

INTRODUÇÃO

A música sacra brasileira tem sido um dos campos mais frutíferos da musicologia no Brasil. Desde as primeiras publicações de Francisco Curt Lange sobre música em Minas Gerais em meados do século XX,¹ o número de estudos com foco na música sacra brasileira, especialmente a do período colonial,² aumentou consideravelmente. Inspirado por Lange, um poderia até dizer provocados, vários estudiosos não apenas contribuíram para a literatura sobre música em Minas Gerais, mas também ampliaram o foco de atenção para incluir música do Rio de Janeiro, de São Paulo e da região Nordeste. Cleofe Pessoa Mattos publicou o catálogo temático das obras do compositor Padre José Maurício Nunes Garcia em 1970,³ e também sua biografia em 1996.⁴ José Maria Neves dedicou toda a sua vida ao estudo da música mineira e, entre outros trabalhos, editou uma série dedicada à música sacra dos séculos XVIII e XIX de Minas Gerais.⁵ Régis Duprat tem uma das produções mais significativas da produção brasileira musicologia, incluindo um catálogo temático de três volumes dos manuscritos anteriormente coletado por Curt Lange,⁶ bem como diversos estudos sobre a música no Nordeste região e no estado de São Paulo.⁷ Duprat também é responsável pelo renascimento do

¹ Lange, "A Música em Minas Gerais", in Morão, *O Alemão que descobriu a América*. Esta é uma tradução para o português do texto *La Música en Minas Gerais*, escrito originalmente em espanhol, em 1946.

² Politicamente, o Brasil viveu três fases distintas: (1) Colônia, de 1500 a 1822; (2) Império, de 1822 a 1889; e (3) República, de 1889 até os dias atuais.

³ CP de Mattos, *Catálogo Temático*.

⁴ CP de Mattos, *José Maurício Nunes Garcia*. A historiografia relativa ao Padre José Maurício é uma exceção na musicologia brasileira. Diferentemente dos compositores mineiros que foram seus contemporâneos, é possível traçar uma linha de estudos sobre José Maurício que remonta à época de sua atuação.

⁵ Neves, *Música Sacra Mineira*; Neves, *Música no Brasil*, vol. VI.

⁶ Duprat e Baltazar, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vols I-II; Duprat e Biazon, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vol III.

⁷ Duprat, *Garimpo Musical*.

O compositor luso/brasileiro André da Silva Gomes.⁸ Além da contribuição de desses eminentes estudiosos, o estabelecimento de programas de pós-graduação em musicologia em alguns das universidades mais importantes do Brasil nas últimas décadas estimulou o surgimento de vários jovens estudiosos dedicados à música sacra brasileira, especialmente do séculos XVIII e XIX.

Ao examinar a literatura sobre música sacra brasileira publicada nos últimos seis décadas podemos dizer que poucas referências foram dedicadas à música do estado de Goiás.⁹ Isso é bastante intrigante, porque Goiás teve um processo de povoamento não tão diferente daquela de Minas Gerais ou São Paulo, estados cujas atividades musicais têm sido muito mais examinado pela musicologia brasileira. Foi a produção de música sacra em Goiás durante os séculos XVIII e XIX não foi suficientemente significativo ou foi de facto relevante, mas não existem muitos sinais disso? Esta é uma das questões que o a presente pesquisa pretende examinar.

A historiografia geral sobre Goiás desenvolveu-se significativamente nos últimos décadas. Luis Palacín elevou a historiografia goiana a um novo patamar com seus estudos, a maioria deles focando no período colonial.¹⁰ Seguindo Palacín, e também focando período colonial, Paulo Bertran ampliou substancialmente as fontes examinadas no reconstrução da história de Goiás. A obra de Bertran, *História de Niquelândia* foi

⁸ Duprat, *Música na Sé de São Paulo*.

⁹ Em 1946, Curt Lange afirmou que “Nas publicações sobre música brasileira, poucas referências foram dedicadas à música em Minas Gerais”. para o inglês foram feitas pelo autor desta dissertação). Lange, “A Música em Minas Gerais”, 99. Essa afirmação era verdadeira para Minas Gerais há sessenta anos e ainda é válida para Goiás no momento presente.

¹⁰ Ver especialmente Palacín, *O Século do Ouro em Goiás*; e Palacín, *História de Goiás em Documentos*.

especialmente importante para a presente pesquisa.¹¹ Além disso, Nasr Chaul trouxe uma importante onda de revisionismo em mais de dois séculos de história e conceitos. Dele *Caminhos de Goiás: a construção da decadência sem os limites da modernidade* é um dos trabalhos mais estimulantes da área, e tem sido um convite a diferentes abordagens para a história de Goiás.¹²

Juntos, esses autores nos deram uma perspectiva profunda da história de Goiás, especialmente em seus aspectos sociais, políticos e econômicos. Datas e rotas precisas do *Bandeiras*, expedições que exploraram o território do que mais tarde seria o estado de Goiás, foram apresentados e examinados. A economia de Goiás tem sido reconstruído de forma convincente desde o seu início até o presente, e várias mudanças na política e na ideologia foram consistentemente descritos e analisados.

Porém quando falamos em pesquisas com foco nos aspectos culturais de Goiás a situação é bem diferente. Mesmo em relação ao período colonial, que provavelmente é período mais investigado na historiografia goiana, a situação não é satisfatório. Em 1978, o escritor Bernardo Élis apontou a escassez de estudos enfocando sobre aspectos socioculturais da Capitania¹³ de Goiás.¹⁴ Quase vinte anos depois, Palacín ainda reclamava da falta de pesquisas sobre o assunto, afirmando: *yo*s Documentos no momento estão disponíveis para oferecer uma ideia pálida, uma breve luz para fazê-lo

¹¹ Bertran, *História de Niquelândia*. Esta é uma segunda edição revisada e ampliada da *Memória de Niquelândia* de Bertran (Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985). De Bertran, ver também: *Formação Econômica de Goiás e História da Terra e do Homem no Planalto Central*.

¹² Chaul, *Caminhos de Goiás*.

¹³ Durante a Colônia o território foi dividido em capitanias; depois da independência, em 1822, foi dividida em províncias; e finalmente, desde a proclamação da República, em 1889, o Brasil está dividido em estados. Goiás passou por todas essas três fases. Foi criada como capitania (ver capítulo 1), tornando-se posteriormente província e, finalmente, estado de Goiás.

¹⁴ Bernardo Élis, prefácio de Chaim, *A Sociedade Colonial Goiana*, 16.

que foram, e como ópera, uma sociedade, uma cultura e como mentalidades em Goiás Colonial” (os documentos até agora disponíveis nos oferecem apenas uma vaga ideia, uma breve noção do que eram a sociedade, a cultura e as mentalidades e como funcionavam no Goiás colonial).¹⁵ É improvável que algum desses autores mudasse de opinião sobre este assunto se ainda estavam vivos hoje.

A presente pesquisa pretende contribuir para o desenvolvimento do historiografia de Goiás investigando um dos aspectos culturais de sua história. Isso é preocupado com a música sacra em Goiás durante a Colônia, o Império e as primeiras décadas do República, e mostra que a música sacra era de fato uma parte muito importante da cultura durante daquela vez. As datas indicadas no título, 1737-1936, são mais simbólicas do que rígidas limites temporais. O ano de 1737 é a data da fundação do *arraial* de Jaraguá, o lugar que é o centro de nossa pesquisa, mas as primeiras informações existentes sobre música em Goiás é de 1750. O ano de 1936 foi escolhido por ser o ano da morte de Balthasar de Freitas, o último músico que trabalhou de forma consistente com o corpo de documentos que examinaremos. Além disso, é por volta de 1936 que um importante acontecimento político e a mudança social ocorreu em Goiás: a mudança da capital do estado da cidade de Goiás para a nova cidade planejada de Goiânia. Isso de certa forma marca a entrada de Goiás na era moderna. Daquele período em diante, os goianos tenderiam a parecer mais para o futuro, visto como sinônimo de progresso, do que para o passado, visto não como tradição, mas como atraso. Portanto, o período de tempo desta pesquisa será normalmente referido como séculos XVIII e XIX, mas um século XVIII mais curto

¹⁵ Palacín, *História de Goiás em Documentos*, 182.

que na verdade começa em sua segunda metade (ou pelo menos na década de 1720), e um “longo” século XIX, que abrange as primeiras décadas do século XX.

A mudança de paradigma causada pela transferência da capital do estado aliado às novas resoluções sobre a música católica formuladas durante o Vaticano II Concílio alguns anos depois, especialmente aquele que mudou a linguagem usada na liturgia do latim ao vernáculo, fez com que a maioria das coleções contendo manuscritos de música sacra produzida durante os séculos XVIII ou XIX em Goiás foram perdidas ou destruído intencionalmente. Apenas algumas destas coleções sobreviveram até aos nossos dias, sendo assim testemunhas preciosas do passado musical do estado. Uma dessas testemunhas é o acervo documental que pertence à família Ribeiro de Freitas, de Jaraguá, Goiás. Esse conjunto documental é hoje conhecido como acervo de Balthasar de Freitas. Chá A presente pesquisa tem como objeto de estudo as obras sacras preservadas em Balthasar de Coleção de Freitas.

O objetivo principal desta dissertação é apresentar uma descrição do sagrado obras da coleção de Balthasar de Freitas. Esta descrição inclui uma análise deste repertório, mas considerado mais como um conjunto de peças do que como obras individuais, bem como uma investigação do contexto histórico em que esta coleção foi formada. Assim, por um lado procura apresentar uma descrição sistemática de cada peça, que permite então a identificação das peças e uma categorização de acordo com a sua função litúrgica/paralitúrgica e, por outro, a reconstrução da vida religiosa atividades musicais em Goiás no período em questão, incluindo também as biografias de os principais músicos relacionados ao acervo. Unificando essas duas abordagens, sistematicamente descritivo e histórico-investigativo, apresenta também uma análise da atuação

práticas e recepção da música sacra em Goiás durante os séculos XVIII e XIX séculos. Ao fazê-lo, pretende contribuir para o desenvolvimento da historiografia da Goiás, estudando um dos aspectos culturais de sua história, e aprimorando a historiografia da música brasileira dos séculos XVIII e XIX por apresentando pesquisas sobre uma região geralmente negligenciada pela musicologia brasileira.

Em comparação tanto com a historiografia geral de Goiás quanto com a historiografia sobre a música brasileira, o estudo da história da música em Goiás é muito subdesenvolvido. No entanto, certamente não começa com a presente pesquisa. *Uma música em Goiás* de Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça é provavelmente o mais importante trabalho publicado sobre música em Goiás.¹⁶ Trata-se de um panorama abrangente, que abrange música sacra à folclórica, incluindo outros gêneros, como ópera e banda de sopro música. É especialmente importante em relação à música feita na cidade de Goiás e Pirenópolis durante a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX século. Por representar uma das primeiras tentativas de oferecer uma visão panorâmica do música em Goiás, *A Música em Goiás* é uma mistura de compilação e pesquisa original, e seu O formato também é um híbrido de livro didático e trabalho acadêmico. Hoje é sem dúvida um ponto de ponto de partida para todas as pesquisas sobre música em Goiás.

Um autor pioneiro no estudo da música em Goiás é Braz Wilson Pompeu de Pina Filho. Pina Filho publicou diversos artigos sobre música em Goiás, entre os quais temos o precursor da obra de Mendonça, também intitulada *A Música em Goiás*,¹⁷ e Antônio da

¹⁶ Mendonça, *Uma Música em Goiás*.

¹⁷ Pina Filho, "A Música em Goiás".

Costa Nascimento (Tonico do Padre): Um Músico no Sertão Brasileiro. ¹⁸ Pina Filho também teve papel fundamental na divulgação da música goiana por meio de suas atividades como maestro e jornalista.

Obras menos panorâmicas e mais monográficas também contribuíram para a compreensão da música em Goiás. Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues publicado em 1982 *A Modinha em Vila Boa de Goiás*, ¹⁹ que trata desse gênero que foi muito apreciado pelo povo goiano. Maria Helena Jayme Borges publicou *A Música do Piano da Sociedade Goiana (1805-1972)*, ²⁰ explorar a história do instrumento que se tornaria o centro da vida musical goiana no século XX. A pesquisa de Borges dialoga com o *Conservatório de Música da UFG de Pina Filho: 16 Anos*, ²¹ e *Memória Musical de Goiânia*. ²²

Um campo em que o subdesenvolvimento não se restringe a Goiás, mas característica da musicologia brasileira como um todo, é o estudo das bandas de sopro. Em Goiás, o pioneiro e quase único trabalho é *Música e Mestres*, ²³ que trata da história das faixas de vento na região da cidade de Jataí, e *A Banda Ontem e o seu Futuro*, de Jacy Siqueira, ²⁴ que é em parte histórico e em parte uma guia para estabelecimento de faixas de vento em Goiás.

Algumas obras importantes sobre a música goiana foram escritas nos últimos anos mas ainda não foram publicados. Ana Guiomar Rego Souza escreveu *A "Era dos*

¹⁸ Pina Filho, "Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre)."

¹⁹ Rodrigues, *A Modinha em Vila Boa de Goiás*.

²⁰ Borges, *Uma Música e Piano na Sociedade Goiana (1805-1972)*.

²¹ Pina Filho, *Conservatório de Música da UFG*.

²² Pina Filho, *Memória Musical de Goiânia*.

²³ França, *Música e Maestros*.

²⁴ Siqueira, *A Banda Ontem e seu Futuro*.

Barracões": uma abordagem histórico-social da ópera em Pirenópolis, século XIX²⁵ e

Paz em Cena: A Semana Santa na Cidade de Goiás (Século XIX).

²⁶ As obras de Souza

investigar com sucesso duas das mais importantes tradições musicais de Goiás: a ópera em Pirenópolis e música sacra na Semana Santa na Cidade de Goiás. Além disso, Yara Moreyra vem trabalhando em coleção de manuscritos copiados na cidade de Goiás durante o século XIX e início do XX e recolhidas por Frei Simão Dorvi em meados do século XX. Graças à generosidade de Moreyra, tive acesso a esta coleção e aos resultados parciais de sua pesquisa.

A primeira publicação em que é citada a coleção de Balthasar de Freitas apareceu em 2004. É minha *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins: um episódio da música colonial em Goiás.*

²⁷ Esta obra trata de uma Missa

que foi atribuído em Goiás ao Padre Manoel Ribeiro de Freitas, mas que também teve atribuições a outros compositores mineiros. Foi durante a pesquisa sobre Manoel Ribeiro de Freitas com quem o autor desta dissertação teve contacto pela primeira vez os manuscritos que pertenceram a Balthasar Ribeiro de Freitas, filho do Padre Manoel sobrinho. Os resultados deste primeiro contato foram então comunicados nas páginas do *Da Missa ao Divino Espírito Santo.*

²⁸ Neste mesmo ano colaborei com a Sra. Ivana Carneiro, dono do acervo, em um projeto que incluiu digitalização, limpeza, tratamento e colocação adequada de todos os seus documentos. Também resultou na publicação de *Danças Para Banda*²⁹ e o lançamento do CD *Danças de Outros Tempos*,³⁰ ambos

²⁵ Souza, *A Era dos Barracões.*

²⁶ Souza, *Paz em Cena.*

²⁷ Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo.*

²⁸ Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo*, 20-21.

²⁹ Pinto, *Danças Para Banda.*

contendo peças instrumentais encontradas no acervo.³¹ A presente dissertação é um desenvolvimento da pesquisa iniciada em 2004.

A dissertação está organizada em dois volumes. O segundo volume apresenta catálogo temático da subcoleção de música sacra da coleção de Balthasar de Freitas, mais dois apêndices. A metodologia utilizada na elaboração do catálogo temático é discutido na introdução do segundo volume. Os dois apêndices trazem informações complementares que podem ser úteis em pesquisas futuras e podem ajudar em nossa compreensão do repertório preservado no acervo de Balthasar de Freitas. O Anexo 1 mostra algumas listas de pagamentos a músicos que atuaram em atividades musicais na região de Jaraguá, no final do século XIX e início do XX, bem como dados semelhantes relativos às atividades musicais em outras cidades de Goiás. Apêndice 2, por outro lado, contém edições de algumas das obras da subcoleção de música sacra. TEM volume contendo as peças mais significativas da coleção foi preparado e deverá ser publicado em breve.

O primeiro volume está dividido em quatro capítulos, além de introdução e conclusão. O primeiro capítulo é um panorama da história da música e da Igreja em Goiás durante séculos XVIII e XIX. Mostra como a música em geral e a música sacra em particular, foi uma atividade muito importante na sociedade daquela época. Em relação a a história da Igreja Católica em Goiás é em grande parte baseada na literatura publicada, especialmente nos autores citados no início desta introdução. Para a parte diretamente relacionado à música goiana, porém, baseia-se não apenas nas relevantes publicações

³⁰ Pinto, *Danças de Outros Tempos*.

³¹ Todo o projeto foi financiado pela Agência de Cultura do governo de Goiás (AGEPEL).

literatura, especialmente a obra de Mendonça e as crônicas de vários viajantes europeus que visitou Goiás durante o século XIX, mas também em um extenso arquivo pesquisado. A pesquisa arquivística investigou dois grandes grupos de fontes primárias: (1) documentos relacionados às atividades religiosas, especialmente os preservados no Arquivo Frei Simão Dorvi e nas coleções do Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC); e (2) manuscritos musicais encontrados na obra de Balthasar de Freitas coleção e outras três coleções de manuscritos musicais de Goiás (coleção particular de Antônio Pinheiro, coleção Dorvi/Moreyra e coleção da família Pina). Jornais que circularam em Goiás durante o século XIX e início do XX também foram um complemento importante às fontes listadas acima.

O Capítulo 2 apresenta uma visão biográfica dos principais músicos que trabalharam com os manuscritos da coleção durante os séculos XIX e XX. Isto dá especial atenção a três músicos, Silvestre Ribeiro de Freitas, Miquelino Raymundo de Lima e Balthasar Ribeiro de Freitas, mas também inclui outros membros dessas famílias, bem como alguns dos principais líderes religiosos de Traíras, São José do Tocantins e Jaraguá. A figura de Balthasar de Freitas, porém, ocupa o centro do capítulo. As fontes utilizadas neste capítulo são basicamente as mesmas utilizadas para capítulo 1.

No capítulo 3, o foco muda dos músicos e da sua sociedade para os próprios manuscritos. Em certo sentido, poderíamos dizer que o capítulo 3 é o centro da dissertação inteira: apresenta em prosa o que o segundo volume apresenta sistematicamente. O texto descreve todo o acervo, com mais detalhes sobre o sagrado subcoleção de música. Uma análise dos principais gêneros encontrados na subcoleção é

apresentado. Além disso, situa a coleção de Balthasar de Freitas em relação a outras coleções de manuscritos musicais dos séculos XVIII e XIX de Goiás e de outros estados também. As discussões presentes neste capítulo destacam dois pontos claro. Primeiro, que houve um intercâmbio ativo entre músicos goianos e músicos de outras partes do Brasil, e segundo, que, embora sendo em sua maioria oriundos do segunda metade do século XIX, em vários casos os manuscritos de Balthasar de O acervo de Freitas preserva um repertório bem mais antigo. Para a descrição e análise que são apresentados, as principais fontes são, obviamente, os próprios manuscritos. Para comparação do acervo de Balthasar de Freitas com outras coleções de música manuscritos, utilizei todos os catálogos temáticos e edições da música sacra brasileira que foram publicados desde o artigo pioneiro de Curt Lange.

Por fim, o capítulo 4 investiga alguns procedimentos relacionados às práticas de desempenho e recepção da música sacra em Goiás durante o século XIX. Apresenta, em alguns sentido, uma síntese dos capítulos 2 e 3. É menos descritivo e mais especulativo do que o capítulos anteriores. Entre outras coisas, demonstra que, em diversas ocasiões, o os copistas da coleção foram responsáveis pela adaptação do repertório antigo ao circunstâncias disponíveis para eles. Essas adaptações incluíram diversos procedimentos, como substituindo cordas por sopros e executando algumas peças um tom abaixo. Embora aplicado à música sacra executada em Goiás, sua abordagem pode contribuir para a compreensão de como o século XIX lidou com sua tradição musical no interior do Brasil como um todo.

Para maior clareza, as referências a dois instrumentos são feitas através da sua língua portuguesa termos. O termo "pistom" (plural "pistões") é usado para indicar trombetas e cornetas. Em

Na música brasileira dos séculos XIX e XX, “pistom” refere-se tanto a trombetas quanto a cones. Para preservar esta ambigüidade, este termo é usado aqui no lugar do padrão. Termos em inglês. “Requinta” é um termo português arcaico para indicar o pequeno clarinete Eb. Como existem diversas referências a este instrumento e ao clarinete Bb padrão, “requinta” é usado para o primeiro e “clarinete” para o segundo. Além disso, as vozes são indicado por letras maiúsculas (Soprano, Alto, Tenor e Baixo), enquanto para instrumentos, são usadas letras minúsculas (violino, clarinete, baixo). Isto ajuda a esclarecer a ambigüidade do termo “baixo”.

CAPÍTULO 1: IGREJA, MÚSICA E MÚSICA DA IGREJA EM GOIÁS DURANTE OS SÉCULOS XVIII E XIX

No início do século XVIII, o Brasil vivia uma nova situação social. fase económica do seu desenvolvimento, o *ciclo do ouro*. O primeiro ouro minas foram descobertas durante as últimas décadas do século XVII e em 1709 o território em que essas minas estavam localizadas tornou-se politicamente independente do Capitania do Rio de Janeiro. A “Capitânia de São Paulo e das Minas do Ouro” (Capitania de São Paulo e das Minas de Ouro) foi então criada.³² Cerca de uma década mais tarde, em 1720, a Capitania foi dividida em duas novas, a Capitania de Minas Gerais e a Capitania de São Paulo, restando assim os *Paulistas*,³³ quem eram os descobridores originais das minas, separados do seu “sonho do Eldorado”.

Esta situação motivou os *paulistas* a explorar novos territórios. No público nível, o governo de São Paulo tentava ampliar os limites da Capitania em para compensar os territórios que havia perdido para Minas Gerais. No privado nível, por outro lado, os paulistas estavam ansiosos para encontrar novas minas de ouro, também como compensação pela perda de Minas Gerais após a Guerra *da Emboaba*. Além disso, eles eram tentando estabelecer uma passagem fluvial de São Paulo para as minas recentemente descobertas de Cuiabá, na fronteira do extremo oeste. Todos estes factores levaram ao que o historiador Luis Palacín chamou de “a descoberta definitiva de Goiás”.³⁴

³² Botelho, “Capitânia das Minas Gerais”, 68.

³³ “Paulista” é a pessoa que nasceu em São Paulo.

³⁴ Palacín, *O Século do Ouro em Goiás*, 16.

Palacín chamou-o de “definitivo”, porque na verdade, desde o final do século XVI, Paulistas e Jesuítas foram atrás *dos Índios*, os primeiros atrás de seus corpos como bens para o mercado de escravos, e estes segundo a sua alma, para ensinar-lhes o cristão doutrina e salvá-los do Inferno. Na prática, porém, esta distinção nem sempre foi tão claro. O fato é que de 1590 a 1674, diversas expedições denominadas *Bandeiras*, formadas por paulistas e portugueses, alcançaram o *Sertão dos Goyazes* depois de terem partiu de São Paulo. Por outro lado, desde depois de 1653, várias outras expedições, principalmente pelos jesuítas, chegou a Goiás partindo de Belém, passando pelo Amazonas e mais tarde, os rios Tocantins e Araguaia.³⁵

Cada uma dessas expedições, porém, teve um caráter transitório. Eles entraram em território selvagem, conseguiram o que procuravam e partiram sem estabelecer nada assentamento permanente. As coisas mudariam para sempre graças a um Bandeira em particular formada no início da terceira década do século XVIII. Em julho de 1722, uma notícia Bandeira partiu de São Paulo. Foi coordenado por Bartolomeu Bueno da Silva, João Leite da Silva Ortiz e Domingos Rodrigues do Prado, e seu objetivo era encontrar ouro, prata e outras pedras preciosas. Esta foi a expedição que resultaria em o povoamento do território que hoje inclui os estados de Goiás e Tocantins, bem como partes dos estados de Minas Gerais e Mato Grosso.

Os Bandeira vagaram por esse território por mais de três anos. É amor era encontrar o local que Bartolomeu Bueno da Silva havia visitado muitas décadas antes. Nesta primeira ocasião, o jovem Bartolomeu fez parte de outra Bandeira, esta capitaneado por seu pai, também chamado Bartolomeu Bueno da Silva. O que eles realmente viram

³⁵ Ibid., 17-19.

é difícil saber, mas foi o suficiente para estimular a imaginação dos jovens

Bartolomeu para o resto da vida.

Todos estes anos de esperança foram compensados em 1725. No dia 21 de Outubro desse ano, Bartolomeu Bueno da Silva, o filho, e seu Bandeira, ou para ser mais preciso, o que restava dele, chegou à Cidade de São Paulo. Apesar de muitas deserções e mortes (algumas causadas pela fome, outras pelo ataque dos índios), o objetivo da Bandeira foi plenamente alcançada. Bartolomeu Bueno da Silva descobriu vários rios cheio de ouro, pronto para ser explorado.³⁶

Esta Bandeira adquiriu agora um estatuto épico e vários mitos a ela relacionados e aos dois Bartolomeus circularam desde então, tornando difícil a história e a lenda distinguir. Uma dessas lendas presentes na historiografia goiana é que o A Bandeira de 1722 foi na verdade um fracasso. De acordo com este ponto de vista, apenas no próximo expedição faria Bartolomeu alcançar o sucesso. Como sugeriu Palacín, a origem deste a lenda pode ser dupla. Por um lado, pode ser visto como um fracasso devido ao facto de uma muitas pessoas, provavelmente a maioria dos participantes originais, desertaram ou morreram em circunstâncias terríveis. Por outro lado, esta primeira falha serve perfeitamente ao projeto de mitificação da figura de Bartolomeu Bueno da Silva, fundador da estado de Goiás. Ele poderia, portanto, ser visto ainda mais enfaticamente como o herói que perseverou sob todos os tipos de adversidades, mesmo quando todos os outros desistiram.³⁷

Outra lenda fascinante está relacionada com Bartolomeu Bueno da Silva, o pai. Ele era conhecido como “Anhangüera”, apelido que mais tarde foi herdado por seu filho.

³⁶ Ibid., 21-22.

³⁷ Ibid., 19-22.

Segundo esta lenda, o nome “Anhangüera” foi dado a Bartolomeu pelos índios da tribo dos Goyazes.³⁸ A história começa quando durante a expedição em que participaram ambos Bartolomeu, pai e filho, o primeiro viu colares e outras jóias feito de ouro adornando o corpo das mulheres da tribo. Bartolomeu então ateou fogo a um prato cheio de *aguardente*,³⁹ e ameaçou fazer o mesmo com toda a água dos rios se os Goyazes não lhe mostraram onde haviam conseguido o ouro. Aterrorizados, os Goyazes concordaram em levar Bartolomeu ao local, mas, primeiro, deram-lhe o nome de “Anhangüera”, que significa “Velho Diabo”.

Em 1727, menos de dois anos depois de Bartolomeu Bueno da Silva, o filho teve voltou a São Paulo com notícias de suas descobertas, o *Arraial* de Sant'Ana foi fundado. Mais tarde mudaria seu nome para *Vila Boa de Goiás*, e se tornaria sede gabinete do Governo da nova Capitania.⁴¹ O nome “Vila Boa de Goiás” (Bom Vila de Goiás) é uma dupla homenagem ao seu fundador (ÿBoaÿ de ÿBuenoÿ) e à tribo que era o proprietário “original” de suas terras (“Goiás” dos “Goyazes”). Esta primeira onda dos assentamentos incluíam também Meia Ponte (1731), Crixás (1734), Traíras (1735), São José do Tocantins (1735), São Félix (1736), Córrego do Jaraguá (1737) e Santa Luzia (1746).

O meteórico povoamento das terras das novas minas de ouro, seguido pelo estabelecimento de vários centros urbanos, resultou na criação da Capitania de Goiás. Isto ocorreu em 8 de novembro de 1744, quando toda a região tornou-se politicamente

³⁸ A história dos Goyaz, cujo nome foi dado ao Estado, também é repleta de incertezas e especulações.

³⁹ “Aguardente” é um licor feito de cana-de-açúcar.

⁴⁰ Alencastre, *Anais da Província de Goiás*, 30-31; Brasil, *Pela História de Goiás*, 29-30; e Artiaga, *História de Goiás*, 39.

⁴¹ Mudaria novamente de nome em 1818, tornando-se Cidade de Goiás. McCreery, *Fronteira Goiás*, 11.

emancipado da Capitania de São Paulo. Ainda assim, os cidadãos goianos teriam que esperar um longo período de cinco anos para receber seu primeiro Governador. Ele era D. Marcos de Noronha, posteriormente nomeado Conde dos Arcos.

A produção de ouro em Goiás começou logo após a sua descoberta, em meados da década de 1720. Segundo Palacín, a produção atingiria o seu pico três décadas depois, em 1753.⁴² subsistiria nas próximas décadas, embora os historiadores não concordem sobre a época de sua declínio. O brigadeiro português Raimundo José da Cunha Mattos, que viajou por Goiás no início do século XIX, indica o ano de 1764; o Governador de Goiás de 1809 a 1820, Delgado Freire de Castilho, diz 1778 (data que é defendido por Palacín); e o historiador Paulo Bertran afirma que 1780 foi o ano em qual o declínio da produção de ouro iniciou em Goiás.⁴³ De qualquer forma, fica claro que nas duas últimas décadas do século XVIII a produção de ouro já era em declínio.

Portanto, a expansão do empreendimento minerador de ouro em Goiás durou menos de sessenta anos. Quando comparamos com o mesmo processo ocorrido em Minas Gerais, podemos perceber que em Goiás o período de riqueza foi consideravelmente mais curto. Ainda assim, se por um lado, não foi suficiente consolidar as instituições (privadas, públicas ou religioso) na mesma medida que em Minas Gerais, por outro lado, antecipou o conquista do território goiano em um ou dois séculos. Além disso, como apontou Palacín destacamos o processo de povoamento na região das minas de ouro (Minas Gerais, Cuiabá e

⁴² Palacín, *O Século do Ouro*, 31.

⁴³ Palacín, *O Século do Ouro*, 65; Bertran, *Formação Econômica de Goiás*, 40.

Goiás) era de um tipo novo no Brasil. Era urbano e não rural, como tinha sido o caso em outras regiões do Brasil.⁴⁴

⁴⁴ Palacín, *História de Goiás em Documentos*, 33.

A Igreja em Goiás nos Séculos XVIII e XIX

A Igreja Católica desempenhou um papel importante no processo de conquista e povoamento da região que hoje é o estado de Goiás desde o seu início. Tinha dois representantes entre os participantes da Bandeira da Anhangüera. Um dos participantes da Bandeira, o Alferes José Peixoto da Silva Braga, escreveu em 1734 que havia deixado São Paulo em 3 de julho de 1722,

na companhia do capitão Bartolomeu Bueno da Silva, ou Anhangüera de alcunha, que era cabo da tropa, com trinta e nove cavalos, nous religiosos bentos: frei Antônio da Conceição e frei Cosme de Santo André, e cento e cinquenta e duas armas, entre os quais eu sou, também, vinte índios...⁴⁵

(em companhia do capitão Bartolomeu Bueno da Silva, apelidado de Anhangüera, que era o comandante da tropa, com trinta e nove cavalos, dois religiosos beneditinos (bem-aventurados?): frei Antônio da Conceição e frei Cosme de Santo André, e 152 fuzis [homens], entre os quais estavam, também, vinte *índios*...)

Sete anos depois, quatro anos depois de a descoberta das minas de ouro ter sido anunciado em São Paulo, ou dois anos após a fundação do *Arraial* de Sant'Ana, o A Freguesia de Sant'Ana foi oficialmente criada. Este foi o ano de 1729. A igreja tinha na verdade estava ativo desde 1726, quando o próprio Bartolomeu Bueno da Silva construiu um pequena capela próxima às margens do *Rio Vermelho*, onde era feita a extração do ouro sendo realizado.⁴⁶ Em 1743, um novo edifício foi construído para substituir o original capela. O telhado desta nova igreja, porém, caiu em 1759, iniciando uma crise cíclica processo de destruição e reconstrução, que, infelizmente, durou até o século XIX e

⁴⁵ In Palacín, *História de Goiás em Documentos*, 26.

⁴⁶ Brandão, *Almanaque da Província de Goyaz*, 59.

século XX.⁴⁷ Em 1824, a *Matriz de Sant'Ana* era uma das oito igrejas católicas
Igrejas em Vila Boa, e abrigava nove altares e quatro irmandades.⁴⁸

A criação da Freguesia de Sant'Ana em 1729 é apenas o início da
processo de estabelecimento de uma estrutura oficial da Igreja Católica em Goiás. Em 1745,
O Papa Bento XIV emitiu a carta pontifícia *Candor Lucis Aeternae*, criando a
bispados de São Paulo (SP) e Mariana (MG), e, o que mais nos interessa aqui, o
prelacias de Cuiabá (MT) e Goiás (GO).⁴⁹ O processo de constituição da Prelazia de
Goiás, porém, foi extremamente lento. Seu primeiro prelado, Frei Vicente do Espírito Santo, foi
nomeado apenas trinta e sete anos após o lançamento de *Candor Lucis Aeternae*. No entanto,
Frei Vicente não assumiu o cargo. Ele conseguiu ser transferido para outro, menos
área remota. Esta é, na verdade, a primeira de uma série de frustrações para o povo goiano
que estavam esperando por seu líder religioso. O prelado indicou em substituição ao Frei
Vicente foi José Nicolau de Azeredo (em 1788), que também não aceitou o cargo.
Quatorze anos depois, a Igreja encontrou um clérigo que tinha as qualidades, e provavelmente
mais importante ainda, a disposição para se tornar chefe da Prelazia de Goiás. Ele era
Vicente Alexandre de Tovar. A sorte, porém, infligiu aos *goianos*⁵⁰ mais uma
frustração. Vicente Tovar faleceu durante sua viagem a Goiás em 1808. Em 1810, Antonio
Rodrigues de Aguiar foi nomeado Prelado de Goiás, em substituição a Tovar.
Surpreendentemente, também não foi Aguiar quem iniciaria a prelazia em Goiás.
Assim como seu antecessor, faleceu no Rio de Janeiro quando estava de partida para o *Sertão*
dos Goyazes. Quem seria o verdadeiro primeiro Prelado de Goiás foi Francisco

⁴⁷ RJC Mattos, *Corografia Histórica*, 97; Brandão, *Almanaque da Província de Goyaz*, 59-60.

⁴⁸ RJC Mattos, *Corografia Histórica*, 97-98. Sobre irmandades em Goiás, ver mais adiante neste capítulo.

⁴⁹ Fleury, *Notas Históricas*, 13.

⁵⁰ "Goiano" é a pessoa que nasceu no estado de Goiás.

Ferreira de Azevêdo. Foi nomeado em 1819 e chegou a Goiás em 1824, aos setenta e nove anos após a criação da prelazia pelo Papa Bento XIV.⁵¹ Francisco Ferreira de Azevedo era um homem muito ativo, que conseguia superar as limitações físicas – era cego – e desempenhou um papel muito importante no estabelecimento da estrutura católica em centro do Brasil.

Francisco Ferreira de Azevedo também se tornou o primeiro bispo de Goiás. Nós 15 Em outubro de 1826, dois anos após a chegada de Azevedo a Goiás, o Papa Leão XII promoveu a Prelazia de Goiás ao Bispado, nomeando seu Prelado como primeiro Bispo de Goiás. Francisco Ferreira de Azevedo permaneceu à frente do Bispado até à sua morte em 1854. Seus sucessores foram D. Domingos Quirino de Souza (1860-1863), D. Joaquim Gonçalves de Azeredo (1865-1877), D. Cláudio José Gonçalves Ponce de Leão (1881-1890), D. Eduardo Duarte Costa (1890-1906), D. Prudêncio Gomes da Silva (1908-1921) e D. Emanuel Gomes de Oliveira (1922-1932).⁵² Reconhecendo o crescimento do Comunidade católica em Goiás, em parte graças aos nomes listados acima, Papa Pio XI criou, em 18 de dezembro de 1932, o Arcebispado de Goiás. D. Emanuel Gomes de Oliveira foi seu primeiro e único Arcebispo. Logo depois, a estrutura eclesiástica de Goiás seria reorganizado e o Arcebispado de Goiás seria transferido para o nova capital de Goiás, criando assim, em 1956, o Arcebispado de Goiânia.⁵³

Na altura em que Vila Boa recebeu o seu primeiro prelado, em 1826, tinha uma viva presença religiosa vida, abrigada pela *Matriz de Sant'Ana* e outras sete igrejas. Essas outras igrejas foram dedicados a Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora

⁵¹ Fleury, *Notas Históricas*, 13-14.

⁵² *Ibid.*, 14-16.

⁵³ *Ibid.*, 17-19.

Senhora da Lapa, Nossa Senhora da Abadia, Nossa Senhora do Carmo, São Francisco de Paula e Santa Bárbara (ver Tabela 1.1 abaixo).⁵⁴

Como chefe da Matriz de Vila Boa (mais tarde Matriz da Cidade de Goiás) havia foram vários Vigários que tiveram importante influência na vida cultural goiana. Pai O Dr. Pedro Ferreira Brandão foi o primeiro Vigário de Vila Boa, ficando à frente da freguesia desde a sua criação em 1729 até 1735.⁵⁵ Padre Dr. João Perestrello de Vasconcelos foi Vigário de Vila Boa em 1748. Vasconcelos era espanhol e foi responsável por estabelecer as celebrações da Semana Santa nos moldes que ainda se realizam no presente.⁵⁶ O Padre Dr. Manoel de Andrade Vernek permaneceu na Paróquia de Vila Boa desde 1762 a 1767. Antes de vir para Goiás, Padre Vernek foi *Chantre* da Sé do Rio de Janeiro.⁵⁷ Por fim, o *Cônego* José Iria Xavier Serradourada, que foi Vigário da Cidade de Goiás em 1886.⁵⁸ era músico, compositor da Jaculatória das Dores, obra que é ainda se apresenta durante a Semana Santa na Cidade de Goiás. José Iria era filho de Basílio Martins Braga Serradourada, indicado como possível compositor da Motetos para a Procissão da Via Sacra.⁵⁹ José Iria deixou as suas composições (“papeis de Musicas”) à Catedral da Cidade de Goiás, pedindo a seu irmão João Baptista para cuidar deles para evitar que se percam. Infelizmente, José As instruções de Iria foram em vão. Não há sinais de seus autógrafos hoje. 60

⁵⁴ RJC Mattos, *Corografia Histórica*, 97-98.

⁵⁵ Brandão, *Almanaque da Província de Goyaz*, 60.

⁵⁶ Ibid., 60; Mendonça, *A Música em Goiás*, 171.

⁵⁷ Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo*, 22; Dottori, “Acheegas Para a História”, 42.

⁵⁸ Brandão *Almanaque da Província de Goyaz*, 61.

⁵⁹ Rodrigues, *A Modinha em Goás*, 47; Rodrigues, notas do CD “A Semana Santa em Goiás”.

⁶⁰ Testamento de José Iria Xavier Serradourada, Arquivo Frei Simão Dorvi, hoje depositado no IEPHBC.

A vida religiosa e os edifícios que a albergavam certamente não estavam restringidos para a cidade de Goiás. Foi, de fato, uma característica importante da sociedade em todas as áreas urbanas. centro de Goiás, independentemente do seu porte. O processo histórico descrito em relação à Vila Boa, (1) descoberta do ouro, (2) início do povoamento e construção de uma pequena capela rústica, e (3) construção de uma igreja maior (e melhor) em substituição à antigo após a instalação do *arraial*, aconteceu em cada um dos centros urbanos fundados durante o ciclo do ouro em Goiás. No início da década de 1820, quando as descobertas de novo ouro minas em Goiás estavam praticamente acabadas, Raimundo José da Cunha Mattos visitou Goiás em missão oficial e produziu um relatório interessante e detalhado sobre o que ele viu. Suas observações foram publicadas posteriormente em duas obras, *Chorographia Histórica da Província de Goyaz*, escrita em 1824, e *Itinerário do Rio de Janeiro ao Pará e Maranhão Pelas Províncias de Minas Gerais e Goiaz*, escrito em 1836. Essas obras tornou-se fundamental para o estudo de Goiás no início do século XIX. Entre outras coisas, Mattos descreveu as igrejas encontradas durante sua visita. A Tabela 1.1 mostra as igrejas citadas por Mattos em algumas das principais cidades goianas do início do século XIX.

Tabela 1.1: Algumas das igrejas citadas por Raimundo José da Cunha Mattos

durante sua visita a Goiás na década de 1820.⁶¹

Lugar	Edifícios da Igreja
Cidade de Goiás	Igreja Matriz de Sant'Anna
	Igreja da Senhora da Boa Morte
	Nossa Senhora do Rosário
	Nossa Senhora da Lapa
	Nossa Senhora da Abadia
	Nossa Senhora do Carmo
	São Francisco de Paula
Meia Ponte	Santa Barbara
	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário
	Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos
	Igreja de Nossa Senhora do Carmo
	Igreja do Senhor do Bomfim
Córrego do Jaraguá	Igreja da Lapa e Boa Morte
	Igreja de Nossa Senhora da Penha
Bomfim	Ermida de Nossa Senhora do Rosário
	Igreja do Senhor do Bomfim
Santa Luzia	Ermida de Nossa Senhora do Rosário
	Ermida de Nossa Senhora da Abadia
	Igreja Matriz de Santa Luzia
Pilar	Ermida de Nossa Senhora do Rosário
	Ermida de Nossa Senhora da Boa Morte dos Homens Pardos
	Ermida de Nossa Senhora das Mercês
	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar
Traíras	Nossa Senhora do Rosário
	Igreja de Nossa Senhora da Conceição
	Igreja do Senhor do Bomfim
	Hospício dos religiosos esmoleiros da terra santa
São José do Tocantins	Igreja Matriz de São José
	Nossa Senhora do Rosário ⁶²
	Nossa Senhora da Boa Morte
	Santa Efigênia

⁶¹ RJC Mattos, *Corografia Histórica*, 97-117.

⁶² Estas três últimas igrejas aparecem não identificadas na obra de Mattos. A identificação aqui presente veio de Silva e Souza, *Memória Sobre o Descobrimento*, 121.

A implantação da Igreja Católica no Brasil aconteceu segundo a princípios definidos pelo Concílio de Trento (1545-1563). Esses princípios foram adaptados para as circunstâncias da nova terra pelas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (Primeiras Constituições do Arcebispado da Bahia), elaboradas em 1707 por D. Sebastião Monteiro de Vide, bispo da Bahia.⁶³ Para realizar a evangelização da as novas terras, a Igreja de Roma e o Reino de Portugal estabeleceram uma acordo denominado "Padroado Régio". De acordo com este acordo, o Papa transferiu para ao rei português todas as responsabilidades do estabelecimento do catolicismo em Brasil. Por um lado, o Rei tinha o direito de cobrar o *dízimo* relativo a todos os atividades religiosas e nomear bispos, prelados, vigários, etc. Por outro lado, foi o dever do Rei de financiar todas as despesas envolvidas na construção de novas igrejas, manutenção dos existentes e salários de padres e outros funcionários religiosos.⁶⁴

O *Padroado* conduziu naturalmente ao enfraquecimento da autoridade papal no novo terras. Na verdade, o estabelecimento da Igreja Católica na América Portuguesa foi marcado por um processo de desromanização em que foi criado um novo tipo de catolicismo, um catolicismo leigo. Este catolicismo leigo, por sua vez, resultou numa sociedade em que a comunidade cívica e o poder e a estrutura religiosa estavam completamente misturados. A Igreja, por exemplo, estava em encarregado da expedição de registros de terras e outros documentos similares, bem como certidões de nascimento, casamento e óbito.⁶⁵ Além disso, o papel desempenhado pelos bispos, prelados, sacerdotes e outras figuras da Igreja, especialmente no interior do Brasil, onde o Estado era muito menos presente, ia muito além das questões litúrgicas e doutrinárias. Esses bispos e

⁶³ Botelho, "Igreja Católica", no *Dicionário Histórico*, 165; Vazio, *Constituições Primeiras*.

⁶⁴ Castro, *A Organização da Igreja*, 22; Botelho, "Igreja Católica", 165.

⁶⁵ Botelho, "Igreja Católica", 166.

os sacerdotes não eram apenas líderes religiosos, mas também líderes culturais, econômicos e, especialmente, líderes políticos das suas comunidades. O historiador Paulo Bertran, por exemplo, referiu-se Padre Manoel Álvares da Silva e Manuel Ribeiro de Freitas como verdadeiros pilares (“sustentáculos”) da sociedade de Traíras, uma das principais cidades de Goiás no período Colonial período.⁶⁶

Outra característica deste catolicismo leigo foi o fortalecimento da irmandades e confrarias no Brasil. As irmandades eram associações religiosas de leigos que tinham como objetivo principal reunir-se em torno de uma figura sagrada, geralmente um Santo ou uma das invocações da Virgem Maria, pedindo ao seu Padroeiro/Padroeira proteção em assuntos espirituais e materiais. A irmandade deveria dar apoio aos seus associados em caso de problemas sociais ou mesmo econômicos durante a sua vidas, e após suas mortes, cuidar de todos os procedimentos necessários para a salvação de sua alma.⁶⁷ Além disso, as irmandades eram instituições importantes nas quais o população negociaria seu lugar na sociedade.⁶⁸ Assim, era comum usar critérios étnicos, econômicos ou profissionais para selecionar os membros que participariam essas associações. Portanto, as Irmandades do Santíssimo Sacramento eram geralmente reservado para brancos; Irmadades de Nossa Senhora do Rosário para negros; e Irmandades de Santa Cecília para músicos, brancos e negros ou *mulatos*.

A principal ocupação da irmandade era celebrar a sua Padroeira/Padroeira com dignidade e honra. Isto foi feito através de uma *Festa*, um conjunto de cerimônias que

⁶⁶ Bertran, *História de Niquelândia*, 68.

⁶⁷ Moraes, “Do Corpo Místico de Cristo”, 25; Castro, *A Organização da Igreja*, 159; Chahon, *Convidados Para a Ceia do Senhor*, 228.

⁶⁸ Chahon, *Convidados Para a Ceia do Senhor*, 128.

acontecia no dia do Padroeiro/Padroeira ou, às vezes, no domingo seguinte.

O número e o tipo destas cerimônias dependiam dos fundos disponíveis para a irmandades em cada ano e foi decidido pelos dirigentes da irmandade em uma montagem.assembly. Normalmente, a *Festa* teria pelo menos uma missa cantada, um sermão e um procissão. No caso de uma irmandade rica, também poderia incluir a exposição do Santíssimo Sacramento, novena, comunhão, confissões e até Te Deum.⁶⁹ Em Goiás, em final do século XIX, também poderia ter eventos seculares, como um baile e uma *alvorada*.⁷⁰ Dependendo dos recursos, as cerimônias que compõem a *Festa* poderão ser mais ou menos elaborado. Pode haver um sermão na *Festa* mais simples ou até três em o mais elaborado. Mas provavelmente a maior diferença estaria na forma de comemorar a Missa, que certamente foi o centro de toda a *Festa*. Poderia ser tão simples quanto um *Missa Rezada* (Missa Falada), celebrada por um único sacerdote, ou tão festiva quanto uma Missa Solene Missa, celebrada pelo bispo, com diáconos, acólitos e música executada por coro e orquestra.

A forma adequada de celebrar seu Padroeiro/Padroeira foi registrada em dois tipos de livros das irmandades: a) *Termo de Compromisso* e b) *Livro de Despesas*. Chá o primeiro era prescritivo e geralmente geral em suas referências; o último era descritivo, e às vezes pode fornecer uma boa quantidade de detalhes sobre a *Festa*. O *termo Compromisso* ou *Livro de Compromisso* da irmandade foi o documento que orientaria os associados em todos os assuntos, desde os critérios de aceitação de novos irmãos, à forma adequada de celebrar seu Padroeiro/Padroeira, aos procedimentos corretos no caso da morte de um irmão. Foi escrito na Paróquia onde a irmandade estava

⁶⁹ Ibid., 204, 247, 306-7, 370-71.

⁷⁰ Acervo de Balthasar de Freitas, outros documentos sub-arrecadação, lista de pagamentos.

localizado e encaminhado ao *Vigário Geral*; depois de aprovado, foi então enviado ao Bispo responsável pela Prelazia ou Bispado. O Bispo, por sua vez, envie-o para Lisboa para ser examinado pelos funcionários do Rei. Finalmente, se fosse aprovado por oficiais do Rei, ele receberia o *Termo de Confirmação* assinado pelo Rei (ou Rainha), e depois ser enviado de volta para a Paróquia original.⁷¹

As irmandades desempenharam um papel crucial no processo de povoamento e evangelização de Goiás. As irmandades foram instituições importantes em toda a América portuguesa, mas nas áreas remotas do centro do Brasil foram ainda mais importantes. Como nós visto anteriormente, a estrutura oficial da Igreja poderia levar literalmente décadas para ser estabelecidos nos assentamentos que se formaram em torno das novas minas de ouro. Chá as irmandades, ao contrário, eram formadas com muito mais facilidade. Geralmente suas atividades começaria antes que o processo de formalização ocorresse. Assim, em geral, quando o Estrutura da igreja chegasse a um novo centro urbano, já encontraria uma irmandade cuidando das atividades religiosas. Frequentemente, porém, esta situação resultou em discussões acaloradas argumentos.

A primeira irmandade que conhecemos em Goiás surge, naturalmente, em sua primeira centro urbano, o *arraial* de Sant'Ana. Castro conta sobre a presença de uma irmandade em a igreja matriz do *arraial* de Sant'Ana em 1734.⁷² e, de fato, Moraes indica que ali foi criada a primeira irmandade de Goiás, a Irmandade de São Miguel e Almas em 1733.⁷³ Quase um século depois, na década de 1820, havia pelo menos sete irmandades em atividade na Cidade de Goiás: quatro na Matriz de Sant'Ana (Irmandade do Santíssimo

⁷¹ Moraes, "Do Corpo Místico de Cristo", 19.

⁷² Catro, *Organização da Igreja Católica*, 165.

⁷³ Moraes, "Do Corpo Místico de Cristo", 18.

Sacramento, de Sant'Ana, Santo Antônio dos Militares e Empregados Públicos, e Irmandade de Nosso Senhor dos Passos), uma na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (Confraria dos Homens Pardos da Boa Morte), uma na Igreja de Nossa Senhora do Carmo (Irmandade dos Pretos de Santa Ifigênia), e um não identificado no Igreja de Nossa Senhora do Rosário.⁷⁴

A atuação das irmandades em Goiás, no entanto, não se restringiu ao Cidade de Goiás. As irmandades foram formadas em praticamente todos os centros urbanos do ciclo de ouro. Cristina Moraes destacou a existência de trinta e uma irmandades em Goiás no período que vai de 1736 a 1808 (ver Tabela 1.2). Com base nos critérios de aceitação de novos irmãos descritos nos *Termos de Compromisso*, Moraes dividiu esses trinta e um irmandades em quatro categorias: (1) irmandades que aceitavam apenas pessoas brancas; (2) irmandades que aceitavam apenas negros; (3) irmandades que aceitaram gratuitamente homens e mulheres, independentemente da sua "cor"; e (4) irmandades que não têm etnia ou restrições sociais.⁷⁵

⁷⁴ RJC Mattos, *Corografia Histórica*, 97-98.

⁷⁵ Moraes, "Do Corpo Místico de Cristo", 39 e notas de rodapé 10, 11, 12 e 13.

Tabela 1.2: Irmandades em atividade em Goiás de 1733 a 1808. Baseado em Cristina

Moraes, Do Corpo Místico de Cristo.

Tabela 1.2a: Irmandades que aceitavam apenas brancos.

fraternidade	Lugar	Criação
São Miguel e Almas	Arraial de Sant'Ana	1733
Santíssimo Sacramento	Vila Boa	1745
Nosso Senhor dos Passos	Vila Boa	1745
Santíssimo Sacramento	Meia Ponte	1747
Santíssimo Sacramento	Traíras	1748
São Miguel e Almas	São José do Tocantins	1757
Nossa Senhora da Lapa	Vila Boa	1757
Santíssimo Sacramento	Pilar	1757
Santíssimo Sacramento	Jaraguá	1762
Nosso Senhor dos Passos	São José do Tocantins	1765/76
São Miguel e Almas	Crixás	1767
Nosso Senhor dos Passos	Pilar	1782
Glorioso Santo Antonio		1792
Santíssimo Sacramento	Cavalcante	1803
Santíssimo Sacramento	Crixás	

Tabela 1.2b: Irmandades que aceitavam apenas negros.

fraternidade	Lugar	Criação
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	Vila Boa	1734
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	Traíras	1748
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	São José do Tocantins	1762
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	Pilar	1762
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	Crixás	1777

⁷⁶ Bertran afirma que a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins já estava em atividade em 1759. *História de Niquelândia*, 58.

Tabela 1.2c: Irmandades que aceitavam homens e mulheres livres, independentemente de sua “cor”.

fraternidade	Lugar	Criação
Nossa Senhora da Boa Morte	Vila Boa	b. 1752
São Miguel e Almas	Bomfim	1767
Nossa Senhora da Abadia	Moquém	1775
Nossa Senhora da Boa Morte	São José do Tocantins	1776
São Benedito	Vila Boa	

Tabela 1.2d: Irmandades que não tinham restrições étnicas ou sociais.

fraternidade	Lugar	Criação
São José dos Quatro Ofícios	Vila Boa	1750
Santa Efigênia	São José do Tocantins	1753
Nossa Senhora das Mercês da Redenção dos Cativos		1772
Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos Meia Ponte		1782
Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos Bomfim		1791
São Benedito	Meia Ponte	1803

No final do século XIX, as irmandades goianas já eram vivenciando um processo que acabou resultando na extinção dessas religiões associações. Mudanças relacionadas a diversos agentes da sociedade goiana afetaram a funcionamento das irmandades. A primeira e mais aparente mudança foi o declínio a produção de ouro. Como vimos no início deste capítulo, esta produção foi já diminuindo nas últimas décadas do século XVIII, mas diminuiu drasticamente durante o século XIX. O desaparecimento do ouro resultou na

empobrecimento dos leigos que, de fato, eram os responsáveis pelo financiamento das atividades da irmandade. Uma irmandade rica como a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins, que no século XVIII conseguiu pagar dois quilos e um metade do ouro a um único artista para a reforma de sua capela, teve que ser ajudado por seu tesoureiro em meados do século XIX para pagar despesas com cera, incenso e outros ninharias.⁷⁷

Com a proclamação da República em 1889, as coisas pioraram ainda mais para o irmandades. O colapso do *Padroado* nas últimas décadas do Império, resultando na a separação definitiva entre Igreja e Estado no início da República, levou a uma esforço para uma re-romanização da vida religiosa no Brasil. Esse movimento, conhecido como “ultramontanismo”, foi caracterizado por um processo de marginalização do irmandades pela Igreja oficial, que passou a privilegiar associações religiosas que estavam mais próximos do clero, como as *Congregações Marianas* e as *Filhas de Maria*.⁷⁸ Assim, abandonadas pelas pessoas que nenhum dinheiro para financiar as atividades religiosas; pelo Estado, que já não estava interessado em assuntos religiosos; e pelo Vaticano, que queria recuperar a autoridade papal no terras do Novo Mundo, as irmandades chegaram ao século XX como apenas uma pálida semelhança com o que eram durante o ciclo do ouro. Nas palavras do historiador Paulo Bertran,

⁷⁷ Bertran, *História de Niquelândia*, 58.

⁷⁸ Castro, *Organização da Igreja*, 161. Sobre o “ultramontanismo” em Goiás, ver LBD Santos, *Ética da Súplica*. Para a narrativa de um dos conflitos entre leigos e autoridades da Igreja em Goiás naquela época, ver ED Silva, *Passagens*, 95-105.

Da opulência antiga, restaram apenas os rótulos vazios das instituições montadas no século XVIII e que, muito transformadas no século XIX, chegaram a maioria delas até nossos dias...⁷⁹

(da velha opulência, só restaram os rótulos vazios das instituições que foram criadas no século XVIII e que, muito transformadas no século XIX, chegaram aos dias de hoje...)

⁷⁹ Bertran, *História de Niquelândia*, 58.

A Música Sacra em Goiás nos Séculos XVIII e XIX

As primeiras informações existentes sobre música em Goiás são encontradas em uma carta escrita em 30 de Maio de 1750 pelos “oficiais da Câmara” de Vila Boa e dirigida ao Rei de Portugal D. João V. Na carta, os oficiais queixam-se ao Rei sobre o cancelamento da procissão de Corpus Christi em Vila Boa, devido à recusa do coadjutor da Matriz para cantar a missa, após a qual a procissão poderia começar. Chá a razão da recusa, dizem os funcionários, foi que o padre, contra o costume, estava exigindo um pagamento para cantar a missa.⁸⁰

Os problemas envolvendo serviços religiosos e finanças parecem não ter sido incomuns em Goiás. Em outra carta, escrita em 1789, o Dr. Antônio de Souza Telles e Menezes, Capitão-Mor de Vila Boa, reclamava dos altos honorários impostos por alguns clérigos por participarem de serviços religiosos. Segundo Menezes, não houve regras para os preços, assim os sacerdotes continuaram a cobrar taxas elevadas, mesmo depois de o ouro ter sido diminuído drasticamente e a Capitania empobreceu. Entre outros serviços, o as pessoas tinham que pagar 2\$600 por uma Missa Cantada e 9\$600 por Vésperas ou Matinas Cantadas.⁸¹

As pessoas tinham que pagar por este tipo de serviços não só em Vila Boa, mas em cada um dos *Arraiais* da Capitania, não importa o seu tamanho. Pessoas do *arraial* da Anta pagaram em 1783 oito *oitavas* de ouro por Missa Cantada e meia *oitava* por Lembrança.⁸² Os moradores de

⁸⁰ Teles, *Catálogo de Verbetes*, 100.

⁸¹ In Palacin, *História de Goiás em Documentos*, 197-198.

⁸² Bertran, *Notícia Geral*, 142.

Crixás pagou, também em 1783, oito *oitavas* e uma “libra de cêra” (libra de cera) por um Cantado. Missa e dezasseis *oitavas* para um Ofício com Missa Cantada no final.⁸³

Provavelmente não é uma coincidência que as primeiras informações existentes sobre música em Goiás está relacionado com a música para serviços litúrgicos, executada por clérigos. O cantado Missas e Ofícios mencionados acima são certamente Missas e Ofícios com Canto realizada pelos celebrantes. Os documentos dos séculos XVIII e XIX em Os goianos contam três categorias de cerimônias de acordo com o papel da música nelas. Isto é melhor exemplificado em relação à Missa. Esses documentos mencionam três tipos de Missas: (1) “Missa Rezada” (Missa Falada); (2) “Missa Cantada” (Missa Cantada); e (3) “Missa Cantada com Música”. A solenidade do dia e, mais importante, os fundos da congregação, indicariam qual dessas missas seria mais apropriado para a ocasião. A “Missa Rezada” era a mais simples, e significaria que o celebrante diria o texto da Missa, em vez de cantá-lo. Este era o tipo de missa mais barato. O termo “Missa Cantada”, por outro lado, implicou o uso de música durante a cerimônia. No entanto, parece ter sido usado para indicar Missas em que o celebrante (ou celebrantes) cantaria o texto da Missa em Cantoria. A razão para esse entendimento vem justamente do termo utilizado para cerimônias da nossa terceira categoria, Missa Cantada com música. Esta aparente redundância é esclarecido pela análise de livros contábeis de irmandades e outras instituições. Em nesses documentos, é comum encontrar pagamentos a um padre por ter cantado a missa, e para outro leigo, pela música da Missa.⁸⁴ Portanto, a Missa Cantada com

⁸³ Ibid., 147.

⁸⁴ A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Vila Boa listou em 1800 os seguintes pagamentos em seu *Livro de Receitas e Despesas*: (a) doze oitavas e meia ao Padre por ter cantado a Missa e o

Música⁸⁵ significa uma Missa em que parte do seu texto foi cantada com canto pelo(s) celebrante(s). e parte foi cantada (e tocada) por músicos profissionais em “polifonia”.

É bastante natural, portanto, que os primeiros sinais de música em Goiás remetam ao canto cantado por clérigos em cerimônias religiosas. O que provavelmente aconteceu no início do acordo da Capitania era que os *Bandeirantes*⁸⁵ tinham que se contentar com esse tipo de apenas música. Só mais tarde os músicos profissionais estariam disponíveis para o povo do *Servindo os Goyazes*.

Contudo, os goianos provavelmente não esperaram muito para ter músicos profissionais atuando em seus serviços religiosos. Em 1756, João dos Santos Miranda recebeu vinte oitavas do “Senado da Câmara” de Vila Boa pela música para a missa e a procissão da festa de São Sebastião.⁸⁶ O recibo foi assinado 3 de abril de 1756. João dos Santos Miranda é o primeiro músico profissional a trabalhar em Goiás que conhecemos.

O “Senado da Câmara” foi responsável por financiar e organizar o evento oficial festas do Reino Português em Vila Boa. Entre essas festas havia a festa do São Sebastião e a procissão de Corpus Christi. Com efeito, em 1796 o *Senado* pagou o Alferes Theodozio Ferreira Pontes dezesseis oitavas e meia para a música da festa de São Sebastião (recibo assinado em 2 de Fevereiro de 1796) e dezasseis oitavas e meia e quatro vintens de ouro pela música da festa de Corpus Christi (recibo assinado em 16 de julho

novena; (b) seis oitavas e meia ao sacristão por ter ajudado na missa, novena e epístolas; c) catorze oitavas e meia para a música da Missa e da novena; d) quatro oitavas pelo aluguer dos ornamentos do Santíssimo Sacramento. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Goiás, Arquivo Frei Simão Dorvi.

⁸⁵ “Bandeirante” é Pessoa que participa de uma Bandeira.

⁸⁶ Na mesma ocasião, o Padre João Lopes França, Vigário de Vila Boa, recebeu trinta oitavas pela pronúnciação de um Sermão.

1796). Na justificativa para efetuar o pagamento da festa de São Sebastião, o scrivener afirmou que a música era yhua das Principais couzas pa. a Missa Cantada e Procissão (uma das coisas principais da Missa Cantada e da Procissão).⁸⁷

A Câmara Municipal de Meia Ponte foi responsável pelas festividades oficiais no *arraial*. Manoel Joaquim Baptista fez um pedido a este conselho das vinte oitavas para que música das festividades de 14 de dezembro de 1828 e 4 de janeiro de 1829. A Câmara Municipal, porém, alegou que os seus rendimentos eram demasiado baixos, e depois decidiu pagar a Baptista apenas doze oitavas para ambas as festas. O recibo foi assinado em 20 de janeiro de 1829.⁸⁸

O estado fez uso da música sacra não apenas para celebrar os eventos religiosos oficiais festas, mas também para assinalar eventos extraordinários, bem como aniversários e outros eventos importantes datas relacionadas aos membros da família real. A maneira mais comum de fazer isso era através da celebração de um Te Deum. Cinco anos antes de João dos Santos Miranda recebeu seu pagamento pela música da festa de São Sebastião, do *arraial* de Santa Luzia celebrava a coroação de D. José I como Rei de Portugal com uma Solene Missa, um Te Deum e algumas peças (*comédias*).⁸⁹

Te Deums também foram usados para marcar eventos locais. Em julho de 1780, Luís da Cunha Menezes, Governador de Goiás, ordenou a celebração de um Te Deum na Matriz de Vila Boa. O acontecimento que Menezes comemorava era a conversão de vários índios da tribo dos Caiapós, que no passado trataram os portugueses e brasileiros

⁸⁷ Arquivo Frei Simão Dorvi.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Joseph de Mello Álvares em Pina Júnior, *Comedias*, 12.

com hostilidade. Na ocasião, Menezes também ordenou o batismo de diversas crianças dos Caiapós, sendo ele próprio padrinho de alguns deles.⁹⁰

As crônicas dos viajantes que visitaram Goiás durante o século XIX, como bem como os jornais que circulavam em Goiás naquela época estão repletos de referências a apresentações de Te Deums. É possível até mesmo dar uma visão geral da história da Goiás no século XIX através da análise das ocasiões em que um Te Deum foi realizada. Tomemos a figura de D. Pedro I e o processo de independência de Brasil como foram vistos em Goiás. Em 1821, foi realizado um Te Deum para celebrar o ato de ratificação do juramento de obediência e lealdade ao rei português e ao adesão ao Tribunal e à futura constituição. Um ano depois, outro Te Deum foi realizada, desta vez pelo motivo quase oposto, para celebrar a independência de Brasil e a aclamação de D. Pedro I como Primeiro Imperador do Brasil.⁹¹ Em 14 de outubro Em 1830, um Te Deum foi usado para comemorar o aniversário de D. Pedro I, mas menos de um ano depois, em 25 de agosto de 1831, outro Te Deum, talvez a mesma música interpretada pelo mesmo músicos, ocorreu para comemorar a abdicação de D. Pedro I como Imperador de Brasil. No dia 8 de setembro do ano seguinte, os *goianos* comemoravam mais uma vez o aniversário da independência com um Te Deum Laudamus.⁹²

É possível que a música de algumas das actuações acima referidas tenha sido, em na verdade, canto cantado pelos celebrantes. Contudo, a própria natureza dos acontecimentos, bem como algumas descrições dessas cerimônias indicam o contrário. Luís da Cunha Menezes

⁹⁰ Alencastre, *Anais da Província de Goiás*, 235; Pohl, *Viagem ao Interior do Brasil*, 135; Saint-Hilaire, *Viagem na Província de Goiás*, 63; Jayme, *Esboço Histórico de Pirenópolis*, 48.

⁹¹ Alencastre, *Anais da Província de Goiás*, 350-351, 390-391.

⁹² Jayme, *Esboço Histórico de Pirenópolis*, 248-249, 344, 377-378.

ordenou que o Te Deum celebrando a conversão dos Caiapós fosse feito com toda a pompa e circunstância. Cunha Mattos, por outro lado, afirmou que o as comemorações do aniversário de D. Pedro I no *arraial* de Traíras, em 1823, incluíram um Benedictus, uma Missa Cantada e um Te Deum, todos eles “música vocal e instrumental”. ([apresentado] com música vocal e instrumental).⁹³

É claro que nem toda a música executada em Goiás durante os séculos XVIII e O século XIX era sagrado. Entre outros gêneros, é comum encontrar no documentos da época fazem referência a óperas, bandas de sopro e danças de salão. Em as festividades do aniversário de D. Pedro I, em Traíras 1823, descritas acima, Cunha Mattos afirmou que além de participar das cerimônias religiosas que marcaram o ocasião, também assistiu ao desfile de diversas bandas de sopro.⁹⁴ Na verdade, durante a sua viagem por Goiás, Cunha Mattos foi informado que havia bandas de vento em todos os *Arraiais* de Goiás; os melhores eram da Capital e do *arraial* da Meia Ponte. Nós 7 Em agosto de 1823, Mattos estava em Meia Ponte e teve a oportunidade de ouvir “um bando de música” que “andou tocando pelas ruas diversas sinfonias agradáveis” (um banda de música que tocava nas ruas sinfonias agradáveis).⁹⁵

Alguns anos antes, outro viajante europeu registrou suas impressões sobre o cultura e as terras dos Goianos. Johann Emanuel Pohl foi um naturalista austríaco que viajou por Goiás de 1817 a 1821. Pohl menciona vários aspectos da atividades musicais em Goiás naquele período. Ele pôde ouvir uma marcha tocada por

⁹³ RJC Mattos, *Itinerário do Rio de Janeiro*, vol. Eu, 195.

⁹⁴ *Ibid.*, 195.

⁹⁵ *Ibid.*, 152.

dois violinos e um clarinete em Santa Luzia, 96 e uma “música barulhenta” tocada por dois violinos (rabecas), um violão e um tambor durante as novenas de Natividade.⁹⁷ Ele aponta além disso, que na festa de Pentecostes em Santa Cruz, a música incluía trombetas e tambores (trombetas e tambores).⁹⁸

Durante o século XIX, as faixas de vento se tornariam ainda mais importantes para a vida musical de Goiás. Um século depois da visita de Pohl e Mattos a Goiás, todos os principais músicos em atividade seriam os “Mestres de banda”, incluindo Antônio da Costa Nascimento, Braz de Arruda e Balthasar Ribeiro de Freitas no final do século XIX e início do século XX.

Outro gênero de música secular bastante popular em Goiás durante o séculos XVIII e XIX foi a ópera. Cerca de um século depois de ter se tornado um gênero popular em Veneza, as óperas eram apresentadas com bastante frequência nas áreas mais remotas do interior do Brasil. Em 1773, D. José de Almeida era Governador de Goiás. Um dos procedimentos comuns de um novo Governador era visitar cada um dos *arraais* do Capitania, para ver *in loco* a real situação de seus habitantes. Assim o fez Governador José de Almeida. Durante a sua visita em 1773, Almeida assistiu a oito óperas em menos de cinco semanas: quatro em São Félix, duas em Pilar e duas em Traíras.⁹⁹ O que torna esta história é ainda mais interessante pelo fato de todo esse movimento cultural presenciado por Governador Almeida estava acontecendo fora dos principais centros urbanos de Vila Boa e Meia Ponte.

⁹⁶ Pohl, *Viagem ao Interior do Brasil*, 113.

⁹⁷ *Ibid.*, 272-273.

⁹⁸ *Ibid.*, 297.

⁹⁹ Palacín, *História de Goiás em Documentos*, 220.

Algumas décadas depois temos referência a outra ópera num pequeno *arraial* de Goiás. August de Saint-Hilaire, naturalista francês, viajou por Goiás de 1816 a 1822. Quando chegou ao Bomfim, era época da festa de Nossa Senhora da Abadia. A festa certamente era constituída de missa cantada, novena e outras atividades religiosas. cerimônias, mas, segundo Saint-Hilaire, também teve eventos seculares. Saint-Hilaire diz que naquela ocasião teve a oportunidade de ouvir os músicos que iriam tocar durante a representação de uma ópera, quando “mas se pode apreciar o talento natural dos brasileiros para a música” (oportunidade de ouvir os músicos que tocariam durante a execução da ópera, [quando] mais uma vez, pude apreciar o talento natural dos brasileiros para a música).¹⁰⁰

Essas óperas eram apresentadas em teatros, chamados de “casas de ópera”, espalhados em todo Goiás. Palacín afirmou que havia casas de ópera na maior parte dos *arraiais* de Goiás.¹⁰¹ Além disso, Jesus de Aquino Jayme destacou que, em Traíras, havia dois teatros do século XVIII, um para brancos e outro para negros.¹⁰² No entanto, a falta de teatros não foi um impedimento para a apresentação de óperas em Goiás. Nos locais onde não existiam teatros, era comum apresentar uma ópera no ruas, usando uma plataforma improvisada como palco.¹⁰³

Uma forma comum de encerrar um dia de comemorações cívicas ou religiosas em Goiás durante século XVIII ou XIX foi com um baile, oferecido a todas as pessoas de bem do sociedade. Nessas ocasiões, um cidadão teria a oportunidade de conhecer o seu

¹⁰⁰ Saint-Hilaire, *Viagem na Província de Goiás*, 106.

¹⁰¹ Palacín, *História de Goiás em Documentos*, 220.

¹⁰² Em Mendonça, *A Música em Goiás*, 14.

¹⁰³ Ver Souza, “A Era dos Barracões”.

camaradas, renovem o juramento ao Estado ou à Igreja, comam boa comida e ouçam música e praticar dança de salão. Uma leitora do jornal *Matutina Meiapontense*, que circulou na Meia Ponte entre 1830 e 1834, descreveu um desses bailes que ocorreu na Cidade de Goiás em 7 de fevereiro de 1830:

O termo inclui noite o jantar, contínuo o prazer entremeando-se danças, e Música com magníficos refrescos sendo para se observar alegria com que rompéo o Baile o Exmo. Governador das Armas, o Exmo. Presidente, sua virtuosa Consorte, filha, e mais Senhores; horverão walças, Rils [sic.], Modas brasileiras (...) Senhor Redator, nesse dia Goyaz foi um arremêdo da Côrte.¹⁰⁴

(e terminando a noite com um jantar, o prazer continuou com alternância de danças, música e refrescos, sendo digna de nota a alegria com que o Ill. Governador *das Armas*, o Ill. Presidente [da Província], sua esposa, filha, e outros senhores participavam do baile; havia valsas, Rils [sic.], *Modas Brasileiras* (...) Sr. Editor, naquele dia, Goiás era um simulacro da Corte.)

Dois anos depois, em mais um exemplo da *Matutina Meiapontense*, Manoel Ribeiro de Freitas¹⁰⁵ comentou baile ocorrido em São José do Tocantins, no dia 01 de fevereiro de 1832, para comemorar a criação da Guarda Nacional em Goiás. Segundo Freitas, no baile havia divertimentos tocados por uma orquestra, hinos harmoniosos e diversas contradanças.¹⁰⁶ Este tipo de entretenimento parece eram bastante populares em Goiás naquela época. Um século antes, o Padre Dr. Alexandre Marquez do Valle, funcionário da Igreja responsável por supervisionar a disciplina dos clérigos goianos, ameaçados de excomunhão e pena de vinte

¹⁰⁴ *Matutina Meiapontense*, nº 1, 5 de março de 1830.

¹⁰⁵ Sobre Manoel Ribeiro de Freitas e a música em Goiás, ver capítulo 2.

¹⁰⁶ *Matutina Meiapontense*, nº 368, 18 de março de 1832.

oitavas de ouro todo leigo ou religioso que participe de bailes de máscaras, bailes, ou serenatas usando batina (habito clerical).¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Cópia dos capítulos da primeira e última visita que fez o Dr Alexandre Marquez do Valle, visitador que fé das Minas de Goiás – 1734-1824, Arquivo do IPEHBC.*

A Música e as Irmandades em Goiás

A música era uma preocupação constante dos dirigentes e demais membros das irmandades em Goiás durante os séculos XVIII e XIX. Como anteriormente vimos neste capítulo, uma das principais ocupações das irmandades era cuidar adequadamente de celebrar seu Padroeiro/Patrona. Essas celebrações geralmente incluíam diversas cerimônias no dia da festa, e às vezes também atividades nos dias anteriores. Chá

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Cidade de Goiás celebrou sua Padroeira em maio de 1852 com Missa Cantada, sermão do Evangelho e procissão na tarde.¹⁰⁸ Três anos depois, a festa incluiu também a exposição do Santo Sacramento, novena e alvorada de véspera de noite com músicas pelas ruas¹⁰⁹ (*alvorada*¹⁰⁹ na noite anterior, com música nas ruas).¹¹⁰

A música provavelmente fazia parte de cada uma das cerimônias listadas acima. Havia música cantada pelos celebrantes durante as cerimônias litúrgicas, a música sacra cantada e tocada por músicos profissionais durante cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas, e não-música necessariamente sagrada tocada por músicos durante eventos paralitúrgicos ou mesmo seculares da festa. A documentação existente está repleta de referências a pagamentos a clérigos por serviços musicais. Padre Joaquim Antônio da Rocha recebeu em 1799 vinte oitavas de ouro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Santa Luzia; dezesseis oitavas

¹⁰⁸ *Livro de Termos* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Cidade de Goiás, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC. Neste mesmo ano, a irmandade celebrou a festa de São Benedito com missa cantada e sermão, mas sem a procissão. Normalmente as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário comemoravam as duas datas, de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito. Em geral, o dia de Nossa Senhora do Rosário foi marcado com mais solenidade.

¹⁰⁹ "Alvorada" é uma espécie de revival onde a banda de sopros marcha pela cidade, antes do nascer do sol, anunciando uma festa importante ou outro evento cívico.

¹¹⁰ *Livro de Termos* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Cidade de Goiás, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

eram relativas a Missas Faladas pelos irmãos falecidos e quatro oitavas às Cantadas Missa no dia da festa.¹¹¹ Em 1839, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de o *arraial* do Carmo pagou também vinte oitavas ao Padre Manoel de Souza Moreira, vigário da paróquia. Os serviços prestados pelo vigário incluíram a realização das novenas (quatro oitavas e meia) e pregar o sermão e cantar a missa (doze oitavas).¹¹²

Ter músicos profissionais atuando durante os eventos litúrgicos e paralitúrgicos as cerimônias da festa eram uma das prioridades das irmandades goianas. Na verdade, é comum encontrar no *Livro de Termos* das irmandades, indicações para celebrar o Missa cantada “com músicos”. Em 1831, os irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Prefeitura de Goiás autorizou o tesoureiro a preparar as festas de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito com “Missa Cantada e Músicos” (Cantada Missa e músicos).¹¹³ Alguns anos antes, em 1799, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do *arraial* de Natividade pagou catorze oitavas de ouro ao *Mestre de Capela* Caetano Alberto dos Santos e Araujo pela música do dia da festa.¹¹⁴

Um terceiro grupo de músicos que participavam das festas das irmandades era formada pelos jogadores que atuavam nas ruas. Houve duas ocasiões em que eram empregados esses músicos: procissões e *alvoradas*. Como vimos acima, em 1855 a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Cidade de Goiás decidiu iniciar o dia da Padroeira com músicos tocando nas ruas antes do nascer do sol,

¹¹¹ *Livro das Despesas* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Santa Luzia, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

¹¹² *Livro das Despesas* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do *arraial* do Carmo, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

¹¹³ *Livro de Termos* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Cidade de Goiás, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

¹¹⁴ *Livro de Despesas* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do *arraial* de Natividade, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

anunciando as festividades. Hoje, quando falamos de *alvorada*, a imagem que surge em nossa mente no Brasil é uma banda de sopro tocando marchas e *dobrados* nas ruas de um pequena cidade do interior. É difícil saber o repertório que foi tocado nas *alvoradas* no século XIX, mas provavelmente consistia em música instrumental, provavelmente para ventos e percussão. Cunha Mattos participou da festa de Nossa Senhora do Rosário em o *arraial* de Arraias, no início do século XIX, e descrevia homens e mulheres negras vestida de branco, cantando e tocando “paós, cabaças e pandeiros”.

Os músicos que se apresentavam durante as procissões no dia da festa eram um elemento importante para a adequada celebração do seu Padroeiro/Padroeira para alguns irmandades. Geralmente esses músicos eram trompetistas (“trombeteiros”) e percussionistas. A Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins manteve despesas com esse tipo de músico por praticamente um século. Em 1780 ele pagou um quarto de oitava de ouro para o *farricoco* por tocar trompete (*ytrombeta*) durante a procissão; em 1855 a Irmandade pagou 160 réis ao “tambor na Procissão” (tambor na Procissão); e em 1873 pagou 500 réis ao sacristão por tocar “Zabumba” (bumbo) durante a procissão.¹¹⁶ A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Natividade também fez pagamentos de “trombeteyro e Caixa” (trompetista e caixa) relativos às festas de 1792 e 1793.¹¹⁷ Esses pagamentos corroboram a descrição

¹¹⁵ RJC Mattos, *Itinerário do Rio de Janeiro*, vol. I, 244. Os instrumentos descritos por Mattos são provavelmente reco-reco, afoxe e pandeiro.

¹¹⁶ *Livro das Despesas* da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

¹¹⁷ *Livro de Despesas* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Natividade, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

que Johann Emanuel Pohl fez da festa de Pentecostes no *arraial* de Santa Cruz, em que Pohl afirmou ter ouvido “trombetas e tambores”.

A maior parte das informações encontradas nos documentos existentes das irmandades goianas é bastante vago em suas referências a atividades musicais. Uma boa quantidade dessas referências consistem apenas na palavra “música” acrescida da indicação do valor pago pelo serviço (ex.: “Música \$ 6.000”). Porém, em alguns casos é possível saber o número, nome e mais raramente, o tipo de músicos que se apresentavam na festa. Várias entradas no *Livro de Despesas* das irmandades apresenta o nome do músico e uma quantia de ouro (ou dinheiro) que foi pago na ocasião. Assim, sabemos que em 1794, Antônio de Freitas Caldas recebeu dez oitavas e quatro vintens de ouro pela “música do dia da Festa e Música da posse” (música do dia da festa e música do *pelotão*) do Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Santa Luzia.¹¹⁹ Alguns escrivães eram um pouco um pouco mais de cuidado e acrescentei ao nome do músico alguma expressão que agora ajuda compreendermos o papel desempenhado por este músico na performance para a qual foi pago. Joaquim Guilherme da Gama, escrivão da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do *arraial* do Carmo em 1836, escreveu que o tesoureiro Joaquim Furtado de Santa Anna pagou “ao Mestre da Música o Senhor Tenente Pedro Gonçalves / d’Oliveira Negry uma quantidade de vinho e duas oitavas em / moeda de Cobre para sair novamente como mas operários” (ao Mestre de Música Tenente Pedro Gonçalves d’Oliveira Negry o quantia de vinte e duas oitavas em moeda de cobre, para distribuir entre os

¹¹⁸ Pohl, *Viagem ao Interior do Brasil*, 297.

¹¹⁹ *Livro de Despesas* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Santa Luzia, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

outros trabalhadores).¹²⁰ Pela expressão “Mestre da Música”, que foi usado como sinônimo de “Mestre de Cappela” (Mestre Chappell), e pelo fato de que Negry deveria pagar o resto dos músicos, inferimos que ele era o músico diretor do grupo que tocou na festa daquele ano.

Seis anos depois, em 1842, um recibo relativo às atividades musicais da festa de a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Santa Luzia foi ainda mais detalhada do que aquele transcrito acima. O recibo indica não só o valor pago pela música e o nome do diretor musical, mas também os nomes dos demais músicos que tocou com ele durante a festa. Assim, Ignacio Pereira de Araujo Costa recebeu 2\$620 para distribuir entre Antônio de Freitas Caldas, Thomas da Costa Malheiros e Gabriel de Souza Vasques e seu sobrinho Jozé. Se Ignacio Costa fosse certamente a música diretor, os outros quatro músicos se adaptam muito bem ao tipo de voz empregada para a música sacra. música goiana do século XIX: um quarteto de vozes masculinas, com voz para contralto e um menino para soprano.¹²¹

Os grupos que se apresentavam nas festas das irmandades goianas eram provavelmente mais próximo de um conjunto de câmara do que de um conjunto sinfônico. O Livro de Despesas da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins mostra pagamentos a nove músicos na festa de 1837, sete em 1839, seis em 1840 e apenas dois músicos na festa de 1844. A quantia em dinheiro paga nessas ocasiões também diminuiu de 20\$800 em 1837 para 2\$560 em 1844. Três anos depois, porém, o

¹²⁰ *Livro de Despesas* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do *arraial* do Carmo, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

¹²¹ *Livro das Despesas* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Santa Luzia, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

A Irmandade parece ter estado em melhores condições e pagou 11\$120 a Tenente José Pedro Alexo Saldo como Mestre / da Música por ter dividido com os músicos operadores (para o Tenente José Pedro Alexandrino Salgado como Mestre de Música para distribuição aos músicos).¹²²

A documentação relativa às irmandades goianas do século XVIII e XIX está agora muito fragmentada. Em alguns casos, o único existente documentos são algumas páginas de um *Livro de Registros* ou *Livro de Termos* da Irmandade, agora encadernado com outros documentos diversos. Portanto, na maioria dos casos, tenho apenas uma vaga ideia de quais poderiam ter sido as atividades musicais das irmandades. Em alguns casos, no entanto, os documentos existentes são suficientes para reconstruir a vida musical da irmandade com alguns detalhes. É o caso da Irmandade

Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins.

A Irmandade de Nosso Senhor dos Passos foi criada antes de 1759. Em contraste com as outras irmandades da época no Brasil, foi aprovada não pelo Rei de Portugal, mas pelo próprio Papa Clemente XIII. A Irmandade foi formada pelos cidadãos mais ricos de São José do Tocantins e, de fato, era bastante rica durante o século dezoito. Como vimos anteriormente, a irmandade pagou em 1761 dois quilos e meio de ouro ao artista José Carvalho pela sua obra na *Capela dos Passos*. Como aconteceu com todas as outras instituições similares em Goiás, após o desaparecimento do ouro, a Irmandade começou a ter sérios problemas financeiros. Durante o século XIX, a sua

¹²² *Livro das Despesas* da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

os fundos mal eram suficientes para pagar as suas necessidades mais básicas. A atividade musical foi uma dessas necessidades.¹²³

Existem registros de pagamentos por atividades musicais no Livro de Despesas de a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins de 1776 a 1885. No entanto, é provável que estas atividades musicais tenham ocorrido também antes de 1776 e depois de 1885. O ano de 1776 é a data da primeira lista existente de pagamentos do fraternidade. Se tivéssemos documentos anteriores, é quase certo que incluiriam despesas com atividades musicais. O ano de 1885 é a última data em que os pagamentos de música estão listadas, mas o historiador Paulo Bertran afirma que ainda em 1892, João Baptista Ribeiro de Freitas foi o encarregado a música (responsável pela música) do irmandade.¹²⁴

Existem três tipos básicos de gastos com música listados no *Livro de Despesas* da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins: (1) pagamentos a clérigos para a Missa Cantada; (2) pagamentos ao diretor musical responsável pela festa; e (3) pagamentos a trompetistas e percussionistas por tocarem durante a procissão. De 1778 a 1885, seis diretores musicais diferentes trabalharam para a irmandade: Bonifácio Pinto da Costa (1778-1814), Joaquim José Toledo (1815-1818), Joaquim Florêncio (1819-1820), Marcelino Gomes dos Anjos (1821-1826), José Pedro Alexandrino Salgado (1847-1852),¹²⁵ e João Baptista Ribeiro de Freitas (1854-1885 ou

¹²³ Bertran, *História de Niquelândia*, 58.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ De 1827 a 1846, há pagamentos à música, mas os nomes dos diretores musicais não foram indicados.

1892?).¹²⁶ A irmandade parece ter sido fiel aos seus diretores musicais tanto no tempos de abundância e privação. Na época de ouro do século XVIII, Bonifácio Pinto da Costa foi seu diretor musical durante mais de trinta anos. Por outro lado, durante o anos melancólicos do século XIX, a Irmandade mantém como diretor musical, também há mais de trinta anos, o Major João Baptista Ribeiro de Freitas.¹²⁷ Como estamos veremos nos próximos dois capítulos, durante esse tempo, João Baptista pode ter ajudado para formar a coleção que hoje leva o nome de um de seus parentes: Balthasar de Coleção de Freitas.

Copyright © Marechal Gaioso Pinto 2010

¹²⁶ *Livro das Despesas* da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

¹²⁷ Em 1854, quando João Baptista Ribeiro de Freitas começou a trabalhar para a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, o seu nome aparece nas receitas sem qualquer patente militar. A partir de 1872, passou a ser chamado de “Alferez João Baptista Ribeiro de Freitas” e, a partir de 1883, a irmandade se refere a ele como “Major João Baptista Ribeiro de Freitas”. *Livro das Despesas* da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins, Arquivo Frei Simão Dorvi, IPEHBC.

CAPÍTULO 2: BALTHASAR DE FREITAS E SEU MUNDO MUSICAL

Balthasar Ribeiro de Freitas foi um músico atuante que viveu no estado de Goiás no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Ele era nascido em Jaraguá, Goiás, em 7 de dezembro de 1870, e ali faleceu em 31 de maio de 1936.¹²⁸ Seus pais eram Antonio Ribeiro de Freitas e Pacífica Soares de Camargo. Antonio camou-se com Pacífica Soares de Camargo, com quem teve Balthasar e mais três crianças.¹²⁹ Antonio era filho do Capitão Joaquim Ribeiro de Freitas, natural de Traíras em 1759.¹³¹ e ambos eram provavelmente descendentes do capitão português Felipe Ribeiro de Freitas. Porém, segundo Bertran, o número de membros do Ribeiro a família de Freitas é tão grande e há tantas variações na forma do nome (Ribeiro de Freitas, Freitas Ribeiro, Freitas, Freitas Machado) que é possível que O capitão Felipe esteve acompanhado de outros parentes, em meados do século XVIII, em sua imigração de Portugal para Goiás.¹³²

Balthasar de Freitas, provavelmente influenciado por seu tio, Padre Manoel Ribeiro de Freitas, ingressou no *Seminário de Santa Cruz* na Cidade de Goiás. Lá ele recebeu menor

¹²⁸ A informação biográfica de Balthasar de Freitas provém de Pedroso, *Síntese da vida de Balthasar de Freitas*, ou de outra forma indicada.

¹²⁹ Pedroso destaca que a motivação da migração de parte da família Ribeiro de Freitas de Traíras para Jaraguá não foi econômica, como aconteceu com muitas outras famílias, mas sim pelo confronto com tribos indígenas. "Memória de Migração", 60.

¹³⁰ "5 de Março", nº 744, 1975. Pacífica Soares Camargo Ribeiro de Freitas aparece como dono de taberna na Rua do Comércio, 37, em Fonseca, *Jaraguá*, 76.

¹³¹ Romacheli, *História de Jaraguá*, 97.

¹³² Bertran, *História de Niquelânida*, 137.

ordens, embora tenha deixado o seminário espontaneamente em 1888, sem ter sido ordenado. Como salientou Dulce Pedroso, Balthasar de Freitas poderá ter iniciado a sua estudos musicais enquanto era aluno do seminário.¹³³ Na verdade, parece que Freitas tinha trouxe consigo para Jaraguá alguns exemplares do repertório musical apresentado no seminário. Em 1890, deu a Miquelino Raymundo de Lima um exemplar de uma Ladainha em C Major (BF-069), escrevendo: "Ladainha do Seminário Dada de B. de Freitas ao Sr Miquelino de Lima" (Ladainha do Seminário dada por B. de Freitas ao Sr. Miquelino de Lima). Um ano antes, Freitas havia trabalhado como copista em Lima. Há uma cópia de um Missa em Dó Maior (BF-011) conhecida como Missa Carne de Vaca, realizada em Jaraguá em 1889, onde Balthasar aparece como copista e Miquelino como dono do manuscrito. Balthasar de Freitas e Miquelino de Lima mantinham uma relação de amizade, que muitas vezes seria manifestado através da troca de manuscritos. Mais tarde, Lima deu a Freitas um cópia de sua Ladainha em Fá Maior (BF-077).

O Seminário de Santa Cruz foi fundado em 1872, na Cidade de Goiás, por D. Joaquim Gonçalves de Azevedo, Bispo de Goiás.¹³⁴ Recebeu o nome de "Santa Cruz" em homenagem Felipe Cardoso de Santa Cruz, proponente do projeto que proporcionou fundos para a criação do seminário.¹³⁵ Foi fechado em 1879¹³⁶ e reaberto em 1880 por Mons. Joaquim Vicente de Azevedo.¹³⁷ O seminário atuava na área religiosa celebrações goianas e parece ter tido um ambiente musical estimulante. Em 1881, D. Claudio José Gonçalves Ponce de Leão, novo Bispo de Goiás, nomeado

¹³³ Pedroso, *Síntese da vida de Balthasar de Freitas*.

¹³⁴ Estes e os seguintes dados são de TF Silva, *Lugares e Pessoas*, 216-283.

¹³⁵ *Ibid.*, 217.

¹³⁶ *Ibid.*, 222.

¹³⁷ *Ibid.*, 282-283.

Padres Laffayette José Godoy e Mariano Ignácio de Souza como instrutores de Gregoriano cantoria. Além disso, os compositores José Iria Xavier Serradourada e José do Patrocínio Marques Tocantins também foram instrutores do Seminário de Santa Cruz. O antigo dava aulas de moral e, segundo Ana Guiomar Souza, esta última era a música professor do seminário.¹³⁸

Após deixar o seminário em 1888, Balthasar de Freitas retornou para Jaraguá. Em que Na época, Jaraguá provavelmente não era tão diferente de quando Cunha Mattos o visitou em 1823. Mattos afirmou que Jaraguá era um *arraial* agradável com duzentas pessoas muito boas e bastante casas limpas.¹³⁹ Ela havia sido fundada quase cem anos antes, em 1737, por ouro arruelas, mas em 1823 a maioria das pessoas eram agricultores e apenas alguns ainda se dedicavam a garimpo de ouro.¹⁴⁰ Possuía duas igrejas, a principal, bem ornamentada e com cinco altares, dedicada a Nossa Senhora da Penha, e outra, com dois altares, dedicada a Nossa Senhora Senhora do Rosário. ¹⁴¹

Cunha Mattos observou que em Jaraguá havia vários belos e mulheres coradas e que não se escondiam dele quando ele andava pelas ruas.¹⁴² Cerca de setenta anos depois, Balthasar de Freitas conheceria uma jovem de Jaraguá que seria bonita o suficiente para atrair sua atenção e se tornar sua esposa. Ela era Maria Catarina de Campos Fonseca, e juntos tiveram quatro filhas e cinco filhos: Diva, Maria Córdoba, Cristóvão Colombo, Ana das Neves, Clotário, Constâncio, Salvador Teodoro, Geraldo Bonfim e Affonsina. Salvador e Geraldo podem ser dois

¹³⁸ Souza, "Paz em Cena".

¹³⁹ RJC Mattos, *Itinerário do Rio de Janeiro*, vol I, 147-149.

¹⁴⁰ RJC Mattos, *Corografia Histórica*, 34-35.

¹⁴¹ *Ibid.*, 101.

¹⁴² RJC Mattos, *Itinerário do Rio de Janeiro*, vol I, 147-149.

dos meninos designados para tocar percussão durante a Festa do Espírito Santo em 1924.¹⁴³

Clotário de Freitas também era músico e contribuiria no filme *A*

Música em Goiás, escrevendo sobre música em Jaraguá.¹⁴⁴ Affonsina, que era a mais nova, era o proprietário da coleção de Balthasar de Freitas quando a encontrei pela primeira vez em 2000.

Embora não tenhamos nenhuma prova de que Balthasar de Freitas estudou música na do Seminário de Santa Cruz, alguns factos indicam que já era músico quando voltou para Jaraguá. Além de ter trazido consigo alguns manuscritos musicais de seminário, já copiava música em 1889, como podemos constatar pela existência de vários manuscritos assinados por ele naquele ano, incluindo a Missa em Dó Maior citada acima. Carta dirigida a Balthasar de Freitas escrita por José Bernardo de Freitas Machado, outro músico da família de Freitas, nos dá mais indicações de As atividades musicais de Balthasar após sua saída do seminário. A carta foi escrita em 1901, e é uma resposta a um pedido feito por Balthasar. Abaixo está o pedido de Balthasar, seguido da resposta de José Bernardo:

Jaraguá, 23 de novembro de 1901
Illmo. Senro P^o J.^o Bernardo de F. Machado.

Rogo-vous responder-me ao pé desta com toda franquesa et verdade os itens seguintes:

Sabe haver tido durante a vida do fim Vigário Padre Manoel Ribeiro de Freitas, meu Tio, fez com elle alguma inimizade?

Sabe ou não de que depois de ma. exontanea sahida do Seminário de Goyaz, em 1888, vim pa. aqui, frequentando sempre a casa do meu Tio?

¹⁴³ Veja o apêndice 1, lista dos músicos que tocaram na Festa de Pentecostes em 1924.

¹⁴⁴ Conheci o Clotário na década de 1980, quando dirigia um show em Jaraguá. Trocamos algumas palavras, mas naquela época eu não tinha ideia de que estaria tão envolvido com a família Freitas e sua tradição com a música.

¹⁴⁵ Para mais informações sobre José Bernardo de Freitas Machado, ver mais adiante neste capítulo.

É ou não real, que no mesmo ano de 1888, tomei parte em uma Corporação musical d'aqui por nome "Euterpe jaraguense", a qual tinha por principal protetor do Padre Manoel?

Esta função não existe na Corporação até o fim da vida do mmo Vigário, com ela acompanhando seus restos mortos em Out. de 1892?

Aguardando sua resposta, peço-vos licença pa. della usar-me como melhor ouvinte.

Atribuir-me

Vosso p^e amo e Coe

(Jaraguá, 23 de novembro de 1901

Ao Ilustre Senhor Padre José Bernardo de Freitas Machado,

Oro para que você responda no final desta carta com toda a franqueza e verdade aos seguintes itens:

Você tem conhecimento de alguma hostilidade entre mim e o falecido padre Manoel Ribeiro de Freitas, meu tio, durante sua vida?

Você sabe que, após ter saído por vontade própria do Seminário de Goiás, em 1888, vim para cá, passando a partir de então a frequentar sempre a casa de meu tio?

Não é verdade que no mesmo ano de 1888 integrei um conjunto musical local – "Euterpe jaraguense" – cujo principal patrono era o Padre Manoel?

E não toquei neste conjunto até ao fim da vida do mesmo Padre, acompanhando o seu cortejo fúnebre com o resto do conjunto em outubro de 1892?

Aguardando sua resposta, peço permissão para usar suas respostas como achar melhor. eu me inscrevo

Seu parente, amigo e *compadre*,

146

[assinatura])

Amor e Pare. Baltasar de Freitas

Respondi exatamente à sua carta, aqui está uma citação:

Percebi que o horário do ocorrido foi inimizável e você acabou comigo e eu não sabia o que Manoel Ribeiro de Freitas estava dizendo. Desde que os sahistas do Seminário de Goyaz em 1888 vieram para aqui, frequentastes sempre a casa do v. tio e meu padrinho, e tomastes parte na corporação musical "Euterpe Jaraguense" da qual ereis contramestre e o finado Pe.

Manoel teve como principal protetor, tendo o amigo funcionado em 1893, e feito parte no funeral do mesmo finado em Out. de 1892.

Você pode usar esses itens conforme pretendido.

Vosso Pare e amo

¹⁴⁶ "Compadre" é a pessoa que é padrinho do seu filho ou pai do seu afilhado.

José B de Freitas Machado
23 de novembro de 1901

(Querido amigo e parente Balthasar de Freitas
Em resposta à carta acima, posso dizer-lhe que:
Não tenho conhecimento de qualquer hostilidade em nenhum momento entre
você e seu falecido tio e meu padrinho, Padre Manoel Ribeiro de Freitas. Depois
que você saiu do Seminário de Goiás em 1888 e veio para cá, você sempre
frequentou a casa de seu tio e meu padrinho. Além disso, o senhor participou do
conjunto musical "Euterpe Jaraguense", sendo regente auxiliar enquanto o
falecido Padre Manoel era seu principal patrono.
E você fez parte deste conjunto, meu amigo, até 1893, tendo participado do
funeral do mesmo Padre em outubro de 1892.
Você pode usar essas respostas como achar melhor.
Seu parente e amigo
José Bernardo de Freitas Machado
23 de novembro de 1901)

Podemos inferir vários pontos relacionados à atividade musical de Balthasar a partir do
letras acima. Mas antes disso, seria interessante examinar alguns aspectos destas
cartas. Primeiro, há outras duas cartas muito semelhantes a estas na obra de Balthasar de Freitas
coleção. A primeira é escrita por Balthasar e dirigida a Joaquim Antonio de Freitas
Machado,¹⁴⁷ e, como no caso aqui apresentado, a segunda é a resposta de Joaquim Antonio.
As datas e o conteúdo dessas cartas são praticamente os mesmos das cartas acima, e
ambas as cartas destinavam-se a ser usadas por Balthasar em algum tipo de situação pública, como
Balthasar deixa claro em suas cartas. Outro ponto interessante é a identidade de José
Bernardo de Freitas Machado e Joaquim Antonio de Freitas Machado. Ambos identificados
como afilhados do Padre Manoel Ribeiro de Freitas, bem como amigos e
parentes de Baltasar. No entanto, há razões para acreditar que José Bernardo e
Joaquim Antonio pode ser mais do que afilhados do Padre Manoel. Nós sabemos isso

¹⁴⁷ Joaquim Antonio de Freitas Machado aparece como *Vereador* de Jaraguá em 1882, logo após Jaraguá
se tornar Cidade. Romacheli, *História de Jaraguá*, 91.

Padre Manoel teve oito filhos com uma mulher chamada Joaquina da Silva Machado.¹⁴⁸

Embora tivéssemos outras pessoas que moravam em Jaraguá e São José do Tocantins durante séculos XVIII e XIX com o nome de família “Freitas Machado”, não é

fora de questão que nos casos de José Bernardo e Joaquim Antonio o nome

“Freitas Machado” poderia ser uma junção de “Freitas” de Manoel e “Machado” de

O nome de Joaquina. A razão pela qual José Bernardo e Joaquim Antonio não se identificaram como verdadeiros filhos do Padre Manoel seria que as cartas pretendiam ser

usados de forma pública e provavelmente não foram oficialmente reconhecidos como tal.¹⁴⁹

Porém, como mencionado anteriormente, devido ao número de membros do conselho de Freitas família que viveu em Goiás desde o século XVIII – especialmente em São José do

Tocantins, Traíras e Jaraguá – todas as suposições relativas à genealogia do

família deve ser cuidadosamente considerada.

Voltando ao nosso ponto, o que podemos inferir sobre a obra musical de Balthasar de Freitas?

atividades das duas cartas apresentadas acima? Primeiro, vimos que ele saiu do seminário em

1888 e voltou para Jaraguá. Lá integrou a banda de sopro Euterpe Jaraguense

permanecendo no conjunto de 1888 a 1893. Padre Manoel Ribeiro de Freitas foi o

patrono da banda, e sabemos por outros documentos da obra de Balthasar de Freitas

coleção que Miquelino Raymundo de Lima era seu maestro naquela época. Lima assinou

¹⁴⁸ Ibid., 71-72.

¹⁴⁹ O professor Paulo Bertran nos conta a história do Padre Daniel da Silva Rocha Vidal, que morou em São José do Tocantins em meados do século XIX. Como era tão comum naquela época no Brasil, Padre Vidal teve cinco filhos com uma mulher chamada Rosalina Martiniana de Souza. Sendo um bom pai, no sentido biológico do termo, decidiu doar uma casa para Rosalina de Souza e também reconhecer oficialmente a paternidade dos filhos. O problema é que em 1868 D. Joaquim de Azevedo, Bispo de Goiás, foi visitar São José, e assim tomou conhecimento do feito do Padre Vidal. Em decorrência da visita de D. Joaquim de Azevedo, o Padre Vidal foi obrigado a produzir uma estranha *escritura de derrogação* de paternidade, segundo Bertran, documento único na historiografia brasileira. *História de Niquelândia*, 221.

uma de suas composições em 1890 como “Diretor-Mestre da Banda Euterpe Jaraguense”.
(Diretor-Mestre da banda de sopro ÿEuterpe Jaraguenseÿ).¹⁵⁰ Além disso, como José Bernardo afirmou, Balthasar mais tarde tornou-se regente assistente da Euterpe. Na verdade, neste a esse respeito existe uma cópia da Missa em Sol Maior (BF-008.1), conhecida como Missa Lyra, onde Balthasar escreveu: ÿJaraguá 30 de maio de 1890 Cópia do Contra-Mestre B. de Freitasÿ (Jaraguá, 30 de maio de 1890 Cópia do Maestro Auxiliar B. de Freitas). Finalmente, vemos da carta de José Bernardo que Balthasar se apresentou no funeral do Padre Manoel em 1892 e que deixou a Euterpe no ano seguinte.

Parece ter havido três bandas de vento em Jaraguá durante Balthasar de A vida de Freitas. Essas bandas de vento são Euterpe Jaraguense, União Jaraguense e Santa Cecília. Porém, sua história e, principalmente, sua origem são muito confusas, com a poucos autores que escreveram sobre eles tirando conclusões diferentes. De acordo com Luciano Fonseca, Santa Cecília é a banda de sopro mais antiga do Estado de Goiás que ainda existe ativa, tendo sido fundada na primeira metade do século XIX, provavelmente pelo Padre Manoel Ribeiro de Freitas.¹⁵¹ Fonseca afirma ainda que no último quartel do século XIX século, graças a um cisma na Santa Cecília, foi criada a União Jaraguense.¹⁵² Já Clotário de Freitas diz que a União Jaraguense foi fundada em 1876 e, a partir daí, foi criada a Santa Cecília. Por fim, ainda segundo Clotário, em 1910 a Santa Cecília passou a ser Euterpe Jaraguense.¹⁵³ Tanto Clotário como Fonseca apontam que a União Jaraguense também era conhecida como “Banda do Mestre Quilú”, em homenagem à sua maestro, o *Maestro* Miquelino Raymundo de Lima.

¹⁵⁰ Coleção de Balthasar de Freitas, Sub Tuum Praesidium em Dó Maior BF-089.

¹⁵¹ Fonseca, *Jaraguá*, 215.

¹⁵² *Ibid.*, 107-109.

¹⁵³ Em Mendonça, *A Música em Goiás*, 378.

Como vimos acima, os documentos do acervo dão uma diferente perspectiva. Em relação à Santa Cecília os documentos são bastante silenciosos. No entanto, através deles podemos perceber que a Euterpe Jaraguense já estava em atividade antes de 1888, e que Miquelino Raymundo de Lima foi seu maestro e Balthasar de Freitas seu assistente condutor. Assim, naquela época, “Banda do Mestre Quilú” era como era conhecida a Euterpe e não o União Jaraguense. Além disso há um manuscrito de Balthasar de Freitas copiado em 1897, no qual se refere a Joaquim Antunes da Silva como o “Diretor da velha corporação ‘União Jaraguense’ (Regente do antigo conjunto ‘União Jaraguense’).¹⁵⁴ É bastante provável que, em algum momento das décadas de 1880 ou 1890, tanto a Euterpe como a União eram atuantes, justificando assim as histórias de rivalidade referidas por Fonseca e Clotário. Quanto a saber se Manoel Ribeiro de Freitas foi o fundador da primeira banda de sopro em Jaraguá, seja a Santa Cecília ou outra, não consegui encontrar nada documento que confirmaria isso. O que encontrei foi a confirmação de que ele era o patrono da Euterpe Jaraguense, como vimos acima.¹⁵⁵

Depois que Balthasar de Freitas deixou a Euterpe Jaraguense em 1893, continuou a participar de atividades musicais, como podemos constatar por diversas cópias de manuscritos musicais feitos por ele nos anos seguintes. Além disso, existem alguns documentos encontrados em seu acervo que mostra sua atuação como músico em Jaraguá. Esses documentos são na verdade apenas rascunhos usados para ajudar a controlar o comparecimento e os pagamentos dos músicos que deveriam desempenhar as funções.

¹⁵⁴ Motetos dos Passos, BF-152. Veja também a dedicatória do Spiritus Domini em Fá Maior (BF-036), na qual Balthasar escreveu: “composto as prensas p^o B Freitas, a pedido do amo Joaqm Antunes, e dedicado / ao mesmo sou^o / Jaraguá, 7: J: 94.” (composta às pressas por B Freitas, após comissão do meu amigo Joaquim Antunes, a quem é dedicado. Jaraguá, 7 de julho de 1894).

¹⁵⁵ Para o papel do padre Manoel Ribeiro de Freitas na música goiana, ver mais adiante neste capítulo.

Um desses documentos é uma lista de presenças na Festa de Pentecostes de 1924.

Inclui a Festa de Pentecostes, bem como celebrações menores para os dias de Nossa Senhora. Senhora do Rosário e São Benedito. Começou com uma *matina* ou *matiné*¹⁵⁶ no dia 30 de maio, e foi seguida de uma novena, que decorreu de 30 de maio a 07 de junho. No atual dia de Na festa, 08 de junho, houve missa cantada (Missa acompda), procissão e *alvorada*. Além disso, nos três últimos dias da novena (5, 6 e 7 de junho), o instrumentistas se apresentaram, sem os cantores, em eventos registrados no documento como “Toque Meio Dia” (apresentação ao meio-dia). Finalmente, provavelmente durante a oitava de Pentecostes, aconteceram as celebrações de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Estas celebrações consistiam numa missa cantada a São Benedito e em duas “Marchas das Bandeiras” para São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. ¹⁵⁷

O conjunto era formado por quatro cantores (dois homens e duas mulheres), 13 instrumentistas e quatro meninos tocando instrumentos de percussão.¹⁵⁸ No entanto, todo o conjunto não participou de todas as cerimônias. Nas matinas (ou matinê), procissão, alvorada, duas marchas e toques, apenas os instrumentistas estiveram presentes, enquanto na novena e nas duas missas cantadas tanto os instrumentistas quanto os cantores foram empregados. Não há registro do que fizeram nessas ocasiões, mas Freitas foi

¹⁵⁶ A palavra poderia ser “Matinas” ou “Matiné”. A ausência de cantores bem como a sua colocação no primeiro dia das celebrações, nove dias antes do dia da própria festa, fazem-me crer que esta actuação foi na verdade uma *alvorada*, como a indicada para 08 de Junho (ver nota seguinte). Outro ponto significativo é o fato de não encontramos nenhum manuscrito em toda a coleção rotulado como *Matinas* (Manhãs). Os movimentos independentes habitualmente utilizados nas Matinas, que se encontram na coleção, parecem ter sido utilizados em cerimônias paralitúrgicas como novenas e bênçãos do Santíssimo Sacramento. Para utilização litúrgica e paralitúrgica do repertório da coleção de Balthasar de Freitas, ver capítulo 3.

¹⁵⁷ Estas duas *Marchas das Bandeiras* são provavelmente a mesma cerimónia referida noutros locais como *fulia*, ou também pode ser apenas uma procissão regular. Para uma descrição interessante de uma *fulia* do início do século XIX em Goiás, ver Saint-Hilaire, *Viagem à Província de Goiás*, 96-97.

¹⁵⁸ Para a lista completa de jogadores, consulte o Apêndice 1.

copiando, alguns dias antes do início da Festa, um Veni Creator, que fazia parte
uma Novena de Pentecostes (BF-043), bem como um Sub Tuum Praesidium em Dó Maior (BF-043).
090).

Alguns anos antes, em 1898, Miquelino de Lima dirigiu um conjunto na Festa
de São Francisco muito semelhante ao citado acima. A principal diferença entre o
dois grupos eram o tipo de vozes empregadas. enquanto em 1924 Freitas foi
utilizando um conjunto misto, com duas vozes femininas cantando as partes soprano e contralto, Lima
usou apenas vozes masculinas em seu conjunto. Além dos quatro percussionistas, nenhum
A lista de Freitas e Lima indica os instrumentos específicos que foram utilizados. No entanto,
com base nas cópias existentes da coleção, esses conjuntos provavelmente teriam
consistia em instrumentos de sopro e percussão, com a possível adição de dois
violinos.¹⁵⁹ Balthasar de Freitas foi um dos cantores, provavelmente o contrabaixo, na edição de 1924
junto. Parece que ele também era o diretor musical do conjunto, pois era
o único entre os cantores que também esteve presente nas matinas (ou matinê) do
Festa de Pentecostes.

Como podemos ver por estes e outros documentos existentes, um músico poderia ser bastante
ocupado em Jaraguá no início dos anos 1900. Em um único mês ele poderia ser solicitado a se apresentar em
varias ocasiões. Com efeito, no dia 1 de Janeiro de 1909, Balthasar de Freitas e mais 16
os músicos receberam 3\$528 cada por se apresentarem na Festa de Nossa Senhora da Guia.
Alguns dias depois, integrou um grupo de 15 músicos que se apresentaram durante o
funeral de Benedito da Silva Moreira; cada músico recebeu 2\$666 por este serviço.
Além disso, em 22 de Janeiro do mesmo ano, recebeu 3\$611 pela participação no

¹⁵⁹ Para uma discussão mais detalhada da instrumentação na coleção de Balthasar de Freitas, ver capítulo 4.

Festa de São Sebastião. Ao todo foram gastos 200\$000 para 18 músicos nesta festa.

Infelizmente, nenhum destes documentos dá detalhes sobre as cerimónias específicas onde os músicos eram contratados, mas no caso de uma grande festa oficial como São Sebastião, é provável que consistisse em pelo menos uma novena, uma procissão e uma missa cantada.

Fora da área musical, Balthasar de Freitas se envolveu com outros dois atividades, direito e política. Dulce Pedroso destaca que Freitas trabalhou como *advogado abastecido* nas cidades de Jaraguá, Pirenópolis, Município de Goiás, Itaberaí e Corumbá, explicando que advogado provisionado era um cidadão que, depois de aprovado num exame, era autorizado a exercer a advocacia em algumas ocasiões específicas, embora não esteja qualificado para trabalhar em O tribunal. Essas viagens às cidades vizinhas sempre foram boas oportunidades para Freitas conhecer trocar cópias de músicas com seus colegas músicos.¹⁶⁰

Segundo Pedroso, a outra atividade extramusical exercida por Balthasar de Freitas, a política, era a sua paixão. Na verdade, depois das mudanças na política local ocorridas em 1909, Freitas foi obrigado a deixar Jaraguá. Convidado provavelmente por seu amigo Benedito Rodrigues Braga – notário e também músico – Balthasar de Freitas mudou-se com a família para Bomfim (Silvânia). Pedroso afirma que Freitas aí viveu até cerca de 1913. Segundo às cópias musicais de sua coleção, Freitas deve ter se mudado para o Bomfim em algum momento entre setembro e dezembro de 1910. Em 08 de setembro de 1910, fez cópia do a Missa em Dó Maior (BF-011) ainda em Jaraguá. Em 17 de dezembro de 1910, foi já no Bomfim, como podemos ver pela sua cópia do *dobrado* Apulchro de Castro (MI-10). Além disso, um jornal da cidade vizinha de Santa Luzia (Luziania)

¹⁶⁰ Pedroso in Pinto, *Danças Para Banda*, 11-12.

anunciou que em 1910 residia no Bomfim.¹⁶¹ Segundo também o jornal, em 1910 Freitas se instala na cidade, ensinando música e trabalhando na reorganização da faixa de vento local.¹⁶²

Na verdade, temos sinais do trabalho de Freitas no Bomfim na reorganização do banda de vento local. Em seu acervo encontramos fragmentos do documento de criação do Euterpe Bomfinense; o “Estatuto da Corporação Musical Euterpe da Cidade de Bomfim”, escrito em 27 de abril de 1907. As páginas remanescentes encontradas na coleção tratam de as responsabilidades do diretor e subdiretor da Euterpe. Felizmente, o primeiro e as últimas páginas do documento estão entre as páginas existentes. Portanto podemos ver o nome oficial do conjunto e os nomes dos músicos que o fundaram. Em Além disso, temos os nomes dos três membros que foram eleitos inicialmente como diretor, sub-diretor e tesoureiro da Euterpe Bomfinense, respectivamente Augusto Peixeira, Alfredo Fleury e Manoel Estelita Lobo.¹⁶³ O Anexo 1 apresenta a relação dos associados que Em 27 de abril de 1907 fundou a Euterpe Bomfinense. Nesta lista podemos ver mais uma vez o tendência ao nepotismo tão comum nas faixas de vento de Goiás durante o Séculos XIX e XX. Além de vários integrantes do grupo Lobo e Souza famílias, há também representantes das famílias Costa Campos e Nascimento, nomes comuns entre os músicos do estado. Três anos depois o Euterpe Bomfinense seria reorganizada por Balthasar de Freitas, e em 1913 Benedito Rodrigues Braga aparece como seu condutor.

¹⁶¹ “O Planalto”, Santa Luzia 1910 em Mendonça, p 384. Infelizmente não temos a data precisa deste artigo. Apenas o ano é indicado.

¹⁶² Em Mendonça, *A Música em Goiás*, 384.

¹⁶³ Manoel Estelita Lobo aparece como “Tenente quartel-mestre” do “6º Batalhão do serviço ativo” do “Guarda Nacional” em 1886. Brandão, *Almanaque da Província de Goyaz*, 92..

No Bomfim, Balthasar de Freitas manteve mais ou menos as mesmas ocupações que ele tinha no Jaraguá. Ele ensinou música, trabalhou com a banda de sopro, tocou na igreja música, envolveu-se com a produção de peças teatrais e continuou a trabalhar como advogado.¹⁶⁴ Freitas provavelmente permaneceu no Bomfim até finais de 1912. Há uma cópia feita por ele em 21 de dezembro de 1912 de um dobrado denominado Adeus a Bomfim (MI-7). Como o título deixa bem claro, a peça foi uma homenagem à gente do Bomfim, provavelmente composta por Freitas para assinalar o momento da sua partida.¹⁶⁵ No dia 5 de Fevereiro 1913 já havia retornado a Jaraguá, como podemos verificar pela cópia do dobrado Silvino Rodrigues (MI-59). Durante os anos em que Freitas viveu no Bomfim, voltou para Jaraguá pelo menos em uma ocasião. Fez algumas cópias da valsa A Goianinha (MI-238) em Jaraguá, em 8 de março de 1912. Alguns dias depois, entre 18 e 22 de março de 1912, faria mais cópias desta peça, mas desta vez, sem indicar a localização copiando. A ausência de indicação de local nessas cópias pode ser indício de que ele foi já estou de volta ao Bomfim. Balthasar de Freitas parece ter tido tendência a omitir o lugar de suas cópias quando eram feitas em casa. Em 1912, ir para Freitas significava Bomfim.

Independentemente da data do retorno de Balthasar de Freitas a Jaraguá, o fato é que sua ligação com Bomfim continuou por muitos anos, como fica claro pelo número de manuscritos copiados no Bomfim que se encontram em seu acervo. Estas cópias são de antes e depois do exílio de Freitas. Mais um testemunho da ligação alargada de Freitas

¹⁶⁴ Pedroso, in Pinto, *Danças Para Banda*, 12.

¹⁶⁵ Coleção de Balthasar de Freitas, Adeus a Bomfim MI-7. Esses manuscritos não têm indicação do local da cópia. Para uma discussão desta e de outras peças atribuídas a Balthasar de Freitas, ver mais adiante neste capítulo. Para uma discussão sobre o papel do *dobrado* na sociedade goiana nos séculos XIX e XX, ver capítulo 3.

com Bomfim é uma foto dele à frente da banda de sopro local em 1920 apresentada por Jacy Siqueira.¹⁶⁶

Ao retornar para Jaraguá, Freitas passou o resto da vida dividindo sua atenção entre direito, política e música. Ele morreu em 31 de maio de 1936, aos 65 anos, e um ano antes de sua morte ele ainda produzia manuscritos musicais. Em uma cópia da Novena para Nossa Senhora da Penha (BF-050), feita por ele em 29 de agosto de 1935, escreveu: “Novenário da Penha, nossa Padroeira” (Novena para [Nossa Senhora da] Penha, nossa Padroeira). No final da vida, Balthasar de Freitas resumiu neste breve depoimento os três elementos constantes de toda a sua vida: música, religião e sua cidade.¹⁶⁷

Balthasar de Freitas foi compositor, copista, maestro, cantor e multi-instrumentalista. Segundo seus descendentes, ele tocava órgão, piano, eufônio, violão, violoncelo, flauta, clarinete, trombone, saxofone e oficleide.¹⁶⁸ Ainda é tradição que bandas de sopro em algumas partes do Brasil tenham um *Mestre*, já que o maestro é chamado, que é multi-instrumentista. Isto é necessário porque na maioria das faixas de vento de cidades pequenas, o *Mestre* é responsável por reger o conjunto, escrever músicas (compondo ou copiando/adaptando), e ensinando aos jovens músicos qualquer um dos instrumentos. O fato de Freitas também trabalhar com música sacra explica sua habilidade em cantando e tocando órgão.

É bastante complicado separar a produção de Freitas como compositor da sua trabalhar como copista/arranjador. O problema é que essas atividades não eram tão distinguíveis uns dos outros em Goiás durante a vida de Freitas como estiveram nos principais centros musicais.

¹⁶⁶ Siqueira, *A Banda e Seu Tempo*.

¹⁶⁷ *Nossa Senhora da Penha* é a Padroeira da cidade de Jaraguá.

¹⁶⁸ Pedroso, em Pinto, *Danças Para Banda*, 11; Clotário, em Mendonça, *A Música em Goiás*, 378.

Na verdade, no que diz respeito à música brasileira dos séculos XVIII e XIX, muitas vezes é dificuldade em diferenciar autógrafos de cópias, uma vez que atribuições explícitas de autoria são raramente presente nos manuscritos. Portanto, a lista das composições de Freitas aqui apresentado não deve ser visto de forma alguma como definitivo. É muito provável que vários que aparecem como anônimas no catálogo foram na verdade compostas por ele. Em além disso, as datas indicadas na lista são apenas as dos primeiros exemplares existentes; eles não são necessariamente as datas de composição das peças.

Os critérios que estão sendo usados aqui para estabelecer uma atribuição de autoridade, que é melhor explicado na introdução do catálogo, pode ser resumido no seguintes pontos: (1) um nome em um manuscrito é considerado apenas uma indicação de autoria quando é precedido de expressões inequívocas como “composto por” ou “composição de” (composição de ou de); (2) a autoridade também pode ser estabelecida por dados extras do manuscrito (cartas, edições, catálogos, etc.); (3) quando um nome é encontrado em um manuscrito sem qualquer outra indicação considera-se assinatura do copista; (4) inconsistências entre a tradição e as fontes escritas, ou ausência de indicação no manuscritos existentes são discutidos individualmente. Abaixo está a Tabela 2.1 mostrando o desempenho de Freitas saída.saída. As peças são apresentadas de acordo com o estatuto da sua atribuição de autoria.

As primeiras quinze peças da tabela 2.1 foram, sem dúvida, compostas por Balthasar de Freitas. Nos manuscritos destas peças há indicações explícitas da autoridade; termos como “composto por” ou “composição por” foram empregados.

Tabela 2.1: Obras compostas por Balthasar de Freitas.

Gênero do item	Título	Ouro BF	Observação do ano
01	Marcha fúnebre <i>Lacrimosa</i>	MI-101	1892
02	Quadrilha <i>Minhas Moças</i>	MI-177	1892
03	Intróito <i>Spiritus Domini em Fá Maior BF-036</i>		1894
04	Ladainha <i>Ladainha em Sol Maior (4 de Maio)</i>	BF-080	1894
05	Marcha <i>Floriano Peixoto</i>	MI-026	1894
06	Fúnebre Dobrado <i>Dor das Mães Jaculatória</i>	MI-098	1894
07	Jaculatória de Natal <i>Ladainha em Sib Maior (em Virgem do Rosário)</i>	MS-191	1895
08		BF-088	1898
09	Novena <i>Novena de Nossa Senhora da Conceição</i>	BF-048	1899
10	Ladainha <i>Ladainha em Sol Maior (um terceto)</i>	BF-082	1900
11	Hino <i>Hino a Santa Ana Mês de Maria Marica</i>	BF-041	1903
12	Mazurca <i>Machado Hino a D.</i>	MI-120	1907
13	Mazurca <i>Machado Hino a D.</i>	MI-119	1909
14	Hino <i>Prudêncio Tantum Ergo</i>	MI-072	1917
15	Tantum Ergo <i>em Dó Maior (a Solo)</i>	BF-129	Sem data
16	Dobrado <i>Adeus ao Bomfim</i>	MI-007	1912 Sem indicação de atribuição nas cópias existentes
17	massa <i>Missa em Santo Ambrósio</i>	BF-001	1916 Sem indicação de atribuição nas cópias existentes
18	Polca <i>O Gato Preto</i>	MI-151	Sem data Nenhuma indicação de atribuição nas cópias existentes
19	Valsa <i>Divã</i>		Sem data Nenhuma cópia existente
20	Valsa <i>Yolanda</i>		Sem data Nenhuma cópia existente
21	Valsa <i>O Silêncio é Ouro</i>		Sem data Nenhuma cópia existente

As próximas duas peças, itens 16 e 17 da Tabela 2.1, podem ser atribuídas a Balthasar de Freitas, ainda que em seus manuscritos falte indicação inequívoca de autoria. Em ambos os casos temos dados extramusicais que corroboram as atribuições a Freitas. Adeus tem Bomfim (MI-7) é um dobrado que foi preservado apenas pelas cópias de Freitas. Alguns partes trazem a indicação ambígua “do B[althasar de] F[Freitas]”, que pode ser

traduzido como “de Balthasar de Freitas” ou “por Balthasar de Freitas”. A primeira alternativa sugeriria a propriedade dos manuscritos. A segunda alternativa poderia indicar cópia (ȳcopiada por BFȳ) ou composição (ȳcomposta por BFȳ). No entanto, o o título da composição e as circunstâncias em que seus manuscritos foram produzidos tornam a atribuição desta peça a Freitas é plausível. Como já vimos, Adeus a Bomfim (Adeus ao Bomfim) foi copiado em 21 de dezembro de 1912.¹⁶⁹ 1912 é justamente quando Freitas estava saindo do Bomfim para retornar ao Jaraguá, levantando a hipótese de que ele decidiu compor um dobrado para agradecer aos amigos do Bomfim bastante de forma convincente. Isso, somado ao fato de Balthasar de Freitas ser o autor do único livro existente cópias de Adeus a Bomfim parecem-me razão suficiente para considerá-lo o compositor de a peça.

Em relação à Missa em Dó Maior (BF-001), conhecida como Missa de Santo Ambrósio,¹⁷⁰ a situação é semelhante à discutida acima. Temos cópias deste Missa de Balthasar de Freitas, José Pedro de Amorim e Sebastião José Siqueira “Nenzão”, bem como cópia anônima da peça do helicon em Eb. O exemplar de Freitas foi feita em 1916 e é a cópia mais antiga existente da peça; A cópia de Amorim foi feita em 1936 e a cópia de Siqueira foi feita em 1948. Existem também várias outras cópias modernas da Missa que não constavam do catálogo.¹⁷¹ Como foi o caso de Adeus Bomfim, nenhum dos exemplares da Missa de Santo Ambrósio traz indicação de sua composição de Balthasar de Freitas ou de qualquer outro compositor. Mais uma vez, a autoria seria sugerido por dados encontrados fora dos manuscritos. Ao contrário de Adeus,

¹⁶⁹ Coleção de Balthasar de Freitas, MI-7, cópia do trombone I.

¹⁷⁰ Outro título utilizado nos manuscritos é *Pequena missa a 3 vozes*.

¹⁷¹ Para uma discussão mais detalhada desses exemplares, consulte o catálogo temático.

Bomfim, a autoria de Freitas da Missa de Santo Ambrósio foi preservada por seu relativo. Tanto Clotário de Freitas, filho de Balthasar, quanto Ducle Pedroso, historiador e também Descendente de Balthasar, atribui-lhe a composição da Missa. Pedroso dá o explicação para a dedicação da Missa a Santo Ambrósio: Balthasar de Freitas foi nasceu no dia 7 de dezembro, dia em que se comemora Santo Ambrósio. É provável que Balthasar veria Santo Ambrósio como seu padroeiro e, portanto, era bastante natural que ele compor uma missa dedicada ao santo. ¹⁷²

A atribuição do item 18 da tabela 1 é um pouco mais problemática. A polca O Gato Preto (MI-151) é listado por Clotário de Freitas como uma das composições de Balthasar.¹⁷³ No entanto, o único manuscrito existente é uma cópia anônima da parte do trombone I. Esta cópia, definitivamente não de Balthasar de Freitas, não traz data, local de cópia, nem qualquer outra indicação de autoridade. A ausência de cópias de Balthasar torna a atribuição para ele menos conclusivo do que os casos anteriores. No entanto, é possível que as cópias de O Gato Preto foram separadas do acervo por alguns descendentes de Balthasar. Algumas peças da coleção continuaram sendo executadas em Jaraguá até cerca de 1980.¹⁷⁴

¹⁷² Em Goiás durante os séculos XVIII e XIX, é prática comum relacionar fatos do cotidiano com o calendário santo (Sanctorale?). A maior parte dos centros urbanos formados nesse período em Goiás tinham como nomes os nomes do Santo do dia em que foi extraída a primeira porção de ouro.

¹⁷³ Em Mendonça, *A Música em Goiás*, 378.

¹⁷⁴ Pedroso, em Pinto, *Danças Para Banda*, 13. Há na coleção uma quadrilha com o mesmo título de essa polca discutida aqui: *O Gato Preto*. No entanto, além do título, parecem não ter nenhum outro elemento comum. Os exemplares da quadrilha são de Corumbá, Goiás, de Erico Fleury Curado (1892) e anônimos (1906).

As últimas três peças da Tabela 2.1, itens 19-21, foram atribuídas a Balthasar de Freitas,¹⁷⁵ mas nenhum deles possui exemplares remanescentes no acervo. A mesma razão discutido acima para explicar a ausência de cópias de Balthasar de Freitas da polca O Gato Preto pode ser usado nas valsas Diva, Yolanda e O Silêncio é Ouro. Clotário de Freitas afirmou também que Balthasar de Freitas compôs vários outros textos sagrados obras, especialmente litânias e Tantum Ergo. No entanto, as indicações gerais utilizadas pelos Clotário dificulta o estabelecimento da identificação dessas peças, impedindo que sua autoridade seja examinada.

sua contribuição como compositor Além disso, a produção de Balthasar de Freitas como compositor copista é um dos mais importantes da coleção. De cerca de 505 obras em manuscritos, Freitas foi responsável pela cópia, pelo menos parcial, de 224 peças. Em vários destes obras que produziu em diferentes ocasiões mais de um grupo de exemplares. Ele tem cópias em 95 obras da sub-coleção de música sacra (de um total de cerca de 162), e 129 da subcoleção de música instrumental (de um total de 343). Suas cópias foram produzidas em Jaraguá e Bomfim, onde morou, além de São Francisco, Pirenópolis, Curralinho, e Campinas, locais que visitou, provavelmente em conexão com suas atividades como advogado. As primeiras cópias existentes de Freitas são de 1889, ano seguinte à sua saída do seminário. Em maio de 1889 fez cópias de uma Ave Maria (BF-098) e da Missa Carne de Vaca ou São Tomé (BF-011). Neste mesmo ano também contribuiria em exemplares da Missa Brasileira (BF-013) e da Ladainha do Seminário (BF-069). Dele a carreira como copista durou pelo menos 46 anos. Em 29 de agosto de 1935, menos de um ano antes de sua

¹⁷⁵ Clotário em Mendonça, *A Música em Goiás*, 378; Fonseca, *Jaraguá*, 109.

morte, Balthasar de Freitas copiou alguns trechos da Novena de Nossa Senhora da Penha (BF-050), peça que copiou pela primeira vez 39 anos antes, em 1896.

Outros músicos da família de Freitas

Balthasar de Freitas não foi o único representante do Ribeiro de Freitas família que atuava como músico em Goiás. Membros da família Ribeiro de Freitas de gerações anteriores ou contemporâneas de Balthasar tiveram sua produção como copistas/intérpretes preservados em sua coleção. Por outro lado, Balthasar também não foi o último músico de sua família. Alguns dos Freitas da geração seguinte, entre eles Clotário, seu filho, e Antônio de Paula, seu sobrinho, também eram músicos. Na verdade, parece ter havido músicos em todas as gerações da família Ribeiro de Freitas. Chá atual proprietária da coleção de Balthasar de Freitas, Sra. Ivana de Castro Carneiro, e sua irmã, dona Gyovana Carneiro, são importantes professoras de piano no estado de Goiás. Ivana foi proprietária de uma tradicional escola de música em Goiânia e Gyovana é professora da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás. Contudo, para o presente dissertação, limitarei minha pesquisa aos membros da família Ribeiro de Freitas até à geração de Balthasar.

Silvestre Ribeiro de Freitas foi certamente um dos músicos mais importantes da família. Infelizmente, além de ter atuado em Jaraguá durante o Nas décadas de 1870 e 1880, há muito pouca informação biográfica sobre ele. Ele pode nasceram em Jaraguá ou São José do Tocantins, que foram as duas cidades onde A maioria dos membros da família de Freitas estavam vivos durante o século XIX. Silvestre já copiava música na época em que Balthasar de Freitas nasceu, e é é muito provável que ele tenha influenciado a decisão de Balthasar de se tornar músico. No entanto, não há provas do seu contacto e o último manuscrito existente de Silvestre foi produzido um ano antes da primeira cópia existente de Balthasar.

Praