto, os músicos brasileiros poderiam praticar sua arte em qualquer lugar da Europa sem que essa fosse reconhecida como "brasileira", a exemplo de Guiomar Novaes e Glauco Velásquez. De fato, o que importava naquele momento, em termos estéticos, era a paridade com os avanços europeus. A medida, portanto, para se avaliar o estado da composição musical no Brasil por essa época, não poderia ser melhor obtida por outra forma que não fosse submetê-la à aprovação européia. Acontecimento dessa natureza ocorreu em no Rio de Janeiro em 1916, após um concerto com obras de Nepomuceno, Oswald e Velasquez. José Rodrigues Barbosa descreveu as impressões favoráveis dos críticos franceses André Messager e Xavier Leroux, sem ao menos se preocupar com a tradução do texto, atitude extremamente indicativa do significado que o crítico atribuía à chamada "música brasileira".[30]

> "*Como todos os artistas que vêm ao Brasil em* tournée*, acreditávamos que os Srs. André Messager e Xavier Leroux passariam pelo Rio de Janeiro indifferentes ao que vissem e ouvissem, afflictos por que decorresse celere o tempo em que eram obrigados a permanecer na America do Sul e cheios de anciedade pelo regresso ao seu paiz. Não era temerario este juizo, autorizado por tantos precedentes de grandes artistas que obsequiamos, enchemos de attenções e que ao se retirarem, na melhor hypothese, se limitam a esquecer-nos ou a varrer-nos da memoria como a um pesadelo incommodo. Enganámo-nos, porém, e confessamos com abundancia de coração que desta vez errámos.*

---

[28] Na p. 9.

[29] [BARBOSA, José Rodrigues]. H. Villa Lobos. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 89, n.º 317, p. 11, col. "Theatros e Musica", 14 nov. 1915.

[30] [BARBOSA, José Rodrigues]. A Musica Brasileira. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 90, n.º 259, p. 5, col. "Theatros e Musica", sábado, 16 set. 1916.

"*O Sr. André Messager, que aqui aportou ás 3 horas da tarde, sabendo que nesse mesmo dia havia no salão do* Jornal do Commercio *um concerto em que se tocaria pela primeira vez um* Trio *de compositor brasileiro, compareceu á audição e confessou ter ficado sorpreendido com a existencia de um compositor do valor do Sr. Alberto Nepomuceno, a quem dirigio phrases de sincera admiração.*

"*Por seu lado, o Sr. Xavier Leroux, na simples audição de um trecho de canto de Glauco Velasquez, reconheceu nelle um compositor de pulso, original, inconfundivel.*

"*Era necessario proporcionar a esses dous mestres, que se revelaram capazes de reconhecer o merito alheio, a audição de outras composições que melhor os habilitassem a penetrar mais mundo* [sic] *na nossa arte. Organizaram-se para isso duas sessões de musica de camera: uma para as composições de Alberto Nepomuceno e Henrique Oswaldo, outra para as de Glauco Velasquez.*

"*A primeira dessas sessões, de que nos occupamos hoje, effectuou-se quinta-feira, ás dez horas, no salão do* Jornal *executando o Trio Barroso - Milano - Gomes os dous* Trios*, um de Nepomuceno, outro de Oswaldo, escriptos este anno para aquelle grupo a que constituiram o grande acontecimento musical brasileiro deste anno.*

"*Os Srs. Messager e Leroux mostraram-se encantados com aquellas composições que applaudiram com grande enthusiasmo. Transmittimos aos nossos leitores as impressões daquelles dous notaveis compositores francezes, que tiveram a gentileza de nol-as fornecer escriptas. Diz o Sr. Messager:*

"*Dans la salle de concerts du* Jornal co Commercio *nous sommes convoqués hier matin, Xavier Leroux et moi, pour entendre deux trios de deu[x] maîtres brésiliens. Quelques rares priviligiés des deux compositeu[r]s, et là nous passons deux heures exquises consacrées à l'art de plus sincére et le plus pur. C'est d'abord le Trio d'Alberto Nepomuceno; et, dès des primières mesures du thème qui sert de base aux quatre parties de l'ouvre, nous nous sentons pris, remués par cette pensée sérieuse, noble et profonde. C'est, parait-il, la première oeuvre de musique de chambre composée par Nepomuceno, maiss ou peut, sans hésiter, lui appliquer les vers de Corneille.*

'Ses pareils à deux fois ne se font pas connaître
'Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maitre.'

"*Pathétique dans le premier morceau, émouvant dans l'andant, plein de verve et d'originalité rythmique dans le Scherzo, puissant et volontaire dans le final qui résume et commente l'oeuvre entière, tel est ce Trio qui place du premier coup son auteur au rang des meilleurs de la musique moderne.*

"*Maintenant c'est le Trio d'Oswald et nous vici de nouveau seduits, subjugués par cet ouvrage d'un contraste si complet avec le précédente. Ici tout este charme, grace parfaite, rythmes délicats, vifs et tendres; des formules de piano trèss-nouvelles, une manière de traiter les cordes parfois très-imprévue, avec deseffets de sonorité charmants. Il me semble que nous nous rapprachons un peu de notre Ecole Française et oserait - je dire qu'il m'a paru de temps en temps, sentir comme un lontain parfum des quatuors de Gabriel Faurè?*

"*Il faut rendre un hommage spécial aux exécutants si remarquables. MM. Barrozzo - Milano - Gomes, qui ont joué avec une conviction ardente et une correction impeccable, faisant ressortir touls les détails de ces deux Trios avec un souci extrème de la musicalité et un profond respect de la pensée des deux maitres.*

"*Le Brésil a le droit d'être fier de posséder une pareille Ecole Musicale, une Ecole qui donne la main à la notre à travers l'Atlantiqque, digne fille du clair, du noble esprit latin, et je remercie cordialmente Nepomuceno et Oswald pour les belles emotions que j'ai ressenties hier, grace à eux.* - A Messager.

"*Escreve tambem o Sr. Xavier Leroux:*

"*De l'audition à laquelle je viens d'assister des oeuvres de Mr. Alberto Nepomuceno et Oswald j'emporterai la conviction joyeuse qu'on ecrit dans ce marveilleux pays de la Jonne, de la vraie, de la trés belle musique.*

"*Si cette musique a ses racines dans les pures traditions classiques du passé, elle se degage avec une 'race' qui la rend curieuse et interessante au plus haut point.*

"*Elle revélera aux auditeurs de demain, en Europe, un pittoresque charmant inattendu, inentendu, reflet de la luxuriante nature au malieu de laquelle ces oeuvres sont nées.*

"*Mais elle revélera aussi, comme dans le delicieux Andante du trio de Mr. Alberto Nepomuceno, des sensibilités irresistibles et une eloquence émotive peu commune. J'ai passé parmi les nobres artistes, compositeurs et interpretes des oeuvres de ceux-ci, des instants de veritable enchantement qui resteront parmi les meilleurs souvenirs de non passage à Rio.*

"*Et je suis particulièrement heureux de saois que bientôt ces productions si significatives du génte bresilien seront acclamées comme elles le méritent par Paris dilittante et musicien* - H. Leroux.

"*A essa audição compareceram os Srs. André Messager, Xavier Leroux, Dr. Godofredo Leão Velloso, Oswaldo Guerra, Sra. Antonietta Miller, senhorinha Paulina d'Ambroio, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Rodrigues Barbosa, Dr. Chagas Leite, Dr. Arthur Imbassahy, Sampaio Araujo, Fernando Guerra Duval, Sra. Guerra Duval, La Rosa, Octaviano Gonçalves, Rubens de Figueiredo, maestro De Rogatis, Mario Caminha, Luiz de Castro, Sra. Studart, Carlos Vasconcellos, Sra. Eurico Pedroso, João Nunes, Lucien Gallet, Dr. Lima Castro, Barroso Neto, Umberto Milano e Alfredo Gomes.*"

Em novo concerto, o mesmo crítico transcreve impressões semelhantes de um novo espectador francês, o pianista Maurice Dumesnil. Segundo o crítico do *Jornal do Comércio,* o músico francês "*commentou a fantasia de Miguéz no* Scherzetto *que elle disse digno de Saint-Saëns; adivinhou a genialidade de Glauco Velasquez, quando ignorava ainda o titulo e a autoria do* Devaneio sobre as ondas; *affirmou que Schumann não houvera hesitado em subscrever as* Variações *de Nepomuceno*", novamente evidenciando a inexistência de uma estética nacional na música que então denominavam "brasileira".[31]

[31] [BARBOSA, José Rodrigues]. Musica Brasileira. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 90, n.º 279, p. 5, col. "Theatros e Musica", sexta-feira, 6 out. 1916.

"*Os compositores e* virtuosi *extrangeiros, que nos têm visitado ultimamente, começam a interessar-se vivamente pelo que possamos valer como producção musical e principalmente pelo aspecto que deva ter essa producção.*

"*Os leitores já conhecem as impressões dos Srs. Messager e Leroux, ao ouvirem os* Trios *de piano, violino e violoncello de Alberto Nepomuceno e H. Oswaldo que elles consideraram iguaes aos dos compositores de maior evidencia na Europa; brevemente saberão igualmente o que elles pensam das composições de Glauco Velasquez que ouviram maravilhados, classificando-o, como nós, um genio musical.*

"*O Sr. Maurice Dumesnil, o bravo pianista, mostrou-se igualmente enthusiasmado na audição daquelles* Trios *e tomado de admiração diante das creações geniaes de Glauco Velasquez. Satisfeitos com semelhantes demonstrações, os Srs. Dr. Fernando Duval, 'Presidente da Sociedade Glauco Velasquez, e o Sr. J. Octaviano, o compositor e* virtuose *do piano, justamente apreciado, resolveram proporcionar ao Sr. Maurice Dumesnil mais uma audição de composições nacionaes, e esta effectuou-se hontem ás 15 horas no salão do* Jornal do Commercio *com o seguinte programma:*

"*H. OSWALDO* - Adagio molto, *do Quinteto op. 18. Transcripção de J. Octaviano.*

"*L. MIGUÉZ* - Scherzetto, *op. 20.*

"*GLAUCO VELASQUEZ* - Devaneio sobre as ondas.

"*ALBERTO NEPOMUCENO* - Variações, *op. 28.*

"*Todas estas composições foram tocadas ao piano pelo Sr. J. Octaviano.*

"*A. NEPOMUCENO* - Valsas Humoristicas *(6). Transcipção para dous pianos de Arthur Napoleão. Aos pianos o Sr. J. Octaviano e a senhorinha Heloisa Accioli.*

"*O Sr. Maurice Dumesnil acompanhou toda a audição com summo interesse não poupando phrases de louvor e de admiração nos bons momentos, o que afasta qualquer idéa de mera gentileza ou simples cortezia. Commentou a fantasia de Miguéz no* Scherzetto *que elle disse digno de Saint-Saëns; adivinhou a genialidade de Glauco Velasquez, quando ignorava ainda o titulo e a autoria do* Devaneio sobre as ondas; *affirmou que Schumann não houvera hesitado em subscrever as* Variações *de Nepomuceno e declarou-se encantado com as* Valsas Humoristicas, *tambem de Nepomuceno, que elle considerou interessantissimas.*

"*Foi uma audição a que concorreram muitos artistas e intellectuaes; todos elles applaudiram com prazer o Sr. J. Octaviano e a sua gentilissima collaboradora, senhorinha Heloisa Accioli, que revelou grande adiantamento e apreciaveis qualidades pianisticas.*"

Mas na retrospectiva do movimento musical de 1916, relembrando João Itiberê da Cunha, José Rodrigues Barbosa reconhece que a arte brasileira é "*uma arte ainda indecisa, sem caracteristicas accentuadas, sem personalidade gentilica*", ou seja, uma música que, apesar de já contar com músicos e compositores nacionais de talento, não apresentava características próprias, "*porque a nossa vida nacional ainda não conseguio amontoar num celeiro abundante de fastos gloriosos o alimento fecundo que deve nutril-a*". A preocupação em torno de uma produção musical que refletisse a

nacionalidade, apesar de não ocupar o primeiro lugar na pauta das discussões do período, já era um problema latente, apesar de não existirem, até então, quaisquer propostas diferentes das que já eram adotadas, particularmente as descritas por Guilherme de Melo:[32]

> "*Quasi um quartel de seculo ha decorrido depois que nos confiaram, por inexcedivel longanimidade, a incumbencia ardua de registrar nesta seção, dia a dia, os fatos do theatro e da musica.* [...]
>
> [...]
>
> "*Digamos preliminarmente que somos o primeiro a reconhecer a incapacidade de todos nós para uma arte superior, de uma elevação que a colloque ao nivel da arte aristocratica que possuem as nações que muito viveram.*
>
> "*Incapacidade por deficiencia de imaginação creadora ou de comprehensão espiritual? Absolutamente não. Fallamos de incapacidade porque a arte é um produto estratificado da civilização e nós somos um povo que vive ha poucos dias apenas (na vida dos povos os dias são representados pelos seculos).*
>
> [...]
>
> "*A nossa arte, de nós outros Brasileiros, já bastante adiantada porque entrámos na scena da humanidade encontrando o precioso thesouro, o immenso patrimonio accumulado pelos que antes de nós viveram e soffreram, é ainda, pelo pouco que valemos dada a nossa infancia secular, uma arte ainda indecisa, sem caracteristicas accentuadas, sem personalidade gentilica, porque a nossa vida nacional ainda não conseguio amontoar num celeiro abundante de fastos gloriosos o alimento fecundo que deve nutril-a, robustecel-a e preparal-a para desvendar horizontes que lhe estão ainda cerrados.*"

Mesmo havendo algumas preocupações sobre o caráter nacional das obras musicais, as discussões em torno desse assunto somente se tornaram comuns na segunda metade da década de 1920. No período anterior e mesmo em 1922, quando se comemorou o centenário da Independência, nada mais se cogitava que a simples valorização dos músicos e compositores nacionais enquanto representantes da "música brasileira". Naquele ano, quando dos preparativos para a Exposição Internacional do Rio de Janeiro, o pianista Francisco Chiafitelli publicava um artigo n*A Cigarra,* no qual queixava-se apenas da excessiva utilização de obras e companhias estrangeiras de música nos concertos comemorativos do evento:[33]

> "*Neste momento, em que de tudo se fala e só se cogita da nossa Esposição Internacional para commemorar o nosso centenario, é deveras estranhavel que o capitulo que se refere à musica, não tenha tido até agora uma orientação de um projeto definido. Sabemos pelos jornaes que o empresario Walter Mocchi virá, como de costume, explorar o Municipal,*

[32] [BARBOSA, José Rodrigues]. Theatros e Musica no correr do anno.... *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 90, n.º 359, p. 27 e 29, segunda-feira, 25 dez. 1916.

[33] [CHIAFFITELLI, Francisco]. Uma falha das festas do Centenario; As suggestões do professor Chiaffitelli. *A Cigarra*, São Paulo, ano 9, n.º 181, [p. 9], 1.º abr. 1922. O texto é precedido da seguinte nota: "Do illustre professor Francisco Chiaffitelli, do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeirro, recebemos as seguintes suggestões sobre a nossa musica nas festas do Centenario, em Setembro"

trazendo celebridades a preço de ouro, que nos fará ouvir o cyclo wagneriano, e que nos trará o celebre maestro Weingartner. Montará luxuosamente o 'Guarany' e talvez, leva á scena 'D. Casmurro' do meu conterraneo João Gomes de Araujo Filho. Porém, de concertos symphonicos, de audições de musica religiosa, de musica de camera de apresentação de nossos artistas, nada. No principio, houve reuniões e o proprio director do Instituto convidou-me para organisar uma série de concertos de musica de camera. Mais tarde, porém, a uma pergunta sobre esses festivaes, me declarou que mais nada se faria 'por falta de verba'. Se isso fôr verdadeiro, é doloroso ver a indifferença com que as cousas de arte são tratadas entre nós.

"*Entretanto, temos uma pleiade de artistas de valor que qualquer nação culta teria orgulho em apresentar, mas... é preciso saber escolher, e Deus queira, que não haja uma repetição do famoso concerto em homenagem ao rei Alberto! No entanto, já é tempo de se pensar em fazer alguma cousa. Lembro-me que, antes de se inaugurar a Exposição de Bruxellas, em 1916, o dr. Rodolpho de Miranda então ministro da Agricultura, me designou conjuntamente com o saudoso e querido mestre Alberto Nepomuceno, para organizar uma série de quatro concertos symphonicos de musica brasileira, no grande palacio das festas. Havia difficuldade de se obter o salão, devido precisamente ao grande numero de pedidos de toda a parte, grande, pois, eram em extraordinario numero os concertos diarios. Messager á testa da sua brilhante phalange da Opera e do Conservatorio de Pariz, fez ouvir musica francesa, Steinbach, director do Conservatorio de Colonia deu, com o seu magnifico grupo coral e orchestral, obras dos grandes mestres classicos e modernos. A* Escola Cantorum *com D'Indy e Sylvain Dupuis, com os autores belgas, nos enthusiasmaram. E, devo dizer com orgulho, os concertos de musica brasileira ali realisados e com o concurso da bella orchestra do Theatro de la Monaie, foram de successo. Executamos composições de Carlos Gomes, Migués, Nepomuceno, Braga, Orwald* [sic] *, Valle, etc.*

"*Infelizmente o incendio que devorou o Palacio das Nações e a mudança dos expositores para o logar dos concertos nos obrigou a suspender outras audições interessantes, realizando um concerto extra no salão Gaveau de Paris com a celebre orchestra Colonne. O programma desse festival quasi que se compunha de producções de Nepomuceno.*

"*Sem fazer grande esforço, na propria bibliotheca do Instituto temos composições dignas de serem apresentadas ao publico. Alli se acham as composições de Alexandre Levy, Francisco Valle, as musicas sacras de João Gomes de Araujo, Delgado de Carvalho, Glauco Velasquez e tantos outros, para não falar nos mais conhecidos. A meu ver, é preciso não haver 'partidarismo' local, e, os artistas e compositores de valor dos Estados diversos deverão concorrer para maior brilhantismo desse certamen 'Pró-Arte' para bem do nosso caro Brasil e para bem da humanidade.*"

Vincenzo Cernichiaro (1858-1928) foi um violinista italiano que esteve no Brasil aos 12 anos de idade, mas retornou à Itália para estudar no Real Conservatório de Milão, onde recebeu o primeiro prêmio em violino. Radicando-se no Rio de Janeiro, atuou como instrumentista no Clube Mozart e no Clube Beethoveen, além de realizar tournées pelo país. Nomeado professor de violino e viola no Instituto Benjamin

Constant e de violino no Instituto Nacional de Música em 1890, exerceu os cargos até a morte. Além das atividades como instrumentista e professor, compôs, regeu e escreveu a *Storia della musica in Brasile,* publicada em Milão em 1926. O livro foi todo escrito em italiano, com muitas citações em português e algumas em francês.

A *Storia* de Cernichiaro é uma obra volumosa, em sua maior parte, preocupada com o mero registro de informações e com a transcrição de documentos. No entanto, o posicionamento do autor é bastante claro no que se refere à análise da evolução musical no país. Em primeiro lugar, destaca-se no autor, a concepção de que a produção musical durante o período monárquico teve em Pedro II seu grande mecenas e que o advento da República implicou em depreciação da música nacional. Dois fragmentos de seu livro podem ser utilizados para exibir essa tendência: o primeiro, quando encerra um capítulo na qual discorria sobre Carlos Gomes e o segundo ao iniciar a abordagem da música no período republicano:

> "*Dopo 42 giorni* [da condecoração de Carlos Gomes por D. Pedro II] *si proclamava la repubblica. Il grande e impressionante avvenimento allontanava, per sempre, dalla patria, il suo grande e costante Mecenate, che aveva promosso lo studio della musica e favorito coloro che maggiore ingegno avevano rivelato nell'arte divina dei suoni.*" [34]

> "*Siamo nell'anno 1890, secondo della Republica, in cui il teatro della 'Guarda Velha' perdeva il nome di teatro Lirico D. Pedro II, ma non il ricordo di colui che lo portò in vita, con sommo decoro, sino al giorno in cui veniva insieme ai suoi esiliato dalla patria, che mai più non rivide.*
>
> "*Dato l'avvenimento del cangiamento di regime, che sorprese il mondo, nessun impresario volle, in detto anno, tentare le sorti della stagione lirica nella nostra capitale.*
>
> "*Vi era ancora, malgrado tutto, una profonda tristezza nascosta nell'animo del popolo brasiliano; vivo era ancora il ricordo dell'uomo magnanimo che governò il paese per cinquant'anni, coll'amore, la pace e l giustizzia, ed accettò senza protesta e spargimento di sangue la deposizzione.*" [35]

Cernichiaro evita falar em movimentos, dividindo os capítulos de sua obra segundo períodos cronológicos. Com isso, apresenta a evolução da prática musical no Brasil como uma eterna busca de condições ideais, sem muita relação com fenômenos estéticos, políticos, econômicos ou sociais. A concepção de "música brasileira", para Cernichiaro, é simplesmente a da música produzida no país, independente de sua filiação estilística ou de sua preocupação nacionalista. O autor defende a produção, no Brasil, de uma música ligada às tendências oitocentistas italianas, encarando a adoção de temática nacional como dado secundário e de forma alguma importante em uma procura de novos valores estéticos. Sem atentar para as transformações estilísticas que ocorreram na música "erudita" brasileira entre o final do período monárquico e o início do período republicano, Cernichiaro inicia o registro das obras e compositores da fase romântica, comentando a produção de Alexandre Levy:

---

[34] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milano, Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. Vº Periodo - Capitolo XIV, "Dell'arte lirica italiana', (1857-1889), p. 251.

[35] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., VIº Periodo - Capitolo XV (1890-1922), "Dell'arte lirica (sotto la Repubblica)", p. 254.

> "*Uno dei più bei talenti musicali, che la morte rubava immaturamente all'arte, fu senza dubbio Alessandro Levy.* [...]
>
> "*Fu il solo compositore nazionale che pervenne ad illustrare, con un finissimo gusto musicale, i temi popolari della sua patria, facendone dei lavori di elevato valore artistico. É ben noto infatti il suo 'Bitu' un semplice canto del volgo, del quale ne fa un impasto mirabile, lo raggira in più foggie, lo riveste con diversi abbigliamenti, splendidamente variato ed armonizzato. Citeremo anche altro analogo lavoro, il 'Samba' delle scene brasiliane per orchestra, un lavoro degno d'encomio per la sua originalità e gli effetti orchestrali, il cui svolgimento e gusto musicale fa riscontro col 'Tango brasiliano'.*" [36]

Mais adiante, o autor tenta abordar as transformações musicais do início da fase republicana, coincidente com a do advento do romantismo no país. Nada mais informa, em termos gerais, que a existência de uma tendência de adoção de novas estéticas musicais por "*alguns espíritos artísticos*", com a finalidade de "*guiar a nova juventude estudiosa ao culto da arte moderna, se assim se a quer chamar*". Tratando como "moderna" uma geração que já estava agonizante na década de 1920, Cernichiaro demonstra um grande desinteresse pela produção musical posterior à geração de Carlos Gomes e, portanto, posterior à fase imperial:[37]

> "*La storia del sesto ed ultimo periodo comincia l'anno 1890. In sino allora l'arte musicale nostra, secondo si venne accennando nel precedente periodo, era stata brillante; aveva progredito molto, e se ne ritrasse una musica veramente nazionale. Cominciò con Henrique Gurjão e quindi seguitò con Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, che la portarono al sommo grado, in relaione al nostro ambiente.*
>
> "*Se dice anche che, caduto il secondo Imperio, colla Repubblica sorge, in alcuni spiriti artistici, l'idea di unire l'anima musicale ai suoni fondamentali di tutta una nuova estetica, cioè una nuova aspiraione speciale per guidare la novella gioventù studiosa al culto dell'arte moderna, se così si vuole chiamarla.*"

O compositor que mais se destacou entre os românticos brasileiros, segundo Cernichiaro, foi Henrique Oswald. Esse músico foi, esteticamente, o mais tradicionalista dos compositores desse período, além de ter sido aquele que mais tempo viveu fora do Brasil e também o que menos empregou temática nacional, fosse ela musical ou literária. Cernichiaro reconheceu, ainda, em Oswald, uma capacidade de resistir não somente às correntes mais radicais do romantismo francês e alemão, mas também ao modernismo debussyniano que, a essa altura, já era praticado no Brasil por compositores como Glauco Velásquez (falecido em 1914), Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, entre outros: "*malgrado fosse, algumas vezes perturbado pelos delírios estravagantes de um modernismo que caminha em direção à decadência da graça e do sentimento, sua forte e sadia preparação o salva de todas as falsas miragens e o*

---

[36] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., Vº Periodo - Capitolo XVII (1844-1889), "Dei compositori brasiliani nell'arte lirica, sinfonica e da camera" p. 315-317.

[37] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., VIº Periodo - Capitolo XXXIII (1890-1925), "Del genio dell'arte musicale e istrumentale dell'ultimo periodo" p. 567.

reconduz à arte pura". Este é o fragmento com o qual inicia a abordagem da produção de Henrique Oswald:[38]

> "*Affrettiamoci a fare il nome di un altro illustre compositore brasiliano: Henrique Oswald.*
>
> "*Questo nome infatti tanto stimato ed apprezzato all'estero e nella propria patriaa, è oggidi il migliorri ingegno nostro. E questo titolo è da tributarsi con orgoglio al chiarissimo maestro dopo la copiosa produzione di opere che, sotto il titolo di false genialità, hanno cercato invano lodi ed onori fra le bizzarrie di un'arte senza ispirazione. Ma tutt'altra è l'arte del maestro Oswald; essa corre sulle rive del bello, e si compiace di rendere superba la grandezza della forma moderna nel modo di disporre le sue idee, senzza disdegnare quella imperitura e immortale forma classica, madre delle opere geniali. Non è tutto.*
>
> "*Nella sua musica domina lo stile elegante, la grandezzza del concetto, la ricchezza delle virtuosità techniche, la coscienza infine del compositore. E malgrado egli fosse qualche volta trascinato dai delirii della smania stravagante, di un modernismo che marcia verso la decadenza della grazia e del sentimento, la sua forte e salda preparazione lo salva da ogni falso miraggio e lo riconduce all'arte pura.*"

Assim, Cernichiaro produziu uma das primeiras "histórias" da música brasileira com uma concepção reacionária, nitidamente a serviço dos setores mais tradicionalistas do meio musical brasileiro. Com relação ao caráter nacional da produção musical, o autor contribuiu para o esvaziamento da questão e reforço da dependência brasileira das tradições musicais européias, mesmo porque, enquanto italiano radicado no país, tinha interesse em defender a visão de que a "música brasileira" não seria mais que uma extensão da música européia ou, mais especificamente, da música italiana. Por outro lado, Cernichiaro, com sua *Storia,* colaborou para a valorização da música composta no Brasil e para a noção de "história" da música no país, que continuou a ser elaborada por outros autores, especialmente Mário de Andrade, Renato Almeida e Luís-Heitor.

Ao contrário de Guilherme de Melo e Vincenzo Cernichiaro, Renato Almeida (1895-1981) nunca foi músico, mas, em meio a uma carreira jurídica e diplomática, dedicou-se à pesquisa do folclore e à publicação de livros sobre vários assuntos, entre eles a música. Sua *História da música brasileira* lançada em 1926 foi totalmente reformulada para a segunda edição, de 1942, tratando-se, praticamente, de trabalhos diferentes.

A edição de 1926, quase simultânea à *Storia* de Cernichiaro, com ela contrasta em vários aspectos. Enquanto a obra do autor italiano preocupa-se com o registro exaustivo de dados e documentos, pouco contribuindo para a elaboração de um pensamento em torno da música nacional, a *História* de Renato Almeida apresenta uma proposta inversa: dados sucintos, porém maior ênfase sobre a questão da "música brasileira".

O autor parte do pressuposto de que a "música brasileira" é a música do conquistador, ou seja, do europeu instalado em novo solo, mas que aqui, justamente pela fixação em nova terra, deveria procurar forma diversa de manifestação musical:[39]

---

[38] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., Vº Periodo - Capitolo XVII (1844-1889), "Dei compositori brasiliani nell'arte lirica, sinfonica e da camera" p. 321.

[39] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. Rio de Janeiro, Briguiet & Comp., 1926. Introdução, p. 13-15.

> "*O homem, que veiu singrando os mares nas caravelas, com a nostalgia da patria distante, pasmou-se no meio ardente do mundo estranho. Ao deslumbramento succedeu a fadiga e a lassidão e, ao rythmo brutal da natureza, eloquente na sua festa de luz e de som, ficou humilhado, porque a tessitura da sua voz era mesquinha para se altear na orchestração fortissima. Desolado e triste, melancolico num palacio de oiro e pedrarias, chorou, e seu canto foi uma melopéa dolente, de saudade, que lhe irrompia do coração amedrontado no fulgor da terra nova. Na sua fraca imaginativa de europeu não se afinavam os timbres da simphonia brasileira, que amesquinhava o estrangeiro ousado. Era a primeira defesa da terra contra o conquistador audaz. Humilhava-o. Cantaria uma canção dolorosa e melancolica, por entre o alvoroço perenne de suas harmonias formidaveis.*
>
> "*Resta, porém, ao homem a superioridade de que avisa o grande Pascal: póde gritar ás coisas* - tu não pensas e eu penso! *Dominaria assim a terra bravia, com sua musica de metaes estridentes e melodias largas. Da mesma forma que não temeria o embate da natureza para vencel-a, varando de lado a lado, em bandeiras destemidas, a selva mysteriosa e terrivel, não se calaria ante o seu concerto de mil vozes. Cantaria, triste embora, até que seus filhos, já nascidos no scenario prodigioso, pudessem sentir no calor do sangue essa linguagem harmoniosa das coisas, interpretando-a e unindo a sua voz á dellas no mesmo tom de exaltação. Os que nasceram no paiz novo, já traziam a marca do deslumbramento. Eram imaginosos. Frémiam-lhes na alma as ansias da terra rude, mas no intimo do coração ficára o travo de melancolia. O extase, por vezes cessa, para dar logar á tristeza e ao abatimento, que se traduzem nas cordas liricas de um sentimentalismo um pouco amargo. Aquella dôr de seus paes, perdura nelles, como um tributo implacavel da origem differente ao mundo americano. Mais uma vez a terra se vinga de seu desvirginador. Enquanto resoarem nos seus ouvidos as vozes da natureza, aperta-lhes o coração na nostalgia de amesquinhados. Esse é o fundo de tristeza da psyche brasileira.*
>
> "*Não podiamos deixar de ser musicaes. Só as naturezas frias são mudas e a nossa simphoniza a propria luz. Pouco importam as fórmas do canto popular, as modificações autochtones ou importadas; ficou o rythmo brasileiro, com uma côr doirada, cheia de sol, fulgente, maravilhosa. Com elle havemos de criar a nossa musica e os que o desprezarem não construirão nada de definitivo, porque fóra do meio as obras são precarias.* [...]"

Quando Renato Almeida menciona a música de grupos étnicos diferentes do europeu, fica claro o desprezo pelo fenômeno em si, ao mesmo tempo que a possibilidade de sua utilização em nome da construção de uma "música artística nacional". Sobre a música indígena, afirma que "*dizem que nessa musica, além da melopéa, ha intenções poeticas, mas isso quem poderá assegurar?*" e, em seguida, que "*nessa fonte ha muito que beber, mas só agora começam as primeiras pesquisas, salientando-se o trabalho que tem feito o Sr. Villa Lobos*". O autor não tenta qualquer interpretação dos significados encontrados na música indígena e procura afastar de imediato o leitor dessa idéia inócua, preocupando-se tão somente com o substrato que esta pode representar para a elaboração de uma música nacional:

> "*A musica dos indios é de rythmos seccos e barbaros, dir-se-iam feitos de linhas rectas; tem uma cadencia monotona e é nostalgica e dissonante como o proprio meio que o circunda. Nunca se recurva em melodia e é sempre de uma severidade religiosa, sentindo-se o terror das coisas, os deuses ferozes que amedrontam. Dizem que nessa musica, além da melopéa, ha intenções poeticas, mas isso quem poderá assegurar?*[40] *Nella ha uma riqueza múltipla de rythmos, mas sem coloridos nem envolvencias, é directa e o som vale por si, pela sua infinita suggestão. Nessa fonte ha muito que beber, mas só agora começam as primeiras pesquizas, salientando-se o trabalho que tem feito o Sr. Villa Lobos, não só trazendo para a sua obra muito do rythmo indigena, bem como o divulgando com enthusiasmo. Como porém esse trabalho apenas se esboça, ninguem pode falar de influencia exacta da musica indigena no nosso canto popular.*" [41]

O autor, ao basear sua busca da nacionalidade na música brasileira, adota a concepção da união das três raças - branca, negra e indígena - mas com o evidente comando da raça branca. O europeu, portanto, devido à tristeza do abandono de sua primeira nação, "*trouxe as arias sentimentaes e commovedoras, que depois haveriamos de transformar, fazendo-as brasileiras*". Assim, Almeida inicia sua explicação do surgimento de uma música brasileira pela troca de nacionalidade a que o homem branco foi submetido. Mas, com relação ao povo africano, este apenas forneceu elementos que se somaram à música dos brancos, especialmente elementos rítmicos, afirmando que "a *musicalidade do nosso negro é um fenômeno interessantissimo, contrastando com a sua mentalidade rudimentar e grosseira*". Aqui, Almeida já apresenta um paradoxo ao tentar caracterizar como "brasileira" a música que apresenta origem africana. Tenta-se, seja para o caso do branco, como para o do negro, afirmar uma nacionalidade com o auxílio de outra. A "música brasileira", assim como a "raça brasileira", seria o resultado da fusão da música de três raças ou nacionalidades: a indígena, a européia e a africana:[42]

> "*Os portuguêses que vieram povoar a terra nova, fossem elles fidalgos de alta prosapia, capitães do melhor valor, ou simples immigrantes plebéus, atraidos todos pelo delirio das riquezas, do oiro, dos metaes raros, das pedrarias, das madeiras preciosas, sentiram-se desapontados com a hostilidade do meio. A natureza americana era opulenta, mas agreste e não havia como decepal-a sem um tributo rigoroso. O européu sentiu, desde logo, a luta gigantesca que precisaria travar contra o ambiente, ora brutal, ora esquivo; ora esmagando com a soalheira; ora defendendo-se com a secca, com o pantano escondido entre o cipóal ou sob a herva rasteira e humida; ora ameaçando e barrando o caminho com as montanhas escarpadas, cheias de despenhadeiros a pique e lapas obscuras e terriveis; ora atacando com o bote da féra bravia, ou a picadura das serpentes insidiosas. O português, mais senhor do mar que da terra, ao embate dessa formidável tragédia, trazendo já a nostalgia do navegante, na solidão da terra brasileira, ficou preso de indefinível tristeza. O temor se juntava á*

[40] Aqui o autor anexa a seguinte nota: "*Os estudos da antropologia e ethnographia indigenas, que agora se dão desenvolvendo* [sic] *, nos não permittem contudo chegar a conclusões seguras sobre os indios do Brasil. A intenção poetica na musica exige uma sensibilidade requintada, de que não deram mostra os nossos selvagens. É verdade que houve os que fizzeram a ceramica de Marajó. Mas perdura o enigma.*"
[41] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. I (A Musica Popular), p. 27-28.
[42] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. I (A Musica Popular), p. 29-32.

> *melancolia e o seu canto foi languido e saudoso, de um isolado neste mundo novo. Trouxe as arias sentimentaes e commovedoras, que depois haveriamos de transformar, fazendo-as brasileiras.*
>
> "*O africano, que veio escravizado e foi vendido aos golpes da chibata dos capitães negreiros, bronco e rude, mas com uma larga sensibilidade, apurada num continuo soffrimento, quando tocava e cantava desforrava-se e na sua imaginativa acanhada accendiam-se os brilhos quentes da terra primeira, em rythmos fortes e coloridos. Suas festas eram os* candomblés, *em que celebravam a chegada á patria dos que tinham morrido cativos. Batuque caballistico, dansado com desenvoltura, eis a fórma de sua musica, que deu as notas mais vibrantes dos nossos cantos populares.*
>
> "*Das tres raças formadoras da nacionalidade brasileira foi a preta que revelou sempre maiores pendores para a musica e a sua influencia foi accentuada. Posto os seus rythmos não tivessem a força e a variedade que apresentam os do negro americano do norte, dos quaes surgiu esse prodigioso mundo sonoro que é o* jazz, *apresentavam um caracter barbaro, rico e multiplo, com um delicioso colorido, sobretudo nos instrumentos de percussão, de uma opulencia magnifica. O batuque dos negros, os recursos dos seus timbres, os elementos fortes e differentes de sonoridade, foram de uma riqueza admiravel e, modernamente, quando a musica busca a expressão nas formas puras dos sons, são fontes de inspiração que não seria licito desprezar. E no mestiço essas qualidades se aprimoraram, ou antes se adaptaram melhor á alma nacional, perdendo um pouco o batuque, para dar logar á melodia langorosa e sensual. A musicalidade do nosso negro é um phenomeno interessantissimo, contrastando com a sua mentalidade rudimentar e grosseira. O samba é de uma variedade infinita e as suas cadencias sincopadas e vivas, têm um caracter absolutamente inconfundivel. Essa influencia foi decisiva e fecunda, como dissemos, e a maior parte da nossa musica popular revela a origem africana. No meio de notas melancolicas, a sua barbaridade foi um achado precioso.*"

Ao abordar o romantismo, Almeida exibe uma concepção de povo brasileiro enquanto povo superior ao próprio europeu, capaz de dominar o meio hostil no qual foi instalado, controlar forças naturais e psicológicas, causas estas de ter sido o brasileiro pouco suscetível ao romantismo, pois "*no primeiro seculo de independencia, quando as energias da terra brotavam exuberantes, não poderíamos levar a vida a nos lamentar tristonhamente*". O autor tenta aqui, como tentará explicar em outras partes do livro, porque o brasileiro, apesar de seu grande poder de adaptação e controle de forças, não conseguiu assimilar algumas categorias estilísticas européias. Na verdade, Almeida pretende, ao mesmo tempo, lidar com a elaboração de uma noção de música nacional e, ao mesmo tempo, eliminar o menosprezo pelo passado musical brasileiro que, aos olhos europeus se mostrava extremamente pobre:[43]

> "*O romantismo, que foi a tremenda revolta do individuo contra a sociedade, levando-o a hypertrophia do* eu *e a um devaneio da personalidade, - quando veiu da Europa para o Brasil, por volta de 1830, já encontrou no brasileiro um romantismo feito. Em regra, somos de um individualismo exaltado e fremente, acreditamos ingenuamente nas forças*

[43] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. III (O Romantismo na musica brasileira), p. 79-82.

> *protectoras da natureza deslumbrante, guardamos um ideal inattingivel de nosso imperio e, ao lado disso, o germen da melancolia desperta sempre, para nos abater, á minima decepção. Antes dos europeus, por uma reacção impetuosa e insoffreavel, appellarem para o instincto, quando o racionalismo secco e quadrado os cercava entre os muros pesados dos systemas* clos et fermés, *já tinhamos o primado da imaginação, que o meio physico despertára e mantinha, no desejo apressado do homem, de se igualar a essa grandeza empolgante, mas dominadora. O medo da natureza criou o culto, mas o extase compensou o temor e o brasileiro, embora nunca se tivesse integrado no seu* habitat, *poude amal-o e se esforça por uma união mystica, que antevê deslumbrado. Reproduz, portanto, o primeiro romantismo, naturalmente com mais liberdade e mais força. Quando, porém, o romantismo viu o absurdo de sua fantasia desordenada e vaga, sentiu que jámais o* eu *atingiria o dominio universal, vencendo as contingencias irremediaveis do sêr, e tornou-se uma dôr cruciante e angustiosa, em que gemeram desesperados os filhos do seculo XIX, procurando mysticamente na força, no prazer, no exotico, as ultimas soluções do instincto, nós soubemos reagir contra essa onda, sem violencia, pela propria vitalidade do espirito novo. Deixemos de parte os que imitaram e se trairam. Toda a formação romantica no Brasil foi idealista e criadora e aquella fadiga de viver não conseguiu vingar no nosso paiz, a menos numa ou noutra adaptação sem significado. É que, no primeiro seculo de independencia, quando as energias da terra brotavam exuberantes, não poderiamos levar a vida a nos lamentar tristonhamente. Demais, nunca o universo nos pareceu pequeno, porque o mundo brasileiro, selvagem e impetuoso, nos oppunha o trabalho e a fecundação, ao irremediavel aniquilamento do* mal do seculo. *Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar, Tobias Barreto ou Castro Alves eram no fundo idealistas e constructores e a melancolia a duvida passageiras não lhes transmudaram o germen espiritual da crença. Tambem na politica, os homens da monarchia, os da independencia, os da regencia e os do segundo imperio, que eram todos romanticos, criaram a ficção do estado, longe da realidade, mas procurando sinceramente o bem nacional. Fez-se a abolição, num maravilhoso surto lirico, fez-se a Republica, para dar mais esplendor á democracia, já existente. O proprio positivismo, que era uma doutrina sceptica, nós o tomamos criador. A obra romantica, portanto, não era uma imitação do movimento europeu, mas um impulso do nosso espirito, o destino historico que cumpriamos.*"

Carlos Gomes, o segundo mito do nosso passado musical (o primeiro fora José Maurício Nunes Garcia), mas apontado por Almeida como o primeiro, em relação à nacionalização da música brasileira, é apresentado de uma forma extremamente artificiosa. Almeida discute o que teria ocorrido se Carlos Gomes tivesse optado por posições diferentes daquelas que tomou, condenando fatos consumados, como a própria partida do compositor para a Itália: "*não precisava, pois, ir buscar alhures o que lhe poderia dar o país*". Segundo Almeida, "*prejudicou-o, porém a escola de opera italiana, fazendo-o desprezar as vozes da terra*".

O que Renato Almeida tenta fazer com Carlos Gomes é, novamente, explicar por que motivo o compositor partiu para a Europa em busca de material para suas composições, se a Brasil era tematicamente tão rico. O autor acusa, na trajetória do músico campineiro, um erro condenável, não cometido por escritores como José de

Alencar: "*Carlos Gomes, por exemplo se tivesse seguido os pendores de seu espirito e, como Alencar, construisse sobre nossos motivos, uma obra brasileira, teria nos legado um monumento bem mais solido, para enfrentar o tempo*". Mais adiante, tenta explicar os fracassos financeiros do compositor, afirmando que "*o successo franco e retumbante foi outra traição*". Almeida serve-se de silogismos e outros artifícios para sua depuração do passado e pregação nacionalista, de certa forma oferecendo ao leitor uma visão extremamente distorcida e destinada a ser difundida pela ingenuidade e poder de inflamação pela temática nacionalista por parte do público. Sua argumentação, no entanto, não era mais que superficial:

> "*Carlos Gomes estava talhado para ser o criador da musica brasileira, não no sentido de uma arte regional, que é sempre menor, mas com a grandeza dos motivos nacionaes, sentidos através da cultura, porque, no final, a arte é aquelle depoimento do coração humano, que deve dominar o tempo e o espaço, ser perpetuo e universal. Com inspiração singular e colorida e possuindo o sentido da natureza, da graça e do pittoresco, como qualidades excellentes, Carlos Gomes poderia ter tido o papel de José de Alencar na nossa literatura, affirmando a independencia musical do Brasil.*[44] *Não precisava, pois, ir buscar alhures o que lhe poderia dar o paiz. No ambiente do Brasil, teria encontrado todas as forças para sua criação, independente dos modelos extrangeiros. Nem Gonçalves Dias, nem José de Alencar delles precizaram e fizeram obras definitivas. A expressão brasileira de então, que bastára á poesia e ao romance, não desmereceria a musica, antes permittiria uma força nova, inedita, do maior fulgor. Temos que conquistar o rythmo brasileiro, como conquistamos a terra, numa tragedia estupenda e continuada. Carlos Gomes, ao revés desse esforço, acceitou tranquillo as indicações extranhas, esquecendo-se de que o trairiam. No* Guarany, *pretendeu criar o indianismo na musica, á guisa do Alencar e Gonçalves dias, despertando a terra, na evocação do autóchtone, assim tornado, embora em falso, o symbolo da nossa gente. Tirando das selvas brasileiras alguns motivos quentes, que repontam em seus trabalhos, tem por vezes, uma expressão forte, da mocidade e audacia. Prejudicou-o, porém a escola de opera italiana, fazendo-o desprezar as vozes da terra, ou comprimil-as nos modelos da 'arte', sacrificando a intenção á forma.*
>
> "*A preoccupação de um genero em arte é um preconceito infecundo e perturbador, onde não raro se prendem os mais audaciosos vôos. A arte é liberdade, é desejo incontido, ansia que procura expressão na propria vida, acima de todas as contingencias, na sua idealidade absoluta. Os entraves de genero, como as limitações de fórma, são graves embaraços, á livre communicação entre os espiritos, nesse vago mysterioso, em que a arte os enlaça e os domina. Ahi tudo é emoção, exaltando a existencia e permittindo sentil-a em toda a plenitude. Carlos Gomes, por exemplo se tivesse seguido os pendores de seu espirito e, como Alencar, construisse sobre nossos motivos, uma obra brasileira, teria nos legado um monumento bem mais solido, para enfrentar o tempo. Transportando-os, porém para Milão, sob a influencia das longas arias italianas, sobretudo as de Verdi, então em franco successo, Carlos Gomes, dominado pelo ambiente, sem força ou sem animo para reagir, libertando-se, cedeu e compoz sua obra em fórma italiana, com*

[44] Aqui o autor anexa a seguinte nota: "*Este conceito é do Sr. Graça Aranha, sobre Alencar, dizendo que affirmou a independencia intellectual do Brasil*".

> *as preoccupações do 'bel-canto', o que lhe tirou muito o frescor, a graça e o interesse. Enquanto no* Guarany, *Alencar torna inconfundivel a linguagem do indio da dos brancos, na opera, ellas se unem e se misturam nas mesmas arias, nas mesmas modulações, nos mesmos accentos. E, no entanto, os indios de nossa selva tinham sua musica, livre e audaciosa. Esse fundo falso perdura na obra de Carlos Gomes, onde a fórma é o entrave constante. Ás vezes, o espirito brasileiro se rebella contra humilhação e irrompe, quente, vivo, indomavel em notas violentas e combiaes, que bem lhe revelam a origem. Mas, em geral, procura uma solução preconcebida e, em arte, tudo deve ser surpresa e maravilha inedita.*
>
> "*O successo franco e retumbante foi outra traição. Empolgou-o, e acreditou que aquelle juizo das platéas da Itália e do Brasil - uma suggestionada pelo genero, que era o seu, e outra delirante de patriotismo pela realização brasileira - seria definitivo. Assim entregou-se cada vez mais aos moldes nacionaes. O favor popular foi o maior possivel e* Sento una forza indomita, Ciel di Parahyba *e* Mia Piccerella, *entre outras, foram arias em voga de bocca em bocca.* " [45]

Renato Almeida aponta na geração romântica a "*procura de uma expressão brasileira*", ou seja, a busca de uma estética brasileira. Já vimos que a tônica desse movimento não estava propriamente centrada nessa questão, apesar da manifestação, em algumas obras, da temática brasileira. No entanto, Almeida reconhece que, mesmo após a experiência romântica, que "*não temos uma expressão caracteristicamente brasileira, na musica, como a allemã, a francesa, a espanhola, ou a russa*", concordando com outros autores acima citados. O autor tenta explicar os motivos de não existir, ainda, expressão reconhecível como "brasileira" na música "artística", exortando uma procura urgente da nacionalidade: "*a nossa musica ainda está adormecida, será preciso despertal-a e ouvir o seu canto de liberdade*". Nesses termos, inicia a abordagem da geração romântica brasileira:[46]

> "*Podemos caracterizar o esforço da nossa musica, na geração que veiu de 1890 para cá, pela procura de uma expressão brasileira, não simplesmente imitativa, nem tampouco regionalista, mas que tenha raizes profundas na terra, no sentimento da gente e nos pendores da alma nacional. O que floresce no paiz é uma formação de cultura, que ainda não permittiu ao homem decifrar a natureza que o deslumbra e atordôa. Nosso trabalho tem sido em regra o de adaptar, com brilho e fulgor, mas sem forças para criar. Somos o cambiante reflexo do espirito européo e ainda não fizemos uma civilização brasileira, cujos indices se distingam com precisão. No entanto, ha uma ansia inquieta de liberdade. As forças que deverão reagir contra a oppressão das escolas e do espirito estrangeiro e criar o rythmo brasileiro, parece que despertam pujantes e admiraveis. Acreditemos nellas!*
>
> "*Não exaltamos arte regional, fique bem claro nesta época de nacionalismos ardentes, observamos, apenas, que não temos uma expressão caracteristicamente brasileira, na musica, como a allemã, a francesa, a espanhola, ou a russa, sem que isso as torne menos universaes. A musica*

[45] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. III (O Romantismo na musica brasileira), p. 87-89.
[46] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. IV (Tendencias da musica brasileira), p. 111-113.

> *nacional é uma flôr de cultura, que reflecte, em geral, nos symbolos, e sobretudo na factura, as fórmas alheias, desabrochadas em outros meios e aqui revividas pelo prestigio da intelligencia. Sentimos, todavia, no meio esplendido que nos cerca, nas energias de nosso espirito, esse genio que nos permittirá criar a musica brasileira, como um motivo maravilhoso de esthetica universal. O necessario é buscar a inspiração em sua fonte pura, beber a agua que cáe da pedra, directamente; sentir a terra com a alma livre de todos os preconceitos e não procurar ver a paisagem brasileira enfeixada na natureza européa. Temos que ser humanos antes de tudo, queremos dizer, possuir o espectaculo das coisas como nos deslumbra e não deformal-o por um preconceito esteril. Sendo brasileiros, ficaremos por força universaes, desde que sejamos capazes de criar por nós mesmos. Só as imitações passam... A nossa musica ainda está adormecida, será preciso despertal-a e ouvir o seu canto de liberdade.*"

Em meio à geração romântica, Renato Almeida destaca Alberto Nepomuceno (1864-1920) como o terceiro mito da música brasileira, compositor que acreditava ter sido intencionalmente voltado à busca de expressão nacional. Nepomuceno foi abordado por Almeida de forma semelhante a Carlos Gomes, louvando-lhe o emprego da temática nacional e censurando as atitudes em contrário. Interessante, no entanto, é o fato de o autor reconhecer que Nepomuceno somente utilizava temática e assunto brasileiros, não encontrando, ainda uma estética nacional: "*O que perturba a musica brasileira de Nepomuceno é que elle procurou ser brasileiro apenas pelos motivos e pela inspiração, collocando a sua emotividade nova dentro de velhos moldes, onde não raro a intenção se sacrifica. Mas, como quer que seja, teve a força de um precursor e a sua musica é uma das primeiras vozes que se afinam no coração da nossa gente.*" [47] Obviamente, Almeida não tinha noção ou ocultava seu conhecimento da impossibilidade, na geração de Nepomuceno, do desenvolvimento de uma estética brasileira. Por sua insistência em apresentar o passado que deveria ter sido, ao contrário de simplesmente analisar o passado consumado, Almeida criou as leituras mais bizarras da produção musical brasileira, que somente com a visão oposta de Cernichiaro poderiam ser comparadas:[48]

> "*O esforço para uma expressão musical nossa, no reflexo da terra e do homem, coube, como dissemos, á geração que se affimou de 1890 a esta parte, e de que foi Alberto Nepomuceno a mais alta figura. Effectivamente, ninguem combateu com animo mais decidido as imitações estrangeiras em nossa arte, e ao mesmo tempo, procurou criar uma musica, sem se enquadrar no regionalismo, mas nascida no ambiente magnifico de nossa natureza e com aquelle tom melancolico, que é o residuo da fusão mysteriosa das raças, de que promana o brasileiro. O meio européo, onde formou o espirito, e a sua cultura musical lhe não tolheram a originalidade nativa, nem lhe estancaram a veia natural da inspiração, vibrante e colorida. A sua obra refoge ás adaptações constantes, a que se sujeitavam os artistas brasileiros, e surge com um calor estranho, em estilo original e de deliciosa frescura. É a manifestação de uma personalidade ardente e inquieta, que*

[47] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. IV (Tendencias da musica brasileira), p. 119.
[48] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. IV (Tendencias da musica brasileira), p. 113-116.

não attingiu á suprema energia criadora da arte nacional, nessa synthese admiravel em que o artista é um predestinado, mas foi um precursor, deixando em sua obra a genesis desse esforço ousado e tragico, que ja sentimos vingar. Appareceu em época de fraco brasileirismo. Por um instante, contaminados pela literatura apressada de decadencia, quizemos implantar, como flôres exoticas, todos os modismos européos, do fim do seculo. Quizemos apagar a imagem da terra de nossos olhos e nelles acender a cubiça pelo estrangeiro, que nos fascinava. Então, tudo que não fosse segundo a Europa *estava condemnado a desapparecer, entre a mófa e o sorriso dos scepticos... Um ambiente de affectação dominava. Quando Nepomuceno, vindo do estrangeiro, apresentou uma musica brasileira, foi visto com as maiores reservas e, quando pretendeu que se cantasse na nossa lingua, explodiu uma campanha insidiosa, só a custo vencida.*"

A ACLIMATAÇÃO DAS DANÇAS DE SALÃO E OS PRIMÓRDIOS DO NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL

Paulo Castagna

1. Introdução

Verificaram-se, na Belle Époque brasileira, duas maneiras bastante distintas de "civilização" da música popular. A primeira, essencialmente ligada à elite, foi a utilização de temas, melodias ou ritmos de origem popular em obras românticas, fenômeno que já existia na Europa e que lá já servia às ideologias nacionalistas. Era uma espécie de reapresentação da música popular de maneira culta ou "civilizada", técnica também adotada no Brasil como manifestação do nacionalismo romântico do séc. XIX. A segunda, mais ligada às classes médias, foi a apresentação das danças populares com harmonia, formas e instrumentação européia, transformando-as em danças de salão.

Os próprios músicos, mesmo quando originários de classes baixas, incluindo mulatos e negros, assumiam a ideologia da elite, policiando-se na forma de manifestar sua arte. Ocorria um fenômeno muito parecido com o que se verificara no período colonial, quando os escravos assumiam a religiosidade portuguesa, mascarando seus costumes africanos com a simbologia católica. Agora, os ritmos, danças e canções de origem popular, muitos deles já centenários, eram envoltos em roupagem européia e reapresentados de forma "chique" e "civilizada".

Entretanto, à medida que a música popular ia causando um interesse cada vez maior nas cidades, a partir do início do séc. XX, a ânsia em sua utilização causava um descuido cada vez maior em seu disfarce europeu. Em fins da década de 1910 o Brasil assistiria a uma onda avassaladora de cultura popular que revolucionaria a prática musical, fenômeno acelerado pelo advento, no país, da gravação mecânica (em 1902), do cinema e do rádio (em 1922) e da gravação elétrica (em 1927).

2. Inserção de temáticas populares ou tradicionais na estética romântica

Em 08/10/1867 o estudante de direito Vicente Xavier de Toledo manifestava no *Correio Paulistano*, sob o pseudônimo Ulrico Zwingli, o ideal de "nacionalização" da música no Brasil:

> "*Prevalecemo-nos do ensejo para exprimir o desejo que temos de ver nacionalizada também a Música no Brasil. Apareça um Gluck e tudo será feito nesta terra onde a poesia germina em todos os corações. Cada país tem sua representação nas belas-artes. A profundidade metafísica da Alemanha, a doçura voluptuosa da Itália, o gênio romântico da França simbolizam-se na música. Agora finalmente nos Estados Unidos apareceu uma tentativa de 'americanismo'; aguardamos porém ainda os seus frutos.* [...] *A nossa natureza esplêndida, a nossa educação política, os costumes e as inclinações magnânimas do nosso povo devem necessariamente inspirar os nossos artistas. Felizmente vai crescendo o número dos nossos jovens esperançosos. Praza a Deus que os Ferreira de Carvalho e os A. Carlos Gomes compreendam bem o futuro que lhes é recomendado pela aspirações do gênio nacional.*"

Esse ideal, entretanto, não possuía uma proposta estética definida, não se tratando tanto de uma tendência estética *nacionalista*, mas apenas de uma manifestação *patriótica*, através da inserção de *temática* brasileira nas composições musicais. A preocupação básica era inserir em composições absolutamente convencionais, de acordo com a estética européia contemporânea, *índices* ou referências ao Brasil, fossem esses poéticos ou musicais. Essa foi a mesma tendência que se observou na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, que estimulou a composição de óperas em português e com temática brasileira. De acordo com Carlos Penteado de Rezende:[1]

> "*Evidências do alvorecer de tal estado de espírito se encontram nas coleções do 'Correio Paulistano'. Assim, aos 7 de agosto de 1855 noticiou o jornal um concerto a ser dado pelo pianista brasileiro Geraldo Antônio Horta, com a inclusão no programa da peça: 'Bananeira, canção característica dos negros'. Aos 20 de junho de 1857, anúncio de músicas de Antônio Carlos Gomes. Entre outras, esta, significativa: '*A Cayumba, *dança dos negros, música original, e de um gôsto todo novo, para piano'. Aos 2 de maio de 1861 e 23 de setembro de 1865, anúncio de composições de Gottschalk, com títulos de sabor crioulo, próprios do novo continente: 'Bambula', danse des nègres'. 'Le Banjo', esquisse americaine'. 'Columbia', caprice americain' e 'Danza a porto Rico'. Aos 24 de setembro de 1865, H. L. Levy comunicava ter à venda em sua casa uma*

[1] REZENDE, Carlos Penteado de. *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*: edição ilustrada, comemorativa do IV Centenário de São Paulo. São Paulo: Saraiva, 1954. p. 221.

peça de J. M. N. Parejo, expressamente intitulada: 'Variações fáceis sobre uma melodia brasileira, o Miudinho'."

A temática brasileira também foi expressa nas dezenas de hinos patrióticos, acadêmicos, triunfais ou de guerra que se escreveram no período imperial, como se observa neste anúncio do Correio Paulistano de 14/08/1868, de um hino de Emílio Correia do lago:

"*Hymno patriotico. Poesia de Castro Alves. Música de Emilio do Lago. Op. 9.*

"*Expressamente composto para ser cantado no pavilhão do largo de S. Gonçalo, por occasião dos solemnes festejos que os illustres vereadores da camara municipal de S. Paulo fizeram em applauso á occupação de Humaitá pelo exercito brazileiro.*

"*Esta lindissima composição, muito applaudida a primeira vez que foi executada em publico, acha-se á venda em casa de henrique luiz Levy, rua da Imperatriz n. 4.*

"*Para piano e canto ..... 2$000*

"*Para piano só ..... 1$500*

"*A música para o canto acha-se composta de modo tal, que muito facilita a execução e póde ser cantada á primeira vista.*

"*Os srs. assignantes podem mandar buscar os seus exemplares na mesma casa, onde acha-se á venda todas as composições do auctor.*

"*Quem comprar dous exemplares do* Hymno, *receberá uma linda mazurka do sr. Emilio do Lago, intitulada* - Sereia."

Na música instrumental, entretanto, a ausência de texto permitia um único recurso para a apresentação da *referência nacional*: a utilização de um tema musical de reconhecida origem brasileira.

Entre os exemplos musicais mais antigos que foram preservados, com temática brasileira explícita, estão *A cayumba* (publicada em 1857), de Antônio Carlos Gomes e *A sertaneja*, de Brasílio Itiberê da Cunha (publicada em 1869). *A cayumba* utiliza, em sua terceira seção, um ritmo originário de danças negras, prevalecendo, entretanto, o ritmo e a textura da polca de salão. *A sertaneja* é um caso notório, pelo grau de desenvolvimento na utilização desses índices. Itiberê empregou nessa composição, enquanto estudava na Faculdade de Direito de São Paulo, duas canções tradicionais brasileiras, a primeira delas conhecida como *Balaio, meu bem, balaio*, porém tratadas com o ritmo da *habanera* e inseridas em uma textura romântica semelhante às empregadas pelos pianistas virtuoses do momento, como Franz Liszt, Sigismond Thalberg (1812-1871) e o norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1828-1869), tendo os dois últimos se apresentado em concertos no Brasil.

Essa tendência continuou a ser observada entre alguns compositores românticos brasileiros até a década de 1920, mas não chegando a ser a preocupação principal de nenhum deles.

Aparentemente os compositores paulistas ou radicados em São Paulo foram os mais prolixos na música com referências nacionais até o final do séc. XIX: além de *A cayumba* e *A sertaneja*, das óperas de Elias Álvares Lobo e Antônio Carlos Gomes, destacaram-se os paulistanos Alexandre Levy (1864-1892) - com as *Variations sur un thème populaire brésilien* [Vem cá Bitu] (1887), com o *Tango brasileiro* (1890) e com a *Suíte brasileira*, que incluía, no 4º movimento, um *Samba*, que utilizava o mesmo tema *Balaio, meu bem,* que Brasílio Itiberê incluiu na *Sertaneja* - e seu irmão Luís Levy (1861-1935), com as duas *Rapsódias brasileiras*, a primeira delas utilizando o tema *Vem cá Bitú* (hoje *Cai, cai, balão*), conhecido já na primeira metade do séc. XIX.

No Rio de Janeiro os principais compositores que atuaram nesse tipo de composição foram Alberto Nepomuceno (1864-1920), com o *Batuque* (1887), com a *Série Brasileira*, para orquestra (1892-1888), entre outras, Francisco Braga (1868-1934), com as *Variações sobre um tema brasileiro*, para orquestra, *Os lundus da marquesa*, para piano e Ernani Braga (1888-1948), com o *Tango brasileiro*.

Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913). Nascido em Paranaguá (PR). Iniciou-se ao piano com a irmã Maria Lourença, sendo já hábil intérprete ao ingressar na Faculdade de Direito de São Paulo, em 1866. Praticou o piano e a composição amadoristicamente, pois, a partir de 1870, seguiu a carreira diplomática, a convite da princesa Isabel, ocupando postos em vários países da Europa. Escreveu somente para piano e a peça que obteve maior destaque foi *A sertaneja*, executada até por Franz Liszt (1811-1886).

Alexandre Levy (1864-1892). Filho do comerciante francês Henrique Luís Levy, que estabeleceu-se em São Paulo em 1860, fundando a Casa Levy, de músicas e instrumentos musicais, principalmente o piano. Iniciou-se ao piano com o pianista francês Gabriel Giraudon, radicado em São Paulo desde 1860, passando a estudar com o pianista russo Louís Maurice, a partir de 1872. Em 1873 já executava *A sertaneja* de brasílio Itiberê, vendida na loja do pai, apresentando-se em público pela primeira vez, começando logo a compor e tendo as primeiras obras publicadas na Europa, entre 1880-82. Em 1883 já estudava harmonia e contraponto com o pianista e compositor prussiano George von Madelweiss, chegado a São Paulo em 1881. Levy foi o diretor de concertos

do Clube Haydn entre 1883-1887, regendo, em 1885, a *Sinfonia n. 1* de Haydn e uma *Abertura* de Otto Nicolai (1810-1849). Começando a estudar com o professor austríaco naturalizado brasileiro Gustavo Wertheimer, iniciou a composição de sua *Sinfonia em mi menor* para orquestra em 1886, terminada três anos depois. Viveu na Europa somente em 1887, com auxílio dos pais, estudando harmonia e contraponto, em Paris, com Émile Durand (1830-1903), professor de Claude Debussy, e depois com Vincenzo Ferroni (1858-1934). Em 1889-90 ensaiou e regeu em São Paulo as óperas *Alessandro Stradella* e *Martha*, de Friedrich von Flotow (1812-1883), cantadas em alemão, por amadores. Em 1890 o Samba, de sua *Suíte brasileira*, foi executado no Rio de Janeiro com sucesso. Levy escreveu principalmente para piano, produzindo também algumas obras camerísticas e orquestrais.

Luís Henrique Levy (1861-1935). Irmão mais velho de Alexandre Levy, iniciou-se com o pai, aperfeiçoando-se com Gabriel Giraudon. Iniciou sua aparição pública em concertos em 1871, no Teatro São José, apresentando-se na Exposição Universal de Paris, em 1878. Foi um dos fundadores do Clube Haydn de São Paulo, em 1883, cuja primeira apresentação foi uma *sinfonia* de Haydn (1732-1809), executada a dois pianos e oito mãos. A partir de 1891 passou a administrar a Casa Levy, dedicando-se também à composição. Escreveu quase somente obras para piano.

3. Inclusão de ritmos populares em danças de salão

No final do II Império, o desenvolvimento das danças de salão provocou, nos meios periféricos, a "contaminação" com ritmos de origem popular. A polca, a valsa, a quadrilha, o schottisch e, mais tarde, o tango, começaram a receber, a partir da década de 1870, a influência das danças proscritas, como o *lundu*, o *samba*, o *maxixe*, o *cateretê*, o *corta-jaca*, o *batuque* e, principalmente, o *maxixe*.

O nome do maxixe deriva de uma espécie de chuchu, consumida até hoje, planta que nascia em qualquer lugar. Era dançada em pares entrelaçados, como a recente lambada, e considerada baixa e permissiva. O maxixe representou a principal forma de "pressão" que a cultura popular exerceu sobre a cultura da elite, refluindo para os centros urbanos à medida que era expulsa. Esse refluxo, no entanto, era feito sob uma roupagem "civilizada", com a transformação do maxixe em dança de salão.

Um crítico do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1920, reconhecia, no artigo "As dansas e os bailes", o fenômeno de "ascenção" social do maxixe, oposto ao fenômeno

normalmente observado de "desnivelamento" social dos gêneros até então praticados pela elite:[2]

> "*Com a 'evolução' da dansa, evoluiram também os bailes. De aristocratica, fina e delicada, se fez aquella* [dança] *plebeissima, sensual e bruta. O que até pouco se via na sociedade, só se vê hoje ás avessas: ao passo que outrora as classes sociaes mais baixas imitavam as mais altas, macaqueando-lhes pittorescamente as attitudes, são estas, hoje, que descem a procurar os mais réles modelos. Assim, no maxixe e no tango, eleitos pelo bom-gosto e pelo bom tom. Que são elles? O producto genuino da senzala. por mais 'estylizados' e subtilisados que sejam, sempre serão reminiscencias do barbaro saracotear da multidão escrava, de outros tempos, que da escravidão como que se libertava no insolito e irreverente do gesto, quando, em horas parcas, se via senhora dos proprios corpos, senão para a vida livre, ao menos para a livre folgança.*
>
> "*Em que pese aos nossos elegantissimos dansadores de tango, isso que hoje se chrismou á inglesa, depois de baptisado á argentina, não tem mais nobres origens. Subiu da extincta senzala das fazendas e estancias para o salão dos palacetes de todo o mundo. Na mudança, naturalmente, não iria só. Carregaria comsigo muito do imponderavel que faz a vida social, seja ella rudimentar ou seja curtissima.*
>
> "*Na ascenção do tango, ascenderam também, sem que por isso ninguém désse, habitos nunca permitidos na sociedade.*
>
> "*Quando conceberia alguem bailes publicos a serio? Só se tolerariam entre gente de condição absolutamente inferior. Uma familia nunca teria sequer assistido a taes festas.*
>
> "*Hoje... Afinal, que são os 'chás', em que tomar uma chavena é pretexto, e dansar maxixe a razão? Alli, não se conhecem os pares. Sabe-se delles que tomam chá. Mas, tel-o-iam tomado todos, em criança? Não o sabem. Saberão, depois...*"

O maxixe passou a ser convertido em tangos e polcas no Rio a partir de c. 1875, que juntamente com valsas, mazurcas, quadrilhas, circulavam em revistas, cafés, cinemas, bailes de salão (e não de rua), clubes carnavalescos e mesmo em casas chiques, já que era costume, nestas, as moças estudarem piano.

O tango "maxixado" tem uma história particular, que remonta às origens do habanera, em Cuba. Transferido para a Espanha em meados do séc. XIX, a habanera era dançada nos salões com o ritmo ξ ε ξ ε ε | ε . ξ ε ε , aparecendo até na ópera *Carmen*, de Bizet (1875), como ritmo típico espanhol. Foi no período de Napoleão III (casado com D. Eugênia da Espanha) que a habanera foi assimilada na França, convertida em dança chique

[2] AS DANSAS e os bailes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 46, n. 15.076, p. 4, col. A Sociedade, 17 abr. 1920.

denominada *tango*. Os instrumentos utilizados eram os europeus (normalmente o piano) e a forma era a das danças européias de salão (ABA, ABACA ou ABACADA), somente a rítmica sendo de origem cubano-espanhola.

No Rio de Janeiro o *tango* apareceu inicialmente nas revistas dos pequenos teatros, sendo Henrique Alves de Mesquita o primeiro compositor a utilizá-lo, nas revistas *O jovem Telêmaco* (1871) e *Ali Babá* (1872). Após sua introdução no Brasil, o tango começou a receber a rítmica do *maxixe*, que incluía duas células básicas, a segunda delas sincopada: ε ξ ξ ε ξ ξ ∴ ξ ε ξ ξ ε ξ . Em c.1900 o *maxixe*, já com esse título, começou a ser aceito como dança de salão e impresso em partituras. Eram executados ao piano, por conjuntos instrumentais e por bandas. Em 1914 e 1922 o dançarino Duque fez sucesso em Paris e Londres, dançando o maxixe.

Essa conversão de danças populares em danças de salão foi muito ampla na Primeira República, surgindo, em partituras e gravações do período, polcas e tangos com ritmos de batuque, lundu, samba, cateretê e outras. Com o passar do tempo essas danças foram cada vez mais se libertando do "disfarce" culto e assumindo sua origem popular, no título, nas melodias, na coreografia e na instrumentação.

Nessa fase os músicos normalmente tinham origem humilde. Muitos eram mulatos ou negros, que conseguiram fugir do desemprego atuando como instrumentistas e/ou compositores. Os próprios músicos se "policiavam" segundo os critérios da elite, evitando os costumes viciosos: vestiam-se adequadamente e não ousavam desobedecer os padrões musicais aceitos.

Embora as polcas e tangos com ritmos populares tenham sido praticados até pelo menos a década de 1930, a explosão da música popular após o final da I Guerra Mundial transformou esse panorama, gerando uma progressiva permissividade em relação à música de origem popular, que cada vez mais se distanciaria do rigor formal da música culta. A Belle Époque separou definitivamente a música "culta" ou "erudita" da música "popular" urbana. Embora o fenômeno tenha sido observado em todo o Ocidente, o Brasil foi uma das regiões na qual este ocorreu com maior intensidade, provavelmente devido ao fato do país ter adotado uma das maiores formas de "apartheid" social desde o séc. XIX.

Entre os compositores mais representativos da música de salão com ritmos populares do período 1770-1930, podemos destacar:

Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880). Estudou piano e flauta no Rio de Janeiro, provavelmente com o pai e, em 1856, iniciou estudos de composição e regência com Henrique Alves de Mesquita. Atuava principalmente na execução e composição de danças de salão, obtendo seu primeiro sucesso com a quadrilha *Carnaval de 1867*. Tornou-se professor de flauta do Conservatório em 1871 e passou a ser reconhecido como virtuose e inovador na execução desse instrumento. Morreu na epidemia de meningoencefalite de 1880. Escreveu principalmente valsas, quadrilhas e polcas, iniciando a captação de ritmos populares em suas composições.

Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Nascida no Rio de Janeiro, estudou piano e compôs sua primeira canção aos 11 anos. Casou-se aos 13 com um oficial da Marinha Mercante, mas abandonou-o aos 18, levando seus filhos. Passou a viver com um engenheiro de estradas de ferro, separando-se em seguida. Foi obrigada a dar aulas de piano para sustentar os filhos. por influência de Antônio Callado passou a tocar em festas. Fez sucesso com a polca *Atraente*, em 1877. Pôde, então, aperfeiçoar-se ao piano com Arthur Napoleão. Começou a musicar peças teatrais e operetas a partir de 1883, sofrendo, entretanto, o preconceito dos empresários do setor por sua condição de mulher e separada. Afirmou-se no cenário musical com a opereta de costumes *A corte na roça*, com poesia de Francisco Sodré. Seu tango *Gaúcho*, de 1887, que já utilizava o ritmo da dança rural do corta-jaca, foi incluída na revista *Cá e lá* (revista era um gênero teatral, comédia sobre assuntos do momento), encenada em Portugal e em uma apresentação no Palácio do Catete. Para o cordão Rosa de Ouro, do Andaraí, escreveu sua primeira marcha carnavalesca em 1899, *Ó abre alas*, sucesso no Carnaval de 1902. Fez várias viagens à Europa entre 1902-1910, apresentando-se como pianista e musicando peças teatrais, sobretudo em Lisboa. No Brasil, sua opereta *Forrobodó*, de 1912, teve 1.500 apresentações. Em 1917 participou da fundação da sociedade arrecadadora SBAT. Compôs até 1933, musicando um total de 77 peças teatrais. Escreveu valsas, polcas, tangos, maxixes, lundus, quadrilhas, fados, gavotas, mazurcas, barcarolas, habaneras, serenatas e até peças sacras.

Ernesto Nazareth (1863-1934). Nasceu no Rio de Janeiro e iniciou-se ao piano com sua mãe, passando a estudar, a partir de 1873, com Eduardo Madeira, funcionário do Banco do Brasil. Começou a compor em 1877, quando ainda era aluno do Colégio Belmonte. Em 1893 editou o tango *Brejeiro*, vendendo seus direitos à editora. A obra se tornaria sucesso, inclusive no exterior, sem que Nazareth recebesse mais nada por ela. Tocava em salões de festas e realizou seu primeiro concerto no salão Nobre da

Intendência de Guerra, em 1898. Em 1907 tornou-se escriturário no Tesouro Nacional e, em 1917, começou a tocar na sala de espera do Cine Odeon, no Rio. Em 1919 começou a trabalhar na Casa Carlos Gomes, tocando as partituras para os fregueses. A partir de 1920, começou a despertar a atenção dos círculos cultos, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Suas valsas, polcas e tangos, ao mesmo tempo que incorporavam a rítmica da música popular, utilizavam refinada harmonia romântica. Luciano Gallet promoveu uma audição de obras suas no Instituto nacional de Música, em 1922. Mário de Andrade apresentou uma conferência sobre suas obras na Sociedade de Cultura Artística, em 1926, em presença do compositor. Nazareth chegou a tocar em algumas salas importantes na década de 20, como a do Conservatório Dramático e Musical de Campinas em 1926 e no auditório da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1929, mas já apresentando sinais de surdez desde 1927. Gravou algumas músicas para a fábrica Odeon em 1930. Já quase surdo, foi acometido de doença mental em 1933, sendo internado no Instituto Neurosífilis da Praia Vermelha, mas logo transferido para a Colônia de Psicopatas Juliano Moreira, em Jacarepaguá. Em 1934 fugiu da Colônia, morrendo afogado perto de uma represa. Sua produção é muito numerosa e quase exclusivamente pianística, embora fosse arranjada para conjuntos variados desde o final do séc. XIX. Compôs principalmente valsas, tangos e polcas, chegando a aventurar-se nos ritmos da moda da década de 1920, como fox-trots, sambas e marchas carnavalescas.

Patápio Silva (1881-1907). Embora nascido em Itaocara (RJ), passou a infância em Cataquases (MG). Aprendeu flauta com o pai e, aos 15 anos, já tocava na banda da cidade. Estudou lá com o maestro italiano Duchesne, passando a atuar em bandas de cidades fluminenses, transferindo-se, em 1901, para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como barbeiro e tipógrafo. Em 1903 concluiu o curso no Instituto Nacional de Música e em 1905 gravou algumas peças para a Casa Édison, entre elas a valsa *Primeiro amor*. Durante uma excursão de concertos por vários estados brasileiros, contraiu difteria em Santa Catarina, onde morreu. Patápio seguiu a tendência iniciada por Calado, de criar maneira própria de execução de danças européias.

João Pernambuco (João Teixeira Guimarães) (1883-1947). Nascido em Jatobá (Pernambuco), era filho de português e índia Caeté. Aprendera viola com os cantadores nordestinos e, com a morte do pai, transferiu-se para o Recife, onde trabalhou como operário. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1902, trabalhando em uma fundição e, a partir de 1908, como servente da prefeitura. Não sabia ler nem textos nem partituras,

tocando e compondo sempre de ouvido. Notabilizou-se na prática de gêneros vocais e instrumentais de origem nordestina, também compondo e tocando danças em voga no Rio de Janeiro. Tornou-se conhecido a partir de 1911 com as composições *Engenho de Humaitá* (transformada por Catulo da Paixão Cearense no *Luar do Sertão*) e em 1913, com *Caboca di caxangá*, sucesso no Carnaval de 1914. Integrou grupos bem sucedidos da época, como o Grupo Caxangá, os Turunas Pernambucanos e Os Oito Batutas. A pedido do milionário Arnaldo Guinle viajou para vários estados brasileiros a fim de recolher peças folclóricas, ao lado de Donga e Pixinguinha. Atuou também como violonista solista, gravando várias peças na década de 1930. Villa-Lobos utilizou vários de seus recursos técnicos nas obras para violão solo, além de temas que utilizou em composições orquestrais, chegando a provocar uma disputa jurídica. Até o final da vida, João Pernambuco dividiu sua carreira musical com empregos de baixa qualificação.

Canhoto (Américo Jacomino) (1887-1928). Filho de imigrantes italianos, aprendeu sozinho a tocar violão, porém ponteando-o com a mão direita (e não a esquerda, como de costume), sem inverter as cordas do instrumento, o que lhe valeu o apelido de "Canhoto". Em 1903 já tocava violão e cavaquinho em serenatas, mas começando também a trabalhar como pintor de painéis em casas de famílias ricas. Durante uma serenata em 1907, na Mooca, associou-se ao cantor Paraguassú, com quem começou a apresentar-se em cinemas nos bairros da Mooca e Brás. A partir de 1912 torna-se conhecido como violonista, começando a gravar pela Odeon. Fundou em 1915 o Grupo do Canhoto, constituído por trombone, clarineta, violão e cavaquinho, começando a gravar regularmente pela Odeon da Casa Édison. A partir de 1916 Canhoto fixa em São Paulo e no Rio de Janeiro a arte do violão solístico, começando a compor, executar em público e a gravar inúmeras peças nesse gênero. A partir de 1920 passou a se dedicar também às marchas carnavalescas. Casou-se em 1922 com a filha de um político de Itapetininga, vivendo dois anos em São Carlos. Ao retornar a São Paulo em 1925, passou a se apresentar freqüentemente na Rádio Educadora Paulista, mas tornou-se funcionário da prefeitura em 1926. Seu último triunfo foi a vitória do concurso *O que é nosso*, do jornal *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro. Passou mal em uma seção de gravações no Rio, em 1928, falecendo de doença cardíaca pouco após seu retorno a São Paulo.

Eduardo Souto (1882-1942). Nascido em São Vicente, foi para o Rio de Janeiro aos 11 anos de idade, começando a estudar piano com Carlos Darbilly. Compôs sua primeira valsa aos 14, começando a trabalhar em 1902, no Banco Francês. Após sua

primeira aparição pública em 1906, regendo o conjunto do Éden Clube, de Niterói, decidiu dedicar-se exclusivamente à música, deixando o emprego no banco no ano seguinte. Tornou-se conhecido em 1919, com o fado-tango *O despertar da montanha*, fundando, em 1920, a Casa Carlos Gomes, de instrumentos e música. Nesse ano começou a organizar conjuntos musicais, promovendo suas composições em festas, no Carnaval e em teatros de revista. Em 1922 apresentou-se com Cornélio Pires durante as festividades do Centenário da Independência, na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio. Até 1931 fez sucesso com marchas carnavalescas, tendo inúmeras obras gravadas na década de 1920. Trabalhou também como diretor artístico da Odeon e de sua subsidiária Parlophon e como regente de música sinfônica no Rio de Janeiro e em São Paulo. Começou a ser esquecido em 1932, com a expansão do rádio e a ascensão de uma nova geração de compositores.

IMPRESSIONISMO, MODERNISMO E NACIONALISMO NO BRASIL

Paulo Castagna

1. Introdução

Os primeiros anos do séc. XX marcaram o surgimento de novidades no campo da composição musical que posteriormente foram conhecidas com o nome de "modernismo". Como característica em comum possuíam somente a tendência de romper com os cânones românticos, em busca de sonoridades que refletissem e se adaptassem melhor ao tempo presente. Sob a égide do modernismo, entretanto, surgiram movimentos bastante diferentes entre si, com centros geográficos também diferentes. Na França, um movimento cunhado como "impressionismo", em analogia ao movimento que, em pintura, fora conhecido pelo mesmo nome, teve como principal representante Claude Debussy (1862-1918). Segundo Donald J. Grout:[1]

> "[...] *Um dos aspectos do seu estilo - aspecto a que por vezes se dá importância excessiva - pode se reumir na palavra* impressionismo. *Este termo foi originalmente aplicado a uma escola de pintura francesa que floresceu de cerca de 1880 até ao final do século e cujo principal representante é Claude Monet (1840-1926). No campo da música, o impressionismo é uma forma de compor que procura evocar, principalmente através da harmonia e do colorido sonoro, estados de espírito e impressões sensoriais. É, assim, uma espécie de música programática. difere, no entanto, do grosso da música programática, pois não procura exprimir emoções profundas nem contar uma história, mas sim evocar um estado de espírito, um sentimento vago, uma atmosfera, para o que contribuem os títulos sugestivos e as ocasionais reiminiscências de sons naturais, ritmos de dança, passagens melódicas características, e assim sucessivamente. O impressionismo baseia-se, além disso, na alusão e na expressão moderada dos sentimentos, sendo, nesse sentido, a antítese das efusões diretas, enérgicas e profundas dos românticos.*"

Na Alemanha surgia um movimento diferente, principalmente a partir de 1908, baseado na técnica do atonalismo, inicialmente desenvolvida por Arnold Schönberg (1874-1951) e posteriormente seguida por compositores como Alban Berg e Anton webern.Nessa modalidade de composição, compreendida mais como uma *evolução* do romantismo que propriamente sua negação, procurava-se uma atmosfera de intensa dissonância e indeterminação tonal, que, em oposição ao impressionismo, foi cunhada de *expressionismo*. Culminou com a criação do sistema *dodecafônico*, em 1923,

[1] GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*: revisão técnica de Adriana Latino; [tradução Ana Luísa Faria; revisão do texto José Soares de Almeida]. Lisboa: Gradiva, 1994. p. 684.

resultado da sistematização das técnicas atonais, gerando uma corrente composicional que atraiu a atenção de compositores de todo o mundo até a década de 50.

Paralelamente a essas novas tendências, surgia, em Paris, Igor Stravinsky (1882-1971), com sua música orquestral para balés, que exploravam intensamente os ritmos percussivos e uma técnica denominada *politonalismo*, na qual duas ou mais tonalidades (p.ex. dó maior e sol maior) eram superpostas, gerando efeito extremamente impactante, mas sem o cerebralismo das experiências de Schönberg. Entre outros compositores, foi adepto do politonalismo Darius Milhaud (1892-1974), que viveu no Rio de Janeiro entre 1917-18.

Uma nova tendência, a da exploração do folclore musical sob bases estruturais e cientificistas, um tipo não romântico de nacionalismo, teve seu principal representante em Béla Bartok, na Hungria. Não gerou repercussão no Brasil até meados da década de 20.

2. O Modernismo no Brasil

No Brasil, as tendências modernistas foram chegando de forma muito lenta e filtrada. O impressionismo de Debussy e o politonalismo de Stravinsky conquistaram Villa-Lobos a partir de 1912, enquanto Glauco Velásquez assimilava técnicas impressionistas e mesmo wagnerianas e Luciano Gallet continuava a tendência impressionista de Glauco Velásquez até 1926, porém assimilando o trabalho deste último.

A crítica e a historiografia musical, em geral via com reservas a invasão do modernismo no Brasil. Vincenzo Cernichiaro, por exemplo, autor da *Storia della musica nel Brasile* (1926) revela seu posicionamento francamente reacionário quando passa a analisar as primeiras manifestações modernistas no Brasil, especialmente aquelas ligadas ao "impressionismo" debussyniano. A primeira ocasião em que toca no assunto é no fragmento que dedica ao crítico carioca Roberto Gomes:[2]

> "*Poco posteriore al precedente critico è Roberto Gomes, buon dilettante di musica e pianista di talento. Però come critico musicale la sua opinione acquista poco o nessun valore, data la poca competenza nella materia e laa sua prevenzione di scuola. E ciò non può sorprendere nessuno, poichè la sua educazione musicale fu fatta nell'ambiente degl'inquietatori sorrisi francesi.*
>
> [...]
>
> "*Sarebbe adunque difficile immaginare che uno spirito simile possa scrivere critica giusta, competente e imparziale; a meno che non fosse per la dinastia dei suoi particolari amici dell'arte ed un solo idolo straniero di nazza simpatica: Debussy, di cui spesso i suoi colleghi ignoravano l'uomo e le opere...*"

Cernichiaro reconhecia em Glauco Velásquez o primeiro compositor brasileiro a assumir tendência impressionista, procurando assimilar, além da estética de Debussy, conquistas de Strauss e Wagner, representantes da fase final e mais radical do

[2] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milano: Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. Capitolo XXXI "Della critica e dei critici", p. 563.

romantismo alemão. Villa-Lobos foi qualificado, pelo autor, como a primeira vítima do ideal de Velásquez:[3]

> "*Il primo apostolo delle fatali combinazzioni bizzarre, della scuola accennata, fu Glauco Velasquez.*
>
> [...] (segue-se biografia de Velasquez e um seu depoimento publicado em 1915)
>
> "*Non è difficile, mediante questi termini, intuire, che la sincerità di cui parlava Glauco Velasquez, la più preoccupante della sua vita, era quella di continuare Debussy, George Strauss e Wagner, copiando male la bizzarra e stravagante idealità del primo, per nom rimane nè individuale, nè geniale.*
>
> [...]
>
> "*Ciò nonostante, Glaucco Velasquez, trascinato da un falso ideale e da una critica apologetica tutta speciale, si crede, per le circostanze della sua vita, un super-musicista, e predica per la rinascita d'una nuova arte, che non è alimento di vita poetica, ma l'annientamento di quella che fu compagna e sorella dellaa vita spirituale di tutti i tempi.*
>
> "*Vittima della stessa smania, della stessa infelice idealità del precedente, è il giovane compositore, H. Villa-Lobos, uscito negli ultimi anni dall'Istituto Nazionaale di Musica, ove fece i suoi studi di violoncello col professor Benno Niederberger, e, di armonia, col maestro Agnello França.*
>
> "*Il Villa-Lobos, amando l'arte del comporre più che il violoncello, dava ben presto prova di un talento da non confondersi con gli altri. Legato, però, daal fanatismo alle leggi e alla dottrina fatale della sedicente arte moderna, chiamata da molti la nemica terribile della euritmia e del belo, al par del Velasques, si abbandona ai deliri delle discordanzze, all'arte fronzuta, disordinata ed ineguale, per divenire un tormentatore degli orecchi di quelli che ascoltavano le eterne bellezze della vera musica, quella, cioè, fatta e di sentimento, di melodia, e di espressione, dal grandissimo genio ispiratore del passato.*
>
> [...]
>
> "*In altre parole: vuole con la stessa intricata matassa armonica, e l'intento tutto contrario al primo elemento della musica, ritmo e melodia, continuare l'arte nefasta del Velasques, col portarne a compimento l'opera.*"

Ao contrário de Guilherme de Melo e Vincenzo Cernichiaro, Renato Almeida (1895-1981) nunca foi músico, mas, em meio a uma carreira jurídica e diplomática, dedicou-se à pesquisa do folclore e à publicação de livros sobre vários assuntos, entre eles a música. Sua *História da música brasileira*, também de 1926, foi totalmente reformulada para a segunda edição, de 1942, tratando-se, praticamente, de trabalhos diferentes.

A edição de 1926, quase simultânea à *Storia* de Cernichiaro, com ela contrasta em vários aspectos. Enquanto a obra do autor italiano preocupa-se com o registro exaustivo de dados e documentos, pouco contribuindo para a elaboração de um pensamento em torno da música nacional, a *História* de Renato Almeida apresenta uma proposta inversa: dados sucintos, porém maior ênfase sobre a questão da "música brasileira".

---

[3] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., VIº Periodo - Capitolo XXXII (1890-1925), "Del genio dell'arte musicale e istrumentale dell'ultimo periodo" p. 571-574.

Quando aborda a música "moderna", Renato Almeida é menos reacionário que Cernichiaro. No entanto, segundo ele, "*não temos que ser modernos à Satie, ou à Schoemberg, mas modernos dentro de nossas forças e da nossa sensibilidade*". Neste fragmento, o autor apresenta o que entende por "música moderna":[4]

> "*A musica moderna, depois do formidavel phenomeno de Wagner, que, por um instante, deixou extaticos os homens, veiu da renovação dos russos que, independentes da tonalidade classica, criaram rythmos novos, modificando a estructura harmonica, impondo a dissonancia e conseguindo outra sonoridade, pelo emprego de gammas desconhecidas e accordes ineditos. Essa musica, vinda do Oriente mysterioso e fascinante, cheia de coloridos e brilhos e bebida no 'folk-lore' russo, foi um deslumbramento. A principio perturbadora, aos poucos se tornou uma expressão predilecta, na qual as novas escolas musicaes têm ido buscar, ao menos, a lição da liberdade technica. Não se póde explicar Debussy sem os russos, especialmente Mussorsky, porventura o mais forte, o mais livre e o mais humano, nessa magnifica fulguração. Vieram ingenuamente, ricos e prodigos, cheios de humanidade e pureza; traziam descobertas maravilhosas e não conheciam os preconceitos que encadeiavam o occidente civilizado. Desde a revelação de Glinka, seguido por Tchaikosky, até a floração admiravel dos* cinco, *de Mili Balakirew, Cesar Cui, Mussorsky, Borodine e Rimsky-Karsakow, a musica rompeu com a tradicção do estilo classico. Com Debussy, Ravel Strasvinsky, o grupo dos* seis *da França e uma pleiade de musicos modernos que surgem em todos os paizes, na Allemanha, na Italia, na Espanha, na Russia e que tem um expoente, entre nós, no Sr. Villa Lobos, a musica, inteiramente livre e pura, cria novas fórmas e a harmonia ganha o prestigio da mais alta idéalidade.*"

A adesão à modernidade, para Almeida, estava condicionada à prévia adesão à procura de uma estética nacional, não interessando o modernismo em si próprio:

> "*Porque havemos nós de imitar e com o aggravante de buscar os modelos em outros meios? Temos ao alcance de nossas mãos um prodigioso material, no qual ellas modelarão com volupia a obra criadora e maravilhosa. Não temos que ser modernos á Satie, ou á Schoemberg, mas modernos dentro de nossas forças e da nossa sensibilidade.*
>
> "*Trair o meio seria tão funesto quanto trair o tempo.*
>
> "*Os nossos musicos hão-de ser livres e desabusados, donos de sua arte, dominando as convenções e exaltando o som na prodigiosa simphonia da terra. Embora não fosse criador brasileiro, Glauco Velasquez (1884-1914) foi um musico excepcional, abandonando os canones e as leis e fazendo musica de uma suggestão infinita, seguindo um systema, é certo, mas pessoal e independente.* [...]" [5]

---

[4] Cf. ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. V (O espirito moderno na musica), p. 147-148.

[5] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. V (O espirito moderno na musica), p. 159-160.

Quanto à geração "impressionista" brasileira, Almeida destaca Velásquez, "*embora não fosse criador brasileiro*" e Villa-Lobos, este visto ainda com dúvidas, pois o autor não consegue perceber o caminho exato que o compositor estava tomando. A música de Villa-Lobos "*pode não ter ainda a forma definitiva de nossa grande realização musical, mas é uma das maiores contribuições para esse esforço libertador*":[6]

> "[...] *Não é possivel talvez, neste momento, fixar as tendencias desse musico novo* [Villa-Lobos] *, ou marcar exatamente a sua influencia na nossa arte. Nelle freme o desejo de uma musica brasileira, livre de canones, preconceitos e imitações, na ardente aspiração de uma fórma sincera e pura. A sua voz de exaltação se liga ao canto da terra e procura sondar nesse mysterio a suprema inspiração da arte. A sua musica póde não ter ainda a forma definitiva de nossa grande realização musical, mas é uma das maiores contribuições para esse esforço libertador, que reintegrará na nossa musica o maravilhoso rythmo brasileiro. As influencias de sua arte, se são incontestaveis, não lhe transviam do caminho seguro que demarcára e segue inalteravel. O Snr. Villa Lobos faz da musica, da sua musica, uma interpretação do phenomeno brasileiro, nas suas vozes de exaltação e melancolia, de pavor e doçura. Não as quiz interpretar, traduziu-as apenas e criou, porque o artista é um transfigurador.*"

3. O Nacionalismo

Desde o início da década de 20, crescia o interesse pela música popular enquanto manancial temático em potencial para as futuras atividades de composição de música de características nacionais. O latente espírito musical nacionalista manifestava-se, até então, pela discussão, nos meios eruditos, de procedimentos teóricos que norteassem uma forma de composição "nacional", diferente das experiências românticas que existiram desde Brasílio Itiberê, Alberto Nepomuceno e os irmãos Levy já considerados "passadistas" demais para serem tomados como modelos. E foi principalmente em São Paulo que surgiu essa discussão: entre os pioneiros estavam Mário de Andrade e Luciano Gallet.

Embora Mário de Andrade estivesse sempre à frente nas reflexões sobre essa questão, foi Luciano Gallet que tomou as primeiras iniciativas: interessando-se pelo folclore musical brasileiro, por influência de Mário de Andrade, publicou dois volumes de *Canções populares brasileiras* em 1924, completados em 1926 com os três últimos cadernos. Mário de Andrade, por sua vez, já professor de História da Música e Estética Musical No Conservatório Dramático de São Paulo desde 1922 (ano no qual publicou *Paulicéia desvairada*), iniciava, em 1924, a reunião de melodias folclóricas brasileiras, ouvidas em diversas regiões do país (especialmente Nordeste e Minas Gerais).

A aventura de Mário de Andrade possuía muitas semelhanças com a que empreenderam dois jovens compositores húngaros a partir de 1905: Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967): durante anos esses dois músicos recolheram melodias folclóricas em vários países do leste europeu e do mundo árabe, material esse que estudaram e utilizaram, durante quase toda a vida como substrato de suas próprias composições. Embora Mário de Andrade nunca tivesse tocado nesse assunto (como não o fizeram Gallet e compositores nacionalistas dessa fase), a semelhança teórica e

[6] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. V (O espirito moderno na musica), p. 173-174.

metodológica do trabalho de Mário e seguidores em relação ao trabalho de Bártok e seguidores foi muito grande, estimulando recentes estudos comparativos.[7]

Seja como for, o trabalho de Mário de Andrade estava baseado no estudo da música popular ou folclórica, não para o arranjo ou harmonização de melodias e ritmos, como o fizeram Itiberê, Nepomuceno e Levy, mas para a compreensão dos princípios musicais essenciais, teóricos e não aparentes utilizados na geração da música folclórica brasileira, visando sua transferência para composições de concerto. Esse pensamento, essencialmente "modernista", afastava-se dos princípios românticos que geraram as primeiras obras de concertos com elementos brasileiros, para sonhar com uma música erudita que fosse inteiramente reconhecida como "brasileira".

Não dúvida que a concepção de música popular adotada por Mário de Andrade era bastante idealizada. O autor não incluía, nessa categoria, a música popular urbana, pois acreditava que esta já estivesse "poluída" com influências externas e mascarada pela forma de produto para consumo. Durante as décadas de 20 e 30, mesmo existindo uma prática musical popular já consolidada nas grandes cidades e, desde 1902, já difundida pelas gravações, a crítica interessada na "música brasileira" ainda tratava desse fenômeno de forma idealizada, considerando a "verdadeira" música popular aquela que surgia nos ambientes rurais ou nas pequenas cidades que ainda não conheciam um capitalismo mais avançado, como era o caso de cidades do sertão nordestino. Em um dos textos sobre o assunto - uma "palestra" de Francisco Laraya Filho em 1923, transcrita na revista *A Cigarra* - após discutir a nacionalidade de certos gêneros musicais europeus, o autor tenta transferir o fenômeno para gêneros brasileiros, como a modinha. Esta, segundo Laraya Filho, "*inspira-se e cria-se em geral nas selvas, mas se alinha e se enriquece na cidade sempre, contudo, é brasileira*", ou seja, apesar da origem nas classes baixas da população, poderá fornecer as bases nacionais para as composições "artísticas" consumidas pela elite. Tratava-se de investigar as práticas musicais do "caipira" que, apesar de "*inculto, desconfiado, infalivelmente analfabeto*", mantinha vivo um gênero reconhecido como "nacional":

> "*O talentoso moço Dr. Francisco Laraya Filho fez ha dias uma bella palestra sobre a musica brasileira, no Instituto Nacional de Musica, no Rio de Janeiro, merecendo os mais honrosos elogios da imprensa carioca.*
>
> "*Foi magnifica a sua peça oratoria.*
>
> "*Da intuição musical passou o conferencista a examinar a canção popular que espelha a individualidade de cada povo*
>
> "'*Nas canções populares de um povo como que se percebe a sua propria individualidade. Vêde as cançonetas da Hespanha, cantadas geralmente ao som das castanholas, entre o sapateado e as dansas lascivas... Não descobrimos nellas o espirito valoroso, aventureiro, brilhante e bizarro do hespanhol, com as suas touradas e com as suas façanhas mirabolantes? Vêde o fado, o fado nostalgico dos portugueses. Não descobrimos nelle aquelle romantismo, aquelle apego ás tradições e aos sentimentos de melancolia e candura que são da essencia da alma lusitana? E a cançoneta napolitana, em que sempre ha arte porque é creação de uma patria onde a arte sempre fulgura, na cançoneta napolitana não percebemos a inspiração que flutua perenne na doce Italia? Não resta duvida... Mesmo porque tambem na modinha brasileira, cantada ao som da viola nos dias de quietude e enlevo, ou senão no lundú no samba ou na tyranna, vibrados em*

[7] TRAVASSOS, Elisabeth. *Os mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte / Zahar, 1997. 220 p.

occasiões festivas, poderemos, outro tanto, encontrar o proprio sentimento do nosso povo, prenhe de atavismos estheticos".

"*Após uma série de considerações muito apropriadas, expressas com eloquencia e brilho innegaveis, o brilhante conferencista explicou o motivo de suas referencias - em primeiro logar - ás canções populares.*

"'*É que antes de individualisarmos temos certamente que começar pelo estudo das modificações collectivas da inspiração popular e da arte nacional. A modinha, por ser a melodia do povo, está em toda a parte, quer no sertão, quer na cidade; inspira-se e cria-se em geral nas selvas, mas se alinha e se enriquece na cidade sempre, comtudo, é brasileira.*

"*Da melodia popular o orador disse ainda: 'Não esqueçamos que a Natureza exerce uma influencia decisiva sobre a inclinação musical de uma nacionalidade. O nosso caipira serve-nos para exemplo. É inculto, desconfiado, infallivelmente analphabeto, comtudo, quasi sempre, no seu peito pulsa um coração de emotivo; é que certamente a natureza poetica e tropical, desta patria moça e calida, faz echoar parte da poesia que se acha latente nas suas paisagens luxuriantes, na sua alma rude de caboclo. Elle não sabe ler, mas sabe tanger o seu violão; as suas trovas saem sempre certas; cantador-poeta, sem conhecer rima, acerta sempre; os seus versos não manquitolam; é um prodigio de atavismo esthetico.'*

"*Historiou o periodo evolutivo da nossa cultura musical dos tempos coloniaes, chegando aos compositores da época do segundo imperio. Lembrou-se de Henrique de Mesquita e Carlos Gomes, do qual narra os primeiros passos na carreira que havia de conduzil-o mais tarde ás culminancias da arte. Recordou a existencia de gremios e personalidades que contribuiram grandemente para o progresso da arte musical, e citando cantores, pianistas, instrumentistas e compositores, rematou brilhantemente a sua conferencia.*" [8]

Esse tipo de procedimento, o de se recolher elementos da música popular ou do "folclore" para a utilização na composição erudita, caracterizava uma espécie de "apropriação" que, se poderia resultar nos efeitos desejados para a música operística, orquestral ou camerística, não proporcionava qualquer tipo de retorno para os grupos entre os quais as melodias eram recolhidas. Por outro lado, a música popular urbana, já consumida em larga escala, era descartada enquanto fonte temática nacional, por já estar sujeita à influência industrial e, portanto, distante dos meios primitivos nos quais seriam observadas as características "puras" da música nacional.

Em palestra de 1926 sobre a música popular, transcrita também n*A Cigarra,* F. B. Figueiredo Sobrinho emitia a opinião de que a música popular brasileira somente poderia ser encontrada nos ambientes rurais, uma vez que nas cidades, a "contaminação" por elementos oriundos do jazz já a teria descaracterizado:

"*A musica brasileira foi sempre a traducção da cantiga roceira, na sua plenitude selvagem e languescente, a um só tempo. As melodias sertanejas evocam a limpidez azul dos nossos ceus, as noites argentinas dos sertões longínquos, o matiz de esperança das nossas selvas... Ao tanger as cordas da viola, o caipira pulsa, tambem, as do coração. Arrepanhando accórdes no bucolico ambiente em que elle vive e que admira, o homem do*

[8] [LARAYA FILHO, Francisco]. A musica brasileira. *A Cigarra*, São Paulo, ano 11, n.º 210, [p. 13], 15 jun.1923.

sertão tece a sua musica, que é simples como a alma do autor. Por vezes, a melodia tem arroubos melancolicos. E, mollemente, esvae-se como um éco. Mas, ha, tambem, phrases arrojadas, reveladoras do espirito vingador, que o roceiro respeita e cultiva, como legado, que é, dos seus avós...

"*O rythmo é doentio, monotono. É o chiado enervante do carro de bois, é o canto apathico das cigarras, é o marulhar isotonico das cascatas... É a natureza musicada.*

"*A musica, talhada por esses moldes, veiu para a cidade. A pouco e pouco, foi-se inoculando de "jazz", de transições, de dissonancias, que nunca se resolvem. E, emfim, deixou de ser brasileira...*

"*Ora, nem tanto ao mar, nem tanto á terra. A arte brasileira não deve andar sempre de tangas. O symbolo da nossa musica póde deixar de ser a viola. Mas, deturpar o que é nosso, para exalçar o que vem de fóra, é "macaquismo" imperdoavel.*

"*Dir-se-á que qualquer brasileiro, que saiba acompanhar, de ouvido, ao violão, será capaz de compôr uma musica. Concordamos. O que é facto é que os nossos musicistas, que estão á altura de libertar a canção brasileira da velha rotina e das inoculações futuristas, se mettem a ataviar o rythmo, queimando as pestanas nesse afan, e não dão apreço algum á melodia. E fervilham, então, as dissonancias.*

"*Já dissemos, algures: "As dissonancias têm, na musica, o mesmo papel que as meias-tintas, na pintura. Estas offerecem o delicioso relevo da perspectiva. Aquellas, as modulações que empolgam. O excesso de qualquer dos dois recursos artisticos importa em desastres e confusões...*"

"*Temos dito.*" [9]

Renato Almeida, que em em 1926 publicava a primeira edição de sua *Historia da musica brasileira*, engaja-se no movimento nascente. No capítulo "O espírito moderno na música" o autor exibe um caráter narrativo defensivo, contra as "*escolas e preconceitos estrangeiros*", contra as "*cópias e imitações*", manifestando o lado quase religioso de sua proposta, ao invocar a fé na possibilidade de criação de uma arte brasileira universal e perpétua. Fica claro, no pensamento de Renato Almeida, que a procura por uma estética brasileira estava sendo feita sem bases teóricas sólidas e somente o apelo populista poderia garantir a continuidade de esforços nessa área:

"*O desenvolvimento e o crescimento da nossa musica, através de todas as incertezas, nos convencem de que temos uma alta sensibilidade musical e de que havemos de criar uma musica brasileira, livre e maravilhosa, filha do nosso ambiente e reflexo da variavel e multipla psyche brasileira. Necessario, porém, é nos livrarmos das escolas e dos preconceitos estrangeiros, das copias e das imitações, sentirmos por nós mesmos, com toda a força e barbaria de um temperamento joven, neste mundo joven que habitamos. Que a cultura não seja uma densa cerração para occultar o brilho do nosso estro, antes um meio de communicar a emoção nativa com o universo. Façamos uma arte independente, aproveitando toda a riqueza formidavel de rythmos, essa abundancia prodigiosa de côr, essa exuberancia da natureza magnifica. Tenhamos fé na ascenção do nosso espirito e no aperfeiçoamento de suas forças criadoras*

[9] FIGUEIREDO SOBRINHO, J.B. Musica brasileira. *A Cigarra*, São Paulo, ano 14, n.º 273, p. 45, 2.ª quinz. mar. 1926.

> *para realizar uma grande arte que seja universal e perpetua. Tenhamos o coração puro e as mãos livres.*" [10]

O resultado de toda essa discussão, que não chegou a passar pela Semana de Arte Moderna, como muitos acreditam, começou a surgir em 1926, o mesmo ano da citada publicação de Renato Almeida: trata-se da *Suíte Turuna* de Luciano Gallet considerava a primeira composição essencialmente nacional.

Já no início do movimento musical nacionalista brasileiro, percebe-se com nitidez quais foram as bases estéticas, além do estudo e utilização de elementos do folclore, que nortearam a estruturação dessa nova forma de compor, no Brasil. Não era mais a música romântica, que os primeiros modernistas já rejeitavam na década de 10. Tampouco era o impressionismo de Claude Debussy e Erik Satie, que não permitia uma eficaz incorporação dos elementos folclóricos e, menos ainda, as experiências expressionistas, atonais e dodecafônicas do alemão Arnold Schönberg e seguidores, já notadas desde a estréia de *Pierrot Lunaire* em 1912. O próprio Renato Almeida, em seu livro de 1926, exortava: "*Não temos que ser modernos á Satie, ou á Schoemberg, mas modernos dentro de nossas forças e da nossa sensibilidade*".[11]

Hoje é possível saber que a estética musical adotada pelos primeiros nacionalistas derivou-se de uma corrente francesa surgida após a Primeira Guerra Mundial, hoje conhecida como Neoclassicismo. Visivelmente reacionário às inovações alemãs de Schönberg e discípulos e mesmo ao exagero de Stravinsky no Ballet *A sagração da Primavera* (1913), o neoclassicismo pregava o retorno à clareza e equilíbrio formal e a recuperação de técnicas composicionais anteriores ao romantismo, ou seja, da música do séc. XVIII (barroca e clássica), o período anterior aos séc. XIX até então mais conhecido da história da música. De acordo com as concepções neoclássicas, os compositores deveriam estudar as obras de destacados mestres do séc. XVIII, como Vivaldi, Pergolesi, Bach, Mozart, Haydn e outros e reutilizar seus principais elementos em suas composições. Obviamente, as composições neoclássicas não soavam "imitações" da música setecentista, mas uma espécie de recriação ou até caricatura daquele tipo de composição.

O Neoclassicismo, que orientou dezenas de compositores na França e fora dela, principalmente nas décadas de 20, 30 e 40, como o próprio Igor Stravinsky, o russo Sergei Prokofiev, o alemão Paul Hindemith e outros, fornecia uma base que se adaptava perfeitamente às propostas nacionalistas brasileiras, principalmente pelo fato de grande parte das melodias folclóricas brasileiras ainda conservar aspectos derivados do classicismo luso-brasileiro, sobretudo na nitidez e simplicidade formal.

Villa-Lobos não foi propriamente um seguidor dessa tendência, mas já interessado na exploração de material brasileiro (e, por isso, considerado o único compositor brasileiro à época da Semana de Arte Moderna), viu-se estimulado em seus ideais, seguindo caminhos próprios para a composição. Mesmo assim, não se pode negar que, a partir do final da década de 20, também Villa-Lobos aderiu à corrente neoclássica, abandonando a fase dos *Choros* e iniciando a composição de obras muito mais simples e equilibradas, como a série *Bachianas brasileiras* (1930-1945), obras que utilizavam formas barrocas (encontradas na música de J. S. Bach) e melodias criadas à feição das canções ou danças brasileiras.

---

[10] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet & Comp., 1926. Cap. V (O espirito moderno na musica), p. 178-179.

[11] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. V (O espirito moderno na musica), p. 159-160.

A corrente ligada a Mário de Andrade inicialmente defendia Villa-Lobos dos tradicionalistas, ainda que reconhecesse suas deficiências, mas, durante a década de 30, Mário e seguidores já eram declarados opositores de Villa, procurando bases técnicas e estéticas completamente diferentes. Mário atacava a idéia de que a boa obra de arte fosse a que tivesse maior universalidade e, sobretudo, ligações com o romantismo: "*música universal é esperanto hipotético que não existe. Mas existe o internacionalismo*". Para Mário, não existe uma música internacional, mas gênios que se universalizam, como Palestrina, Bach, etc. inclusive os que se universalizam por demasiado fáceis (*Traviata*, *Carmen*, etc.), reconhecendo que, mesmo dentro dessa internacionalidade, tais compositores e obras não deixam de ser funcionalmente nacionais.

Evidentemente, Mário de Andrade não comete o erro de banir toda a influência européia, como fizeram alguns latino-americanos, destacando-se, principalmente, a opção pela estética neoclássica: "*Brasil, sem Europa, não é Brasil não, é uma vaga assombração ameríndia, sem identidade nacional, sem psicologia técnica, sem razão de ser*", afirmação que permite compreender melhor seu célebre verso "*sou um Tupi tangendo um alaúde*" (*Paulicéia Desvairada*).

Mário defendia, portanto, o uso da técnica européia, de maneira renovada, idealizando uma música brasileira de concerto que chegasse a ser universal, partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade. Esse aspecto racial é particularmente interessante no pensamento de Mário de Andrade, já que este acreditava que a nação brasileira fosse anterior à nossa raça, ou seja, que as características étnicas do país estavam ainda em formação. Essa crença era obviamente baseada nas concepções européias de nação, estruturadas a partir de unidades raciais, o que não existia em quase nenhum país americano e, por isso, acreditava Mário, a indecisão racial leva a uma indecisão cultural.

Somente o estudo do folclore, portanto, poderia apresentar soluções possíveis para o problema dessa indecisão, para criar uma música ideologicamente funcional, condição que, para Mário, era empecilho para pesquisa estética e renovação técnica. Nesse ponto surge uma outra forte característica do movimento musical nacionalista brasileiro. Como a concisão e o estranhamento das primeiras experiências (por exemplo a *Suíte turuna* de Gallet), resultantes da incorporação de elementos folclóricos a uma base neoclássica, não agradaram, de imediato, aos compositores acostumados a grandes discursos musicais românticos ou impressionistas, Mário começou a defender o sacrifício da expressividade individual em nome da música nacional. Aceitando o fato de que a composição nacional não era um ato espontâneo, gerando incalculáveis esforços por parte dos compositores iniciantes, Mário insistia na necessidade histórica de produzir obras que refletissem as características da "raça" brasileira, projetando o advir de uma época na qual esse esforço seria recompensado por uma maneira já espontânea de escrever música brasileira, inegável manifestação da intensa religiosidade que acompanhou o autor de *Macunaíma* até o fim.

Mário declarava que as obras que refletem uma adesão impensada a fórmulas européias não são apenas "*não brasileiras, mas anti-nacionais*", devendo, portanto, ser repudiadas: "*Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta*". Por outro lado, o autor acreditava que a reação contra o que é estrangeiro deveria ser feita pela deformação e adaptação dele e não simplesmente pela sua repulsa.

Esse "sacrifício", para Mário, era apenas uma fase necessária pela qual passava a nascente "música brasileira". Em 1928 o autor afirma que a música no Brasil deveria passar por 3 fases:

1. *Tese nacional*: os compositores deveriam estudar e pesquisar manifestações folclóricas para sua incorporação na música de concerto, mesmo não se identificando com elas
2. *Sentimento nacional*: os compositores já se identificariam com o material folclórico, sendo capazes de compor livremente
3. *Inconsciência nacional*: a composição já resultaria "brasileira", independente da intenção do autor

Essas fases projetadas por Mário lembram um pouco as fases da cristianização dos índios idealizadas pelos jesuítas no séc. XVI (catequese, batismo e conversão), cujo sucesso a história demonstra não ter ocorrido nem na primeira. Mário também acreditava que as experiências de Levy, Itiberê e Nepomuceno não responderam nem as necessidades da *tese nacional*, porque o esforço deles não foi "*voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador*". O compositor que assumisse sua posição na *tese nacional* teria a tarefa de colaborar para determinação e emprego sistemático dos caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira.

Como vimos, a temática mais "pura" e preferida pelos nacionalistas era a rural e a nordestina: congadas, reisados, pastoris, catimbós, etc. Acreditando que o Brasil não possuísse uma "verdadeira" música folclórica transmitida de geração em geração (como observou Bartók no Leste Europeu e países árabes), certas normas ainda permanecem, como ritmos, motivos, formas, combinações, etc. Mário observa a pobreza harmônica do folclore brasileiro, com fórmulas cadenciais simples e o emprego do fabordão [apesar de a música popular urbana já estar desenvolvendo intensamente a harmonia nesse período], mas demonstra a riqueza formal desse folclore, estudando as seguintes características:

1. formas estróficas (com ou sem refrão)
2. melodias infinitas
3. recitativos
4. corais
5. temas com variações
6. danças
7. suítes

Mário de Andrade, portanto o principal ideólogo do movimento, compreendia a composição nacionalista segundo etapas racionalmente teorizadas:

1. Transportar o tema popular para uma "*ordem artística nova*", ou seja, uma música de concerto de herança européia, no caso neoclássica;
2. Trabalhar a música folclórica de modo a justificar essa "ordem nova" ou "ordem artística". Para isso, Mário defende o "*harmonizador simples, mas crítico também*"
3. Mário não defende a utilização direta do material, mas a inspiração mais no "clima" que na matéria, mais nos elementos constitutivos que na conformação final da melodia folclórica

4. Finalmente, Mário defendia a escolha do material não de forma discricionária e diletante [negros, índios, etc.], mas de maneira que refletisse um caráter geral "brasileiro": "*arte nacional já está feita na consciência do povo*"

Historicamente, a primeira geração de compositores nacionalistas adeptos do estudo do folclore rural foi principalmente representada pelos seguintes nomes:

1. Luciano Gallet (1893-1931)
2. Lorenzo Fernandez (1897-1948)
3. Francisco Mignone (1897-198_)
4. Camargo Guarnieri (1907-1993)

Camargo Guarnieri, nascido em Tietê (SP) em 1907 (faleceu em 1993), era filho de músico e começou estudar música naquela cidade aos 10 anos, dedicando ao seu professor a primeira composição (*Sonho de artista*). Transferindo-se com a família para São Paulo em 1923, começou a tocar profissionalmente em uma loja de música e no cine-Teatro Recreio (Lapa). estudou posteriormente com Ernani Braga e Antônio de Sá Pereira (com este até 1926). Aproveitou a permanência do maestro italiano Lamberto Baldi na cidade para estudar com ele entre 1926-1930, começando a trabalhar como professor de piano no conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1927 (lá permaneceu até 1938).

Mário de Andrade conheceu Camargo Guarnieri em 1928, transformando-o em seu principal discípulo. A estratégia de Mário era ministrar ao jovem compositor os conteúdos estéticos e teóricos, legando a Lamberto Baldi sua formação técnica. A mudança de fase na vida de Guarnieri fez com que esse compositor abandonasse toda sua produção anterior, proibindo, anos depois, que essas peças fossem executadas ou catalogadas. O estreito contato com Andrade e Baldi resultou, nesse período inicial, em peças que se tornaram referências no movimento nacionalista, como *Losango cáqui* (canto e piano, 1928), *Dança brasileira* (piano, 1928), *Canção sertaneja* (piano, 1928), *O impossível carinho* (canto e piano, 1930), *Choro n.3* (para flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa, 1931) e, principalmente, a *Sonata n.1 para violoncelo e piano* (1931), estreada somente em 1935.

A *Sonata n.1* foi considerada por Mário de Andrade a primeira sonata brasileira. Entre outros motivos, utilizava um dos conhecidos fragmentos de música tupinambá anotados por Jean de Léry na França Antártica (posteriormente Rio de Janeiro) em 1557. Mário publicou sobre ela um texto que também se transformou em referência para a escola nacionalista, publicado inicialmente no *Diário Nacional* (S. Paulo) em 24/04/1935 e reimpresso posteriormente em outros livros e periódicos. Trata-se de um texto técnico-analítico (embora publicado inicialmente em um jornal comum), no qual Mário informa que "*Se trata de uma obra fortíssima, extremamente bem arquitetada, severa, mesmo na sua construção. Temas de invenção feliz, e desenvolvimentos todos lógicos, admiravelmente bem inventados, provando que no Brasil há pelo menos um compositor que sabe desenvolver* [...]" mas do qual se pode destacar o seguinte trecho:

> "[...] *Surge assim imediatamente o processo conceptivo mais característico da criação de Camargo Guarnieri, a linearidade, que o tornou o mais hábil dos nossos polifonistas atuais. esta* Sonata *para dois instrumentos, se diria mesmo um Trio, de tal forma ela é essencialmente polifônica e linear, as duas mãos pianísticas ajuntando cada qual sua linha à do celo. Esta concepção polifônica é perfeitamente*

> *contemporânea, e mais ou menos o resultado atual a que levou tantos compositores, à dissolução do conceito harmônico por excelência, isto é, a marcha dos acordes por meio da dissonância preparada e resolvida. Mas são raros os compositores atuais que levaram o seu polifonismo a uma sistematização tão audacionsa como a de Camargo Guarnieri.*"

Ora, a polifonia (utilização simultânea de várias melodias) era um procedimento utilizado em várias correntes composicionais das décadas de 20 e 30, mas especialmente empregados pelos neoclássicos, a partir dos modelos barrocos.

Em 1937, Camargo Guarnieri gravou um depoimento para a Discoteca Municipal de São Paulo, em uma série denominada "Arquivo da Palavra: Pronúncias Regionais do Brasil e Alocuções de Homens Ilustres", na qual defendia a adoção de procedimentos polifônicos na composição nacional, para não acentuar a rítmica, que já é intensamente valorizada nos modelos folclóricos. Na gravação, Guarnieri afirma:

> "[...] *Quase toda a nossa criação musical popular é fortemente ritmada e dificilmente será músico brasileiro quem não apresentar em suas obras os elementos rítmicos da raça.* [...] *Quanto ao problema da harmonia, a música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente. A qualidade de nossa rítmica, a sua força dinâmica, nos aconselha a evitar as harmonizações por acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica, o que daria a essa uma superioridade desequilibrada entre os elementos fundamentais da nossa concepção musical: ritmo, melodia e harmonia* [...] *Assim, é principalmente na utilização das escalas nacionais, que escapam da tonalidade e nos aproximam dos modos tão elásticos, que deverá se ficar a nossa intenção harmônica, e não na contextura sutil e nova dos acordes. E, concebida polifonicamente, a música brasileira, pela própria exigência de elasticidade e entrelaçamento das linhas melódicas, poderá disfarçar a violência dos seus ritmos sem que estes deixem de permanecer como base construtiva e de fundo dinâmico da criação.*"

No aspecto ideológico, Guarnieri também manifesta o pensamento de Mário de Andrade relativo ao sacrifício do músico que deseja ingressar na fase de *tese nacional*:

> "*Música Brasileira. Sim, de qualquer forma e por todas as formas temos que trabalhar uma música de caráter nacional. É uma questão de honestidade, é sobretudo uma questão de integridade. O músico não é um ser diletante que cria pelo prazer de brincar ou inventa pelo egoísmo de se representar a si mesmo. Há uma escravização maravilhosa do artista a tudo quanto o rodeia e que, pelas sínteses e confissões benfazejas da arte, ele deve transportar para um mundo mais real e eterno que a fugidia realidade. Sem essa correlação íntima do artista e do mundo que o fez, em que ele vive, o criador não está completo. Poderá ser um eco de visagens distantes e desgarradas, mas não será jamais uma voz viva e necessária.*"

O movimento teve, entretanto, outros adeptos desse pensamento, ainda que não tão fortemente engajados quanto Camargo Guarnieri. Um deles foi Luciano Gallet (Rio, 1893-1931), que iniciou sua carreira em meio à atmosfera romântica, participando como pianista em apresentações no Colégio Pedro II, até os 14 anos. Estudou

arquitetura, empregando-se como desenhista, mas simultaneamente executando piano em conjunto de salão, semelhantes aos conjuntos nos quais tocava Ernesto Nazareth, até 1913. Nesse ano, estimulado por Glauco Velásquez, apresentou uma composição sua - o *Estudo n.3* - a Henrique Oswald, que o admitiu como seu aluno no Instituto Nacional de Música. Nesse Instituto estudou piano com Oswald e harmonia com Agneto França.

Glauco Velásquez preparou Gallet como seu intérprete em 1914 e, com a morte deste, fundou a Sociedade Glauco Velásquez. Terminou seu curso de piano em 1916 com Abdon Milanez, tornando-se professor do Instituto. Em 1917 estudou harmonia com Darius Milhaud, que vivera dois anos no Rio de Janeiro, compositor que o iniciou na música "moderna". foi somente a partir de 1918 que Gallet lançou-se definitivamente como compositor. Apesar de seguir as tendências impressionistas durante alguns anos, interessou-se pelo folclore musical brasileiro, por influência de Mário de Andrade, publicando dois volumes de *Canções populares brasileiras* em 1924, mesmo ano no qual fundou a Sociedade Coral Pró-Arte, dissolvida no ano seguinte. Em 1926 publicou os três últimos cadernos das *Canções populares brasileiras* e compôs sua primeira obra nacionalista, sob orientação de Mário de Andrade: a *Suíte Turuna*. A partir de então engajou-se definitivamente na corrente nacionalista, abandonando a fase impressionsita, dedicando-se também à publicação de obras didáticas, a principal delas *Estudos de folclore* (1934), com introdução de Mário de Andrade, no ano de seu falecimento.

Francisco Mignone foi outro, nascido em 1897 (São Paulo). Filho do flautista italiano Alfério Mignone, que transferiu-se para o Brasil em 1896, estudou flauta com o pai e, posteriormente com Sílvio Mota, atuando, ainda criança, em pequenas orquestras. Estudou no Conservatório Dramático e Musical, ao lado de Mário de Andrade, obtendo o segundo lugar em um concurso de música popular no Conservatório (o primeiro lugar foi atribuído a Souza Lima), com a composição de *Manon* (valsa) e *Não se impressione* (tango). Mignone não se restringiu à música erudita, tocando e compondo também gêneros populares, principalmente com o pseudônimo de *Chico Bororó*. Em 1918 estreou como solista no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e em 1920 transferiu-se para a Itália, onde compôs a ópera *O contratador de diamantes*, que incluía uma peça intitulada *Congada*, nada mais que uma recriação do *lundu* recolhido por Martius entre 1817-20 (a ópera completa foi estreada somente em 1924 no Municipal do Rio).

Mignone escrevia principalmente em acordo com a estética dominante na Itália, mas esporadicamente compunha obras de inspiração brasileira, como a *lenda sertaneja n.2* (piano, 1923) e o poema sinfônico *No Sertão* (1926, inspirado em Euclides da Cunha). Viveu na Espanha entre 1927-28, interessando-se cada vez mais pela temática brasileira: A peça sinfônica *Maxixe* (1928) foi escrita ainda na Europa.

Em 1929 transferiu-se para São Paulo, onde tornou-se professor no Conservatório Dramático e reencontrou Mário de Andrade. Esse reencontro reorientou as tendências de Mignone, que se aproximou do pensamento nacionalista, resultando na *Primeira fantasia brasileira* (1929, piano e orquestra). Em 1933 concluiu o bailado *Maracatú de Chico-Rei*, em colaboração com Mário, apresentada, entre outros, no encerramento do *Congresso da Língua Nacional Cantada* (1937), evento criado por Mário de Andrade.

Entre os mais ativos compositores dessa corrente, podemos destacar, finalmente, Oscar Lorenzo Fernández (Rio, 1897-1948). Filho de imigrantes espanhóis, estudou música desde criança, mas problemas de saúde o impediram de continuar os estudos. somente em 1917 ingressou no Instituto Nacional de Música. em 1920 foi um dos fundadores da Sociedade de Cultura Musical, onde atuou até sua extinção em 1926. Já era compositor destacado em 1922, transitando entre as estéticas romântica e impressionista, mas, a partir de 1924, começou a se interessar pela temática nacional,

mais por influência de Villa-Lobos que da corrente paulista, compondo o *Trio brasileiro*. Sua *Suíte sinfônica* de 1925 era baseada em três temas populares brasileiros, mas seu primeiro sucesso foi o balé *Imbapara*, baseado em temas indígenas recolhidos por Roquete Pinto no mato Grosso. Bem sucedida foi, também, a suíte *Reisado do Pastoreio* (1930), cujo "batuque" final tornou-se peça bastante executada, no Brasil e no exterior.

Finalmente, Agostino Cantú (Milão, 1878 - São Paulo, 1943) chegou ao Brasil em 1908, para trabalhar no Conservatório Dramático, de onde foi demitido, juntamente com todos os italianos, quando a Itália aliou-se ao eixo, na Segunda Guerra Mundial. Não manifestou um engajamento direto no movimento musical nacionalista, mas produziu algumas obras próximas dessa ideologia, como o *Jongo* (1935).

Na década de 30, entretanto, a Ditadura Vargas (1930-1937) e o Estado Novo (1937-1945) implantam um novo regime, totalitário e paternalista, assimilando as tendências nazi-fascistas européias, como repressão às liberdades individuais, centralização das decisões, censura (DIP), ausência de eleições (interventores), trabalhismo e intensa propaganda do regime, que valorizaram mais as realizações ufanistas e exageradamente patrióticas de Villa-Lobos, que as composições baseadas em teorias e concepções estéticas da corrente ligada a Mário de Andrade.

A partir da década de 30, portanto, o movimento nacionalista pluralizou-se em várias correntes, sem uma orientação estética comum, mas assimilando as características no novo regime, incluindo-se, ai, a própria música popular urbana. Mário de Andrade ainda viveria, segundo ele próprio, a experiência mais enriquecedora de todo seu trabalho, à frente do Depto. de Cultura do Município de São Paulo (1935-36), ocasião em que planejou a Missão de Pesquisas Folclóricas, que somente em 1938 realizou, no Nordeste brasileiro, a monumental coleta de melodias e informações etnográficas destinadas a subsidiar a atividade dos compositores. O nacionalismo musical brasileiro começava a se afastar, a partir de então, dos ideais que o originaram, tendo se mantido fiel aos princípios básicos somente Camargo Guarnieri. A morte de Mário de Andrade em 1945 acelerou essa dissolução e, na década de 40, o Brasil assistiria a assimilação de novas tendências européias, agora interessadas nas realizações germânicas da corrente derivada do trabalho de Shönberg.

4. Glauco Velásquez

Glauco Velásquez, filho de Adelina Alambari Luz, nasceu de um romance ilícito com o pianista e compositor de danças de salão Eduardo Medina Ribas, na Ilha de Paquetá (RJ), em 1884. A mãe, para não enfrentar o preconceito da sociedade, tranferiu-se para a Itália e registrou-o como filho adotivo, com sobrenome espanhol. Glauco iniciou seus estudos de piano com a própria mãe e, aos 7 anos, já cantava no coro do colégio onde estudava. Retornou ao Rio de Janeiro em 1897, hospedando-se com a mãe na casa de José Rodrigues de Azevedo Pinheiro, diretor do Instituto Profissional Masculino, onde Glauco foi matriculado. Azevedo Pinheiro foi também incentivador da carreira musical de Glauco

Em 1898 Glauco matriculou-se no Instituto Nacional de Música, com a intensão de estudar violino, mas não obteve a vaga para esse instrumento. Vivendo com a mãe, deixou o Instituto e passou a lecionar música em um colégio por ela fundado, dedicando-se também à pintura. Começou a compor em 1902 e, com a peça *Salutaris*, desse ano (para canto e órgão), que mostrou ao compositor Francisco Braga, o qual recomendou-lhe que retornasse ao Instituto Nacional de Música. Matriculando-se nessa escola novamente em 1903, estudou contraponto, fuga e composição com o próprio

Braga e harmonia com Frederico Nascimento, professores que influiram bastante em sua formação musical. Estimulado pelos mestres e amigos, começou a compor intensamente a partir de 1905.

Em 1911 Glauco conquistou o principal aliado de sua carreira, o crítico musical do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, José Rodrigues Barbosa. Por influência deste, apresentou no salão do jornal o primeiro concerto com obras suas, recebendo referências elogiosas do crítico. Em 1912, aos 28 anos de idade, foi apresentado ao Congresso Nacional por Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga e outros como candidato a uma bolsa para realizar estudos na Europa e - sabe-se por depoimentos posteriores - para tratar-se da doença que o matou dois anos depois. Em uma reportagem publicada somente em 15/06/1915 no jornal carioca *A notícia*, Glauco referia-se à sua carreira, em um dos raros textos dessa espécie sobre o compositor: [12]

> "*Conecei a compor sem plano algum traçado, escrevia porque tinha inspiração e pelo prazer de executar uma melodia inventada por mim.*
>
> "*Fiz o que todos fizeram quando começeçaram, quero dizer que copiei modelos alheios, imitei estilos e algumas vezes roubei. Felizmente para a arte, quase todos os trabalhos que escrevi durante os primeiros quatro anos da minha carreira arderam numa enorme fogueira.*
>
> "*Mais tarde, ouvindo as obras dos grandes músicos da emoção, e principalmente as de Wagner, compreendi que a verdadeira música, a arte sincera, não era unicamente um prazer sonoro, mas uma grandiosa manifestação do que há de mais profundo e puro na alma do artista.*
>
> "*Os conselhos de meus mestres, os estudos de harmonia e contraponto, e da forma evolutiva das obras dos grandes compositores, contribuiram poderosamente para afirmar o meu modo de ser;* e a diferença dos meus moldes, que tanto irrita alguns músicos, deve ser explicada com o mesmo motivo que obrigou outros compositores, que hoje admiramos, a abandonarem a forma tradicional. [grifo meu]
>
> "*Um homem que escravisa as mais belas emoções, o que ele sente de mais íntimo e nobre como pensamento, a uma forma acanhada para não chocar um grupo que não o compreende, a não ser um artista, é um homem que tem medo de ser sincero.*

Somente um crítico da época foi capaz de compreender a produção de Glauco Velásquez: José Rodrigues Barbosa, do *Jornal do Commercio*. Em um texto de 30/07/1911, anterior mesmo ao primeiro concerto com obras de Velásquez, Rodrigues Barbosa publicava esta riquíssima reportagem sobre o jovem compositor:[13]

> "*Não fôra o dever que esta folha impôs a si mesma, no cumprimento da sua missão, de registrar nas suas columnas o facto digno de menção, para deixar nos posteros uma indicação que os esclareça no caminho escuro da historia, e nos furtaria-mos de boa vontade a esta pequena noticia - de tal modo se distancia ella, pela sua importancia, ao mesmo tempo que pela sua excepcionalidade, de quanto se lê*

---

[12] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., VIº Periodo - Capitolo XXXII (1890-1925), "Del genio dell'arte musicale e istrumentale dell'ultimo periodo" p. 570.

[13] [BARBOSA, José Rodrigues]. Glauco Velasquez. *Jornal do Commercio,* Rio de Janeiro, ano 85, n.º 210, p. 6, Theatros e Musica, domingo, 30 jul. 1911.

apressadamente nas columnas dos jornaes diarios, que não menos apressadamente colhem, e espalham aos quatro ventos novas nem sempre conformes á verdade e ao são criterio.

"*Outra consideração, para não dizer escrupulo, nos aconselharia silencio neste caso. É que nos ultimos tempos, de tal modo se tem barateado a adjectivação louvaminheira, que nos repugna escrever, ao receio de que se nos attribuam exageros de phrases, encomios immerecidos ou conceitos insubsistentes. Aos que se não deixam arrastar pela sonoridade do estylo pomposo de inzensorio, sirvam estas palavras de aviso para que nos dispensem attenção, que temos o direito de ser acreditados. Vamos ao facto.*

"*Desde o anno passado chegaram-nos aos ouvidos, por vezes, referencias a um moço que diziam dotado das mais solidas qualidades de compositor. Não nos deixámos impressionar, convencidos como estamos de que o Brasileiro não conhece as leis da proporção, bastando que qualquer um revele intelligencia ou um pouco de talento para que seja proclamado por todos um genio. Tornaram-se mais frequentes essas referencias e a insistencia, se não conseguio irritar-nos, deixou-nos indifferente. Andaram-se porém, as informações, já então trazidas por pessoas ponderadas e competentes, que pareciam encantadas com o que ouviram e solicitavam a nossa attenção para o joven Sr. Glauco Velasquez., alumno do Instituto Nacional de Musica, onde fazia o curso de composição.*

"*Sentimo-nos tomado de curiosidade e preparámo-nos para uma audição que, adiada, por vezes, se effectuou, afinal, domingo ultimo, em* matinée*, no salão do palacete do Sr. Conselheiro Lourenço de Albuquerque, em Santa Thereza. Trazemos agora ao publico a nossa impressão.*

"*Antes de ouvir as composições já estavamos certo do seu valor excepcional - tal o calor da phrase com que o professor Frederico do Nascimento, um mestre, um erudito, realçava o talento do seu ex-alumno de harmonia. Entretanto, ouvindo-as (é força confessal-o), sentimo-nos maravilhados - é esse o termo exacto, precizo, positivo.*

"*Apezar de quanto se nos dizia e repetia, ha mais de um anno; apezar de quanto nos affirmaram pessoas entendidas; apezar dos conceitos valiosissimos do professor Nascimento, nunca se nos afigurou a possibilidade de que no Rio de Janeiro houvesse ignorado um compositor da elevação do Se. Glauco Velasquez.*

"*Não é tudo ainda: esse moço tem a genialidade do creador. A sua obra é absolutamente nova; elle não compõe de accordo com determinados moldes, por mais perfeitos que elles sejam: o seu estylo, a sua fórma nada têm de commum com as escolas conhecidas; elle não se parece com ninguem; é profundamente original, novo, unico, por assim dizer, no seu modo de ser musical.*

"*Na litteratura escandinava, russa, alemã, franceza, tchéque, italiana, ha, sem duvida, compositores de valor adamentino. Pois bem! O Se. Glauco Velasquez. póde figurar entre todos elles, senão com igual bagagem musical, porque elle começa apenas, com certeza, com um talento não menos formoso, quanto original.*

"*Já prevenimos aos leitores que não exageramos, nem tão pouco nos deixamos levar por tendencias affectivas. Conhecemos apenas o joven compositor: guardámos a nossa incredulidade por mais de um anno, premunimo-nos contra a admiração alheia; resistimos ás suggestões dos apaixonados e abroquelámo-nos dentro da duvida de que nos revestiram as decepções. Pois bem! No fim da audição de um* Trio *de violino, violoncello e piano estavamos conquistados. A obra d'arte maravilhosa vencera a nossa resistencia, subjugava a nossa indifferença e captivava a nossa inteira admiração. Não foi um prazer - foi um deslumbramento; não foi uma delicia - foi uma assumpção gloriosa.*

"*E durou horas a sensação inexprimivel que nos produzio o convivio immediato com essa creação nova, com essa arte extranha e peregrina que nos illuminou o espirito com as mais variadas irradiações. Depois do Trio ouvimos umas dansas antigas:* Minuete, Sarabanda e Gavotta *para violoncello e piano. Seguio-se uma Reverie; depois uma* Page descriptive *para violino e piano. As emoções se succediam em todo o auditorio e vibravam ainda os nervos, quando uma Sonata para violoncello e piano produzia novos fremitos. Houve um pequeno intervallo, insufficiente para qualquer communicação de impressões e todos reclamavam nova audição do* Trio*, que teve então realização ainda mais perfeita, que se lhe desnudou toda a belleza triumphante.*

"*Não sabemos como transmittir aos leitores uma idéa da significação musical de taes composições, em que a factura é absolutamente nova, predominando uma sinceridade que se expande gloriosa como o desabrochar da flor. É uma alma que se evola, como o perfume do rosal, volatilizando sentimentos ignorados.*

"*Dir-se-hia que a musica do Sr. Glauco, como força esthetica, attestando as transformações de uma evolução, se emancipa das influencias ambientes da humanidade e, seguindo nisso o progresso da vida organica, exprime de modo precizo, com nitidez, uma vontade independente da existencia collectiva contemporanea, em relação directa com o que vai além da humanidade, isto é, com a natureza e as idéas puras.*

"*Na evolução dessa fórma de arte, a musica do Sr. Glauco de tal sorte se especializou, que conseguio adquirir uma enorme força de abstracção e de sensibilidade; ella representa, no momento historico, a transição do sentimento de humanidade para os modos abstractos do pensamento; ella traduz na sua força immanente essa conquista que Paul Louis Garnier, o philosopho, qualificou* "*a victoria esthetica do* tormento do infinito." *Ella deve a sua orientação ao sentimento, que se adivinha no autor, da presença universal de um mundo ao mesmo tempo enigmatico e limpido, de um predominio de forças prodigioso e inexplicado. Ella revela qualidades precizas de fervor ideologico, de amor do espaço, que são as virtudes inherentes a uma intellectualidade como a sua, sob a influencia latente de um recolhimento metaphysico, lentamente elaborado no consciencia, em luta com a traducção dos grandes problemas abstractos da vida e do universo, absorvida pelas meditações, em que se projecta a sombra da sublime inquietação nascida da relação da crença e da verdade humanas com o infinito.*

"*Parece que a compleição artistica do Sr. Glauco não corresponde á angustia e á esperança ambientes, antes se exonera da sua influencia quasi completamente, manifestando-se livre, com uma predilecção espontanea pela natureza o pela profundeza luminosa que ella exhala, assim como pelas especulações abstractas que a sua immensidade autoriza.*

"*Não pretendemos, de modo algum, assegurar que esse artista tenha uma existencia á margem do seu meio; o que é evidente, sim, é que elle lhe não assimila o espirito, os votos, as tendencias. O caracter peculiar da sua funcção esthetica, considerada esta em relação aos recursos de que dispõe, é uma independencia real em face da sociedade contemporanea que se lhe torna verdadeiramente objectiva.*

"*Já Paul Louis Garnier escreveu que, melhor que qualquer outra forma esthetica, a musica pura, repudiando o concurso das palavras, o valor incoherente, humano e relativo do verbo, exprime o individuo na natureza. Essa phrase resume quanto seria mister dizer para definir bem a musica do Sr. Glauco, na qual se encontra essa especialização profunda, resultado de uma longa evolução, assim como nella se sente uma liberdade conquistada - um horizonte immenso, cujas perspectivas se prolongam muito além da moral e do sentimento humanos. Assim emancipada da contingencia sentimental da humanidade mediocre, essa musica cessa de pertencer rigorosamente á sociedade, como prazer, para descortinar e exprimir o universo desconhecido.*

"*Não é que ella se prive de exprimir a dor e a alegria collectivas, a fraqueza e a simplicidade risonha ou nostalgica dos seres, mas ella guarda a intuição do rythmo soberano da terra. As suas tendencias revelam uma inspiração pantheistica; sob o impulso de energias secretas, ella ultrapassa os limites de humanidade, onde param muitas forças estheticas, e segue adiante pelo espaço em fóra, exprimindo o tormento do infinito.*

"*Do Sr. Glauco Velasquez. e da sua musica é o que podemos dizer. Resta accrescentar que muito tempo decorrerria ainda antes que essa musica fosse conhecida, se não houvesse a interpretal-a tres artistas de raro valor que um acaso reunio na mesma admiração pelo joven compositor. Paulina d'Ambrosio, uma talentosa violinista, que vibra ao influxo daquella inspiração extranha que a commove até as lagrimas; a Sra. Viuva Aschoff, fino espirito literario que se desdobra numa rara comprehensão da psyché do pensador musical, a cujo seviço ella poz a sua virtuosidade pianistica tão bem educada e capaz de uma interpretação que prima pela fidelidade; finalmente o emerito violoncellista, que tudo sacrifica ao culto da arte, Frederico Nascimento, o mais abnegado e sincero dos artistas que trabalha incessantemente para elevar os que são dotados de verdadeiro talento.*

"*Esses tres interpretes, ligados pelo mesmo sentimento, pelo mesmo culto, vibrando á mesma emoção, formam o que se pode chamar um trio providencial.*

"*Finalizamos affirmando á sociedade brasileira que ella se acha diante de um compositor de genio que precedeu algumas gerações.*"

Falecido em 1914, sua produção motivou o surgimento da "Sociedade Glauco Velásquez", que congregou músicos interessados na difusão e publicação de suas obras. Os concertos realizados por essa entidade difundiram o interesse pelo compositor, fazendo surgir inúmeros admiradores póstumos, como os críticos brasileiros José Rodrigues Barbosa e Roberto Gomes e os músicos franceses Darius Milhaud, André Messager e Xavier Leroux.[14] Apesar de todo o empenho do secretário da Sociedade - o compositor e pianista Luciano Gallet (1893-1931) - as atividades desta encerraram-se em 1918, sem cumprir totalmente um de seus principais objetivos: a impressão das partituras de Velásquez.

5. Luciano Gallet

Luciano Gallet, nascido no Rio de Janeiro em 1893, iniciou sua carreira em meio à atmosfera romântica, participando como pianista em apresentações no Colégio Pedro II, até os 14 anos. Estudou arquitetura, empregando-se como desenhista, mas simultaneamente executando piano em conjunto de salão, semelhantes aos conjuntos nos quais tocava Ernesto Nazareth, até 1913. Nesse ano, estimulado por Glauco Velásquez, apresentou uma composição sua - o *Estudo n.3* - a henrique Oswald, que o admitiu como seu aluno no Instituto Nacional de Música. Nesse Instituto estudou piano com Oswald e harmonia com Agneto França.

Glauco Velásquez preparou Gallet como seu intérprete em 1914 e, com a morte deste, fundou a Sociedade Glauco Velásquez. Terminou seu curso de piano em 1916 com Abdon Milanez, tornando-se professor do Instituto. Em 1917 estudou harmonia com Darius Milhaud, que vivera dois anos no Rio de Janeiro, compositor que o iniciou na música "moderna". foi somente a partir de 1918 que Gallet lançou-se definitivamente como compositor. Apesar de seguir as tendências impressionistas durante alguns anos, interessou-se pelo folclore musical brasileiro, por influência de Mário de Andrade, publicando dois volumes de *Canções populares brasileiras* em 1924, mesmo ano no qual fundou a Sociedade Coral Pró-Arte, dissolvida no ano seguinte. Em 1926 publicou os três últimos cadernos das *Canções populares brasileiras* e compôs sua primeira obra nacionalista, sob orientação de Mário de Andrade: a *Suíte Turuna*. A partir de então engajou-se definitivamente na corrente nacionalista, abandonando a fase impressionsita, dedicando-se também à publicação de obras didáticas, a principal delas *Estudos de folclore* (1934), com introdução de Mário de Andrade, no ano de seu falecimento.

6. Heitor Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos foi, dentre todos, o compositor mais profícuo e mais pluralista dessa fase. Filho do funcionário da Biblioteca nacional, porfessor, autor de livros didáticos e violoncelista amador Raul Villa-Lobos, Heitor nasceu no Rio de Janeiro em 1887. Aprendeu violoncelo e clarineta e tocava música de câmara com o pai, em reuniões de amigos. Com a morte do pai em 1899, passou a tocar violoncelo profissionalmente e aprendeu violão, frequentando círculos de violonistas e de "chorões", músicos que trabalhavam no mercado periférico de festas e serenatas no Rio de Janeiro. Suas primeiras composições foram para o violão, entre elas *Panqueca* (1900), perdida. Contrariando a mãe, que desejava para Heitor uma profissão liberal regular, o compositor intensificou seu contato com músicos populares ou periféricos,

[14] Cf [BARBOSA, José Rodrigues]. A Musica Brasileira. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 90, n.º 259, p. 5, col. "Theatros e Musica", sábado, 16 set. 1916 e [BARBOSA, José Rodrigues]. Musica Brasileira. *Idem*, ano 90, n.º 279, p. 5, col. "Theatros e Musica", sexta-feira, 6 out. 1916.

como Sátiro Bilhar (de quem herdou técnicas violonísticas inovadoras), Ernesto Nazareth, Catulo da Paixão Cearence e outros.

Vendendo a biblioteca do pai, obteve dinheiro para viagens pelo Brasil a procura de experiências e oportunidades profissionais, visitando cidades do Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Pará, aos estados do Sul, com longa permanência em Paranaguá (PR), em São Paulo, Goiás e Mato Grosso. Com ampla vivência musical, sobretudo popular, ingressou, em 1907, no Instituto Nacional de Música, na classe de Harmonia de Frederico Nascimento, mas não se adaptou à disciplina acadêmica e à estética romântica. Poucos meses após o início de seu curso, abandonou o Instituto e passou a estudar, definitivamente, como auto-didata. Empreendeu nova viagem ao Centro-Oeste.

Em 1912 retornou ao Rio de Janeiro, começando agora a compor música para piano, música de câmara e sinfonias, já com inclinações impressionistas. A vertiginosa produção dessa fase (até 1916 compôs mais de 100 obras) indica a descoberta de uma "linha" de atuação que nortearia sua produção até meados da década de 20. A negação dos cânones românticos e a assimilação de tendências européias recentes marcaram sua produção a partir da volta ao Rio de Janeiro. Casado com Lucília Guimarães em 1913, começou a apresentar-se com ela em cinemas e teatros, empreendendo tournées com grupos profissionais para diversas cidades do país.

Assimilando tendências inovadoras que irradiavam de Paris, embora nunca tivesse admitido o fato, Villa-Lobos passou a utilizar uma mistura de técnicas composicionais desenvolvidas principalmente por Claude Debussy e Igor Stravinsky, assimilando até novidades da ópera de Giacomo Puccini (1858-1924). José Maria Neves[15] denomina a fase 1900-1917 de "internacionalismo pós-romântico", na qual as principais composições foram *Izath* (ópera), 2 *trios* (1 e 2), *Sonata fantasia* 1, *Quartetos* 1 e 2, *Ibericárabe* (poema sinfônico), *Naufrágio de Kleônicos* (poema sinfônico), *Centauro de ouro* (poema sinfônico), *Tédio e alvorada* (poema sinfônico), *Myrenis* (poema sinfônico), *Sinfonias* 1 e 2, a *Suíte para piano e orquestra* e o *Sexteto místico*. A segunda fase (1917-1923), denominada por José Maria Neves "aproximação do espírito nacionalista convicto e conbativo, rude e direto" caracterizou-se pelo início das tentativas de desenvolver uma sonoridade moderna, com elementos brasileiros (quaisquer que fossem), entre eles o Balé *Amazonas*, (baseado no balé A sagração da primavera, de Stravinsky, 1913) e o poema sinfônico *Uirapuru*, ambos de 1917, elém dos *Quartetos* 3 e 4, de *Iara* (poema sinfônico) e *Saci Pererê* (poema sinfônico). Nessas composições não foi propriamente a música popular brasileira que o inspirou, mas a evocação livre da natureza selvagem através de técnicas musicais herdadas da vanguarda parisiense. De forma diferente dos românticos, preocupa-se mais com o estabelecimento de *climas* que com a utilização de *padrões* ou *melodias*. Se as composições européias desse período estavam apoiadas em sólida tradição, a produção de Villa-Lobos apoiava-se desorganizadamente em todo o tipo de material novo que chegava ou surgia no Brasil. Mário de Andrade achava Villa-Lobos mais genial que Stravinsky, justamente pela falta dessa tradição. Mas a crítica musical, até meados da década de 20 reprovava a demolição das tradições promovida por Villa-Lobos, enquanto os intelectuais pouco a pouco reconheciam no jovem compositor uma atitude criadora e inovadora que poderia se aliar ao nascente movimento modernista nas artes e na literatura. Enquanto Renato Almeida e Mário de Andrade elogiavam Villa-Lobos, Vincenzo Cernichiaro e Oscar Guanabarino não suportavam sua audácia. Guanabarino afirmava que Villa-Lobos não seguia nenhum princípio, usa cacofonias e produzia toneladas de música sem valor.

[15] NEVES, José Maria. *Música brasileira contemporânea*. São Paulo, Ricordi, 1977. 200 p.

Em termos técnicos, Villa-Lobos utilizava a superposição de modos e tons diferentes, blocos sonoros independentes e não explicáveis funcionalmente, profusão de "appoggiaturas" e retardos não resolvidos e emprego sistemático de acordes dissonantes (7.ª, 9.ª, 11.ª, 13.ª). Especificamente na música orquestral utilizava o contraste entre texturas de grande densidade e episódios concertantes, choques politonais entre naipes, duplicações e triplicações de temas em vários registros, "glissandi" como enriquecimento da massa sonora, exigência de virtuosismo instrumental, uso da voz com função instrumental, emprego eventual de instrumentos vernáculos brasileiros ou não convencionais. No plano formal, Villa-Lobos insistia no estilo rapsódico, devido à falta de condições de sustentação de estruturas tradicionais européias (por formação e opção). A "forma", em Villa-Lobos, é "*consequência da necessidade de repouso relativo da imaginação e nunca a repartição simétrica das deduções clássicas*".

No início dos anos 20, Villa-Lobos exibia uma ousadia composicional e um inconformismo com os procedimentos tradicionais que o aproximava do espírito geral "modernista". Em 1921 iniciou a série dos *Choros*, nas quais promovia a fusão de técnicas improvisatórias observadas entre os "chorões" cariocas com a música moderna para diversas formações (solo de violão, conjuntos de câmara, coro e orquestra):

Villa-Lobos Foi convidado a participar da Semana de Arte Moderna de 1922, juntamente com Orlando Frederico, Alfredo Gomes, Frutuoso Viana, Paulina d'Ambrósio, Antão soares, Frederico Nascimento Filho, Pedro Vieira e Lucília Guimarães (sua esposa), na qual foi publicamente vaiado. Nos concertos dessa Semana foram executadas obras de Debussy, Vallon, Blanchet, Poulenc, Satie e Villa-Lobos (cerca de 20 peças). Os compositores que causaram maior aversão na platéia foram justamente Debussy e Villa-Lobos.

Já consagrado entre os modernistas, Villa-Lobos partiu para a França em 1923, onde entrou em contato com a produção recente de Maurice Ravel (1875-1937), Paul Dukas (1865-1935), Manuel de Falla (1876-1946), Florent Schmidt (1870-1958), Arthur Honneger (1892-1955), Igor Stravinky (1882-1971), Sergei Prokofiev (1891-1953), Alfredo Casella (1883-1947), Edgard Varése (1885-1965) e outros. Em Paris, sustentando-se com uma pensão enviada por amigos, entrou em uma nova fase de sua vida (3ª), na qual pôde se dedicar intensamente à composição, ao mesmo tempo com uma ampla assimilação das novidades européias da década e com com a exploração de temas e "climas" evocativos do Brasil, que na França eram vistos como atmosfera exótica. Não estava, nesse fase, suscetível à crítica brasileira, podendo arriscar-se nas duas áreas sem quaisquer empecilhos. Foi a fase de suas obras mais ousadas, mais inovadoras. Na França compôs quase todas as peças da série de *Choros*, que causaram sensação no público e na crítica parisiense. Foram, ao todo, 14 (porém perderam-se os *Choros* n.13 e 14), além de duas peças complementares, os *Choros bis* (1928) e A *Introdução aos choros* (1929). A relação das obras é a seguinte:

- Os *choros* n.1 (1920), para violão solo, foi baseado em uma composição de Sátiro Bilhar;
- o n.2 (1924), para flauta e clarineta (1924), explora o ritmo e o improviso dos instrumentos melódicos utilizados na música popular;
- o n.3, intitulado *Pica-pau* (1925), foi destinado a septeto de cordas (clarineta, sax alto, fagote, três trompas e trombone) e coro masculino;
- o n.4 (1926) foi escrito para três trompas e trombone
- o n.5 (1925), para piano solo
- o n.6 (1926), para orquestra, explora o uso virtuosístico e improvisatório da flauta entre os "chorões"

- o n.7 (1924) foi escrito para septeto (flauta, oboé, clarineta, sax alto, fagote, violino, violoncelo e tantã)
- o n.8 (1925), para dois pianos e orquestra, foi estreado em Paris (1927), elogiado pelo compositor e crítico Florent Schmidt (1870-1958)
- o n.9 (1925) foi escrito para orquestra
- o n.10 (1926), intitulado *Rasga coração*, foi escrito para coro misto e orquestra e utilizou melodias de Catulo da Paixão Cearence e João Pernambuco, à maneira de *Le boeuf sur le toit*, de Darius Milhaud (1919), provocando processos judiciais na década seguinte
- o n.11 (1928) foi escrito para piano e orquestra, à maneira de um concerto exuberante e virtuosístico
- o n.12 (1929) foi escrito para orquestra
- o n.13 (1929), *perdido*, foi escrito para duas orquestras e bandas
- o n.14 (1928), *perdido*, foi escrito para banda e orquestra
- Os *Choros bis* (1928) para violino e violoncelo
- A *Introdução aos choros* (1929) para orquestra com violão, que utiliza temas dos choros já escritos

Com a revolução de 1930, Villa-Lobos não pôde mais receber a pensão dos amigos e teve que retornar ao Brasil. Rapidamente reuniu meios para retornar à Europa, mas, em São Paulo, pouco tempo antes da partida, foi convocado pelo Interventor Federal João Alberto para organizar e dirigir eventos cívicos com grandes massas corais, arregimentadas entre soldados e alunos escolares, que culminaram nas concentrações orfeônicas nos estádios de futebol do Rio de Janeiro. Radicando-se novamente no Rio, foi nomeado, em 1932, pelo Secretário da Educação do Distrito Federal, Anísio Teixeira, diretor do recém-criado SEMA - Secretaria de Educação Musical e Artística, na verdade criado especialmente para Villa-Lobos. Dirigindo o SEMA, realizou, entre 1932-1942, concentrações orfeônicas que chegaram a 40.000 vozes em 1942 (no Estádio São januário), nas quais eram executados hinos e canções patrióticas a duas e a três vozes, com ou sem orquestra, regidas por ele com assintosa gesticulação.

Foi a 4ª fase na carreira de Villa-Lobos, com tendência nitidamente populista, ligada aos ideais de Getúlio Vargas. Suas composições, a partir de 1930, refletem substancial simplificação e adesão a uma nova corrente que surgia na França: o *neo-classicismo*, na qual os compositores procuravam recuperar formas e procedimentos composicionais do séc. XVIII, ou seja, *barrocos* e *clássicos*. Iniciou então a série *Bachianas brasileiras* (1930-1945), obras que utilizavam formas barrocas (encontradas na música de J. S. Bach) e melodias criadas à feição das canções ou danças brasileiras. Além disso, Villa-Lobos preparou álbuns didáticos para o ensino musical, como o *Guia prático* (137 canções para canto e piano, coro e conjunto instrumental). Foi dessa fase a suíte coral e orquestral para o filme de Humberto Mauro, *O descobrimento do Brasil*, na qual Villa-Lobos utilizou a mesma atmosfera empregada nos *choros*, mas adaptada a uma linguagem destinada a um público menos intelectual e mais patriótico. A partir de 1942, com a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, por ele dirigido, Villa-Lobos produziu, nessa fase, adaptações para coral de música anteriormente escrita por compositores brasileiros, destinadas aos corais escolares, então chamados "orfeões", oficialmente instituídos em todos os estabelecimentos de ensino. Havia os orfeões de professores e os de alunos, que se exibiam principalmente em comemorações e em datas cívicas.

Na década de 40 Villa-Lobos abandonava paulatinamente o engajamento nacionalista, preocupando-se cada vez mais com a expansão de sua produção. Encontrou nos Estados Unidos, que desde 1938 empreendiam a "política de boa vizinhança", o mercado que procurava para suas composições. A partir de 1944 passou a viajar anualmente para os EUA, além da Europa, em tournées de concertos, dirigindo 83 orquestras em 24 países, executando principalmente música anteriormente composta. Acometido de um câncer renal, viajou aos EUA em 1948 para seu tratamento, falecendo em 1959. Suas composições, nessa última fase, são menos numerosas, baseadas nas técnicas que desenvolvera na década de 30.

O DISCO E A MÚSICA POPULAR NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Paulo Castagna

1. Os "chorões"

Nas últimas décadas do séc. XIX, quando estavam em voga as danças de salão, executadas por pequenos conjuntos instrumentais ou pelo piano em salões de dança da elite brasileira, surgiam nas grandes cidades, mas principalmente no Rio de Janeiro, conjuntos instrumentais semi-profissionais que atuavam no mercado periférico, em salões, em clubes carnavalescos e em serenatas de rua.

A maior parte desses músicos eram negros e mulatos. Não eram vadios ou, como foi comum nas décadas de 20 e 30, "malandros". Todos tinham empregos de baixo salário, geralmente como funcionários públicos, militares ou policiais, alguns atuando também como músicos em bandas.

Esses grupos tocavam o mesmo tipo de música que circulava na elite - polcas, mazurcas, valsas, tangos, quadrilhas, etc., mas sem o caráter "chique" exigido nos salões refinados. Havia, entre eles, indistintamente, os que tocavam por partitura ou de ouvido, mas destacaram-se mais aqueles que conheciam a escrita musical e eram capazes de produzir arranjos. Seu instrumental era normalmente os instrumentos de madeira (flauta, clarineta, clarone), de metal (bombardino, oficleide, trombone), de cordas (violão, cavaquinho, bandolim) e de percussão (pandeiro, reco-reco). Note-se a herança das bandas nesses grupos, já que os instrumentos utilizados eram essencialmente aqueles que podiam ser tocados em pé, sendo incomuns o violoncelo, e o piano, além dos violinos, reservados à música culta.

Até hoje não foi esclarecida a origem do termo "choro", mas entre as principais hipóteses estão a derivação do nome da expressão "tocar chorado" (tocar improvisando) e de "chorar" como sinônimo de pedir, esmolar de casa em casa. Abastecendo a periferia do mercado de consumo, em "espetáculos de variedades", nos teatros da periferia, em serenatas e festas pagas, em cinemas e bailes de classe média. Até fins da década de 1910 os chorões eram vistos com extremo preconceito, sendo largamente aceitos somente na década de 20, mas já se transformando em "orquestras típicas", "conjuntos regionais", conjuntos de carnaval, orquestras de cassinos, de casas "bem freqüentadas" e de gravadoras. O primeiro livro escrito sobre o fenômeno foi *O choro* (1934), de Alexandre Gonçalves Pinto, que incluiu dezenas de biografias de chorões que atuaram desde o final do séc. XIX.

O aspecto mais interessante dos chorões está na inovação musical nas primeiras décadas do séc. XX, no âmbito popular. Tocando todos os gêneros de dança em voga, especialmente o maxixe, contribuíram, pelo caráter improvisado de suas execuções, para o surgimento de uma nova maneira de se tocar: o choro. Não se tratava propriamente de uma forma musical, mas de uma maneira de execução de polcas, maxixes, tangos e até valsas, baseada nos conjuntos de sopros e violões e na constante improvisação, fenômeno básico do choro que chegou aos nossos dias. Um traço rítmico específico dos chorões, utilizado na maioria das formas binárias (quase todas, à exceção de valsas e mazurcas) era a sincopação do acompanhamento, surgida nos tangos de

Ernesto Nazaré e popularizada entre os chorões. Embora se tenha consagrado o *choro* como uma composição binária sincopada, resultado da fusão da polca, do tango e do maxixe, a pluralidade de formas, até a década de 20 era bem maior que o tipo de composição que predominou no repertório das "orquestras regionais", posteriormente "conjuntos regionais" de choro que até hoje existem nos bairros tradicionais de várias cidades brasileiras.

Um dos últimos grupos remanescentes dos chorões foi *Os Oito Batutas*, dirigido por Pixinguinha, que começam a tocar nos saguões de cinemas em 1918. Eram todos negros. O sucesso internacional que alcançaram a partir de 1922 foi um indício da transformação desses grupos que, como tais, deixaram de existir, substituídos pelas "orquestras típicas" ou "orquestras regionais". Tais grupos, além de formas brasileiras, passaram a cultivar também formas norte-americanas que começavam a ser exportados em massa: o principal foi o *fox-trot*, mas também foram comuns o *one-step*, o *two-step* e a *valsa-boston*. A maneira de execução dos jazz-bands não somente criou do gênero em todo o Brasil, como influenciou o repertório e as técnicas das "orquestras típicas" das décadas de 30 e 40.

A partir dos últimas anos da década de 10 os últimos chorões e as primeiras "orquestras regionais" começaram a tocar sambas, gênero que conviveu com o choro até hoje. Os choros e os sambas difundiram-se amplamente no disco e no rádio, a partir de 1922, iniciando uma evolução própria, repleta de transformações e inovações.

3. O samba

O termo "samba" provavelmente derivou-se da palavra angolana *semba*, que significa umbigada, traço coreográfico presente no batuque e no lundu de negros e mulatos brasileiros, desde fins do séc. XVIII. Surgido na periferia carioca, mais especificamente nos morros e favelas, o samba foi dança exclusiva de classes baixas, entre de negros e mulatos, como manifestação radicalmente oposta à cultura da elite local. À semelhança do choro, o samba primitivo não foi um gênero totalmente definido, abrigando inúmeras manifestações de origem africana mescladas a contribuições portuguesas. O surgimento do samba é um processo que remonta ao final do período colonial e que iniciou ampla difusão somente a partir das concentrações populacionais da periferia carioca no final do II Império. Ainda em 1819, Johann Emmanuel Pohl assistiu aos *batuques* de negros em Minas Gerais e Goiás, deixando-nos uma descrição que apoia a suposição de uma evolução dos batuques para o samba:[1]

> "*Todos se põem em círculo. Um homem salta para a frente e dança à vontade em volta do círculo, até que segura uma mulher pela cintura, bate os joelhos violentamente contra os dela e volta ao círculo. Então a mulher fica no círculo, dança em volta e com o mesmo movimento escolhe um homem, que depois solta. tudo se faz ao som de uma viola e os espectadores bateram as palmas, de acordo com o compasso, repetindo um estribilho, como, por exemplo:* Areia do mar! *Os brasileiros gostam tanto dessa dança, que são capazes de continuá-la durante toda a noite, embora com isso tanto se excitem e se fatiguem, que muitas vezes caiam exaustos e tenham de ficar doentes no dia seguinte. Desde os primeiros tempos, os missionários combateram violentamente essa dança, por ser indecente. Nisso se distinguiram sobretudo os capuchinhos,* de propaganda

[1] CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6ª, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p.690 (Coleção reconquista do Brasil, 2ª série, v. 151)

> fide, *de Roma. Não conseguiram, porém, aboli-la, por ser, como já dissemos, apaixonadamente apreciada por todos os habitantes.*"

Sambas primitivos ainda existem em muitas regiões brasileiras. Nesses sambas era comum a alternância de um verso ou estrofe cantada (muitas vezes de improviso) por um solista, seguida por um refrão coral (dos demais participantes), estrutura de origem africana. Havia, entretanto, os sambas-corridos, sem refrão. A umbigada e a disputa entre os participantes, pelo melhor improviso do verso e melhor evolução na dança, ainda comum no batuque remanescente no interior de São Paulo devem ter sido os principais elementos do samba primitivo, baseado no acompanhamento de instrumentos de percussão ou simplesmente com palmas ou batuques em objetos, como caixas e aparelhos de cozinha (daí a expressão "cozinha" para a seção de percussão dos grupos populares). A origem africana desse tipo de manifestação pode ser comprovada pelas observações feitas em Luanda por Alfredo de sarmento, incluídas no livro *Os sertões d'África* (1880):[2]

> "*Em Loanda e em vários outros presídios e distritos, o batuque difere* [...] *consiste também o batuque num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou uma preta que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada (a que chamam* semba*) na pessoa que escolhe entre as da roda, a qual vai para o meio do círculo substituí-lo*"

O samba iniciava a "invasão" da cidade já nos últimos anos do séc. XIX, mas é somente com a gravação de *Pelo telefone*, em 1917, que se poderia traçar a sua história que, entretanto, até o final da década de 20 ainda não foi suficientemente pesquisada, já que os autores procuram enfocar o samba a partir da década de 30. Pelas informações ora disponíveis, o principal fenômeno que o corre com o samba nas décadas de 10 e 20, em decorrência de sua urbanização é semelhante ao que ocorreu com o maxixe. Sem perder o caráter de dança cantada, o samba urbano foi perdendo o caráter de dança de roda improvisado e se transformando em dança de pares nos salões ou dança de blocos nos bailes de carnaval. Além disso, seu canto foi sendo conformado aos padrões verificados nas danças de salão ou de chorões, que exigia maior variedade harmônica e melódica e utilização de um instrumental cada vez mais rico, como o das "orquestras típicas" da década de 20. Por isso o protesto de Caninha e Visconde de Bicoíba no samba carnavalesco *Esta nega qué me dá* (1921), no qual cantavam: "*samba de morro / não é samba / é batucada /* [...] */ cá na cidade / a história é diferente / só tira samba / malandro que tem patente*".

Outro fator observado na transformação do *samba de morro* para o *samba urbano* foi o enriquecimento formal, aproximando-o das danças de salão da Belle Époque. Se, originalmente, o samba fora baseado em versos improvisados alternados por um refrão coral, o samba urbano exigia, além de uma harmonia e um instrumental mais ricos, também uma introdução e uma segunda ou até uma terceira parte, como ocorria nos tangos, valsas e polcas. Noel Rosa, no samba *Quem dá mais?*, gravado em 1932, testemunha essa diferença:

> *Quem dá mais?*
> *Por um samba feito nas regras da arte*
> *Sem introdução e sem segunda parte*
> *Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro*

[2] CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. op. cit., p.689.

e exprime dois terços do Rio de Janeiro.

Passada a primeira fase de urbanização, aproximadamente de 1917-1930, o samba urbano entra em um novo processo evolutivo, no qual prevalecia a visão bem humorada do quotidiano da classe média, a exaltação nacionalista e uma criatividade não mais ligada às classes baixas, com os refinamentos poéticos e melódicos que marcaram as composições de Noel Rosa e Ary Barroso.

Com a urbanização, samba derivou-se em manifestações múltiplas a partir da década de 20, como o *samba-de-breque* (do inglês *break*, em virtude da parada para improviso realizada pelo cantor); o *samba-canção*, mais lento que o samba dançado e com maior enfoque na melodia; o *samba carnavalesco*, mais simples, com letra ingênua e despretensiosa, por ser destinado à ocasião; o *samba-choro*, executado sob o improviso dos "grupos regionais", o *samba-enredo*, destinado aos desfiles de escolas de samba, a partir de 1930, com texto alusivo ao tema do desfile; o *samba-exaltação*, destinado ao louvou de alguém ou de alguma instituição, geralmente a pátria; o *samba de gafieira*, modalidade instrumental executada por "orquestras" ou grupos de salões de dança; o *samba de partido alto*, modalidade que guarda elementos originais do samba, composto e executado por conhecedores do gênero, típico do início do séc. XX, mas ressurgido a partir dos anos 40, como samba de tendências pouco comerciais; *samba de quadra* ou *samba de terreiro*, destinado a escolas de samba, mas fora do período carnavalesco; *sambalada*, que incorporava a maneira lenta e romântica das baladas norte-americanas da década de 50; *sambalanço* (ou *samba de balanço*) modalidade mais refinada, surgido em conjuntos de boates cariocas e paulistas, caracterizado pelo deslocamento do acento rítmico, reconhecido como um dos precursores da *bossa-nova*; *sambolero*, samba "abolerado" dos anos 50 e outros.

4. Marchas carnavalescas

Derivadas das marchas militares, a marcha ou *marchinha carnavalesca*, nome que indicava o caráter ingênuo e alegre das composições, surgiu com *Ó abre alas*, de Chiquinha Gonzaga (1899). Penetraram as "orquestras típicas" da década de 20 e tiveram seu andamento acelerado por influência das jazz-bands norte-americanas. Derivadas das *marchinhas carnavalescas*, surgiram as *marchas-rancho*, em fins da década de 10, peças eram executadas nas "orquestras" de ranchos carnavalescos. As *marchas-rancho* eram mais lentas e valorizavam mais o aspecto melódico, com textos mais bucólicos e, às vezes, mais sentimentais. A partir de 1927 começaram a ser compostas marchas já denominadas *marchas-rancho*.

5. O disco

O norte-americano Thomas Édison desenvolveu o fonógrafo na década de 1870 para ser usado exclusivamente como gravador da voz, para uso em escritórios. O aparelho foi exibido, pela primeira vez, com enorme espanto, na Academia de Ciências de Paris em 1878, onde os apresentadores chegaram a ser acusados de ventriloquismo. O Brasil manifestou rápido interesse pelo invento e, já em 1879, o fonógrafo era conhecido em Porto Alegre.

Édison não gostava de música e detestava o fato de seu invento vir a ser usado para o "entretenimento", mas a história fez com que o fonógrafo rapidamente descobrisse na música sua principal utilização. Em 1888 Charles Summer Tainter, mecânico de Edison criou os cilindros ocos de papelão cobertos por cera, surgindo,

assim, o grafofone, que permitia a rápida gravação e reprodução da voz falada ou cantada. O grafofone chegou a ser usado pela família imperial, para gravação da voz e de solfejos em 1889, poucas semanas antes do golpe republicano que encerraria definitivamente a monarquia no Brasil

O pioneiro dos aparelhos de reprodução sonora, no Brasil, foi o aventureiro alemão Fred Figner (seu nome original era Friedrich Figner), que chegado a Belém do Pará em 1891 para comercializar fonógrafos e cilindros com música gravada, transferido para o Rio de Janeiro no ano seguinte, começou a vender cilindros com gravações de modinhas cantadas ao violão por Bahiano e pelo Cadete (ou KDT).[3]

Fred Figner, em 1897, começou a pagar Antônio da Costa Moreira (KDT) e Manuel Pedro dos Santos (Bahiano) para gravarem modinhas e lundus acompanhadas ao violão, para vendê-los como curiosidades. Em 1902 Fred Figner começou a gravar nos discos criados pelo alemão Émile Berliner, conhecidos então como chapas, que possuíam de um ou dois lados, que rapidamente atingiram grande vendagem.

Os aparelhos utilizados para a reprodução sonora eram os gramofones, munidos de uma tuba para a amplificação sonora, já que somente a vibração mecânica da agulha produzia o som ouvido. A gravação para esses aparelhos, até 1927, é, portanto, conhecida como gravação mecânica. O processo de gravação não permitia os altos volumes sonoros, que danificavam a matriz de cera, sendo necessários os movimentos de aproximação e afastamento do aparelho quando se emitiam sons fracos ou fortes. Certos instrumentos, como os violinos, não produziam boa sonoridade e a música orquestral tinha de ser totalmente transcrita para conjuntos baseados em instrumentos de sopro, como flautas e clarinetas. Esse fenômeno valorizou a utilização de sopros, violões e cavaquinhos nos conjuntos musicais populares, o que explica a pequena utilização das cordas tradicionais (violino, viola, violoncelo) nos conjuntos dessa época.

Foi somente em 1927, com o advento da gravação elétrica, que o disco teve sua primeira grande transformação, somente superada pelo advento do 33 rotações em 1964. As gravações e os aparelhos elétricos, intensamente explorados pela empresa Victor Talking machine, dos EUA, difundia um novo aparelho de reprodução sonora que pouco a pouco substituiu os gramofones: as eletrolas, popularizadas com o nome de victorolas ou vitrolas (de Victor). As inovações, na área de gravações sonoras, surgiram, a partir dessa época, com uma rapidez vertiginosa, devido ao imenso mercado que conquistavam. O advento do disco causou um enorme impacto na música ao vivo e, a partir da década de 20, seriam poucos os grupos que sobreviveriam sem vender sua música em forma de produto embalado. O capitalismo havia chegado definitivamente ao mundo musical. Em 1934 outra invenção revolucionária, desenvolvida pela Basf alemã: a fita magnética.

Durante a década de 20 o disco propagou os mais variados gêneros de dança e de canção, no Brasil, tanto nacionais como importados. Entre os principais estão: valsa vienense, a valsa romena, a valsa-serenata, a ranchera, as toadas nordestinas e as canções regionais, o *tango argentino* e o *tango brasileiro*, o *tanguinho*, a *valsa Boston*, a *marcha*, a *marcha carnavalesca* e a *marcha-rancho*, o *one-step*, o *two-step*, o *charleston*, o *fox-trot*, o *samba*, o *samba carnavalesco*, a *polca*, o *maxixe*, o *coco*, o *fado-maxixe*, o *cateretê*, o *rag-time* e a *rumba*.

[3] TINHORÃO, José Ramos. *Música popular - do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Editora Ática, 1981. 215 p. (Ensaios, v.69)

5. Músicos populares de destaque no período

Catulo da Paixão Cearense (São Luís, 1866 - Rio de Janeiro, 1946). Vivendo, desde os 10 anos de idade, no sertão do Ceará, foi com a família para o Rio de Janeiro em 1880, onde seu pai se estabeleceu como relojoeiro. Conheceu, em repúblicas de estudantes, músicos que compunham modinhas e danças de salão e os primeiros "chorões", como Viriato, Anacleto de Medeiros, Cadete e outros, aprendendo violão, instrumento que executou a vida toda, mas tocando também a flauta. No final da década de 1880, com a morte do pai, trabalhou como contínuo e estivador no Cais do Porto, porém conseguiu se matricular no colégio Teles de Menezes, onde estudou português, gramática e francês, interessando-se pela tradução de poesia francesa.

Catulo fundou um Colégio no bairro da Piedade, onde lecionava línguas. Começou a organizar, para o livreiro Pedro da Silva Quaresma, um repertório de letras de modinhas, lundus e cançonetas, que foram impressas em forma de cordel e em coletâneas, com os nomes de *O cantor fluminense*, *O cancioneiro popular* e as seguintes, que possuíam poesias suas: *O cantor fluminense*, *Lira dos salões*, *Novos cantares*, *Lira brasileira*, *Canções da madrugada*, *Trovas e canções*, *Choros ao violão*. Com suas poesias, cantava modinhas que aprendia de ouvido, sempre acompanhando-se ao violão. Compôs muito pouco, pois recolhia melodias já existentes, apenas compondo a letra e executando-as em festas, chegando a ser aceito pela elite carioca na década de 30. Catulo contribuiu para a aceitação do violão nos círculos da elite, já que o mesmo havia sido banido dos meios chiques desde fins do II Império.

Baiano (Manuel Pedro dos Santos). Nasceu em Santo Amaro da Purificação (BA) em 1887 e integrou, com cadete, Nozinho, Mário Pinheiro e Eduardo das neves o primeiro grupo profissional de cantores da Casa Édison. Em 1902 Baiano já havia gravado 73 músicas para Fred Figner, proprietário da Casa Édison do Rio de Janeiro. Participou de gravações históricas, como *Caboca di Caxangá* (Catulo da Paixão Cearense) *Pelo telefone* (1917), de Donga e Mauro de Almeida Era pago por música gravada e ganhava muito pouco. Morreu pobre e esquecido.

Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana, Rio de Janeiro, 1898-1973). Seu primeiro apelido foi *pizindim* ("menino bom", em um dialeto africano) e depois *bexiguinha*, devido a uma varíola que contraiu na infância. Da mistura desses dois apelidos resultou o *Pexinguinha* ou *Pixinguinha*, como foi conhecido até o final da vida. Seu pai, Alfredo da Rocha Viana era funcionário dos correios e também flautista, reunindo amigos para tocar em casa. Com o irmão Henrique aprendeu cavaquinho e já acompanhava o pai na música de festas aos 10 anos. Entre 1910-11 iniciou-se na flauta com o pai e aprendeu música com césar Borges Leitão, bombardinista e colega de repartição de seu pai. Nesses anos gravou seus primeiros discos para a Casa Faulhaber, como integrante do conjunto Pessoal do Bloco. Suas peças eram classificadas como tangos, maxixes, polcas e lundus, embora seu estilo já se enquadrasse no gênero *choro*. Estudou no Liceu Santa Teresa e depois no Colégio do Mosteiro de São Bento. Após ganhar do pai uma flauta importada da Europa, passou a tocar em 1911 no grupo de carnaval do rancho Filhas da Jardineira, organizado por Irineu de Almeida, tocando também em festas de seu bairro (Catumbi) e compondo *Lata de leite*, seu primeiro choro.

No carnaval de 1912 atuava como diretor de harmonia do rancho Paladinos japoneses. Nessa época recebeu atenção de seu irmão *China* (Otávio Viana), violonista profissional em salões de dança da Lapa, que o introduziu na vida profissional.

Começou a trabalhar na choperia La Concha, no grupo do pianista Pádua Machado, atuando posteriormente em vários grupos na Lapa, até integrar a orquestra do cine-Teatro Rio Branco, onde eram exibidos filmes, revistas e operetas, estreando na peça *Chegou o Neves*, em 1913. Pixinguinha, com 15 anos, destacava-se pelos improvisos e floreios à flauta, que entusiasmavam a platéia.

A partir de 1914 sua carreira tomou forte impulso, quando integrou o Grupo de Caxangá, organizado por João Pernambuco, especializado em músicas de origem nordestina que desfilava em carnavais. Em 1915 tocava também na sala de projeções do Cinema Palais e, em 1919, apresenta, com o Grupo de Caxangá (que já incluía o China) o samba *Já digo*, em resposta ao provocativo samba *Quem são eles?*, de Donga (1918). A epidemia de Gripe Espanhola de 1918 causou uma queda de público nos cinemas e Isaac Frankel, gerente do Palais, convidou Pixinguinha a organizar um conjunto para a sala de espera, a fim de aumentar a freqüência no cinema. Pixinguinha organizou, então, a partir de músicos do Grupo de Caxangá, *Os Oito Batutas*, o conjunto de maior sucesso de sua carreira e o primeiro grupo de música popular ou de "chorões" a fazer sucesso e a gravar no exterior. O grupo incluía voz, flauta, violões, piano, cavaquinho, pandeiro, bandola e reco-reco.

Os Oito Batutas estrearam em abril de 1919, classificado como "orquestra típica" e rapidamente passaram a se exibir em festas "chiques" da elite carioca. Em 1920 exibiram-se para os reis da Bélgica e, em 1921, empregaram-se no cabaré Assírio, no subsolo do Teatro Municipal, onde acompanhavam o dançarino Duque e sua companheira Gaby. foi por influência de Duque que o milionário Arnaldo Guinle financiou a viagem dos Oito Batutas a Paris em 1922, onde apresentaram-se durante seis meses no Dancing Shéhérazade. Retornaram para o assírio, mas logo depois partiram para Buenos Aires, onde gravaram para a Victor argentina.

As viagens internacionais fizeram Pixinguinha e Os Oito Batutas interessarem-se por novos instrumentos (saxofone, clarineta e pistom) e por novas formas de dança, sobretudo o *fox-trot*, que o grupo passou a executar de acordo com as técnicas observadas nos jazz-band. Em 1926, já executando esporadicamente o saxofone, casou-se com a atriz Albertina da Rocha, da Companhia Negra de Revista, com quem excursionou para o Prata. Em 1927 retornou à Argentina com os Os Oito Batutas em nova formação, que refletia a assimilação da música popular norte-americana: pistom, bateria, saxofone, banjo, piano e trombone.

Em 1928, com Donga, organizou a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, conjunto para as gravações Parlophon que acompanhavam principalmente os cantores Patrício Teixeira e Benício Barbosa. Nesse ano, gravou com sua nova orquestra o samba-choro *Carinhoso* (instrumental), com Pixinguinha ao solo de saxofone (somente em 1937 a peça receberia letra de João de Barro). Pixinguinha já era identificado como mestre do *choro*, mas também gravava muitos *sambas*, como o *Samba de nego* e *Ai, eu queria*, gravados por Francisco Alves em 1927. Os Oito Batutas continuavam a existir, gravando na Odeon em 1928. Quando a Victor Talking Machine of Brazil foi instalada, em 1929, Pixinguinha foi escolhido como músico e arranjador exclusivo, criando a Orquestra Victor Brasileira, que se destacava na música de carnaval. Em 1931 fundou novo conjunto, o Grupo da Velha Guarda (referência a músicos que outrora atuaram em bandas do exército ou da polícia), que gravou dezenas de discos pela Victor, acompanhando os cantores de sucesso da época, como Carmen Miranda, Mário Reis e Sílvio Caldas. No ano seguinte organizou, também para a Victor, a Orquestra Diabos do Céu, continuação do Grupo da Velha Guarda que estreou acompanhando Carmen Miranda. Em meio a todo esse sucesso e atividade, um fato em 1933 revela como era

difícil a vida do músico popular na época: Pixinguinha é nomeado fiscal da limpeza urbana no Rio de Janeiro...

Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, Rio de Janeiro, 1889-1974). Filho de um pedreiro e bombardinista e de Tia Amélia, que cantava modinhas e promovia festas e seções de candomblé. Passou a freqüentar, com a mãe, a casa de Tia Sadata na pedra do Sal, beco da Saúde, onde se reuniam os baianos que fundaram, em cerca de 1893 o Rancho Dois, um dos primeiros ranchos carnavalescos do Rio. Donga aprendeu, nesse ambiente, danças populares como o *jongo*, o *afoxé*, a *dança de velhos* e outras, provenientes da macumba e candomblé. Iniciou-se no cavaquinho aos 14 anos, tentando imitar o ídolo Mário Cavaquinho, mas em 1907 aprendeu violão com Quincas Laranjeiras, já iniciando a composição de modinhas. Em 1916 freqüentava as reuniões de samba na casa de Tia Ciata, onde freqüentemente encontrava Pixinguinha, Sinhô e outros. Foi dessas reuniões que nasceu *Pelo telefone*, o primeiro samba carnavalesco gravado. A composição originalmente iniciava-se com "*Pelo telefone o chefe da polícia mandou-me avisar*", alterado, por determinações da gravadora ou da própria polícia, para "*Pelo telefone o chefe da folia mandou-me avisar*".

Donga integrou o Grupo de Caxangá desde 1914 e, a partir de 1919, Os Oito batutas, como violonista, viajando com o grupo para a Europa em 1922. Retornou da França executando violão-banjo e, em 1926 integrava o Carlito Jazz, que acompanhava a companhia francesa Bataclan, que se exibia no Rio de Janeiro. Em 1928 retornou à companhai de Pixinguinha, integrando a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga e, em 1932, os grupos Velha Guarda e Diabos do Céu.

Cornélio Pires e a música caipira. Nascido em Tietê (SP) em 1884, interesou-se pelos costumes do interior do Estado desde o início do século. Em 1910 encenou na Universidade Mackenzie um velório típico do interior paulista, apresentando cantadores paulistas e uma palestra sobre o fenômeno. Nesse mesmo ano, lançou seu primeiro livro de versos, *Musa caipira*, e, em 1912, *Versos*. Suas palestras, a partir de 1914, passaram a ser chamadas de "palestras caipiras", nas quais contava anedotas, histórias do interior e imitava a pronúncia caipira. Publicava, em 1916, *Quem conta um conto...*, logo seguido por *Quem conta um conto... e outros contos*. O filme *O curandeiro*, de Antônio Campos (1918), foi baseado em seu conto *passe os vinte*.

O surgimento do personagem Jeca Tatu, no conto *Urupês* de Monteiro Lobato, estimulou os cantores caipiras que atuavam com Cornélio Pires ou já independentemente, a criar apresentações típicas, que popularizaram-se na década de 20. Em 1922 apresentou-se com o compositor Eduardo Souto na sede da Associação Brasileira de Imprensa durante as festividades do Centenário da Independência, onde também se apresentava a nova dupla caipira, dissidente dos Turunas pernambucanos (grupo fundado por João Pernambuco), Jararaca e Ratinho, primeira dupla caipira de sucesso.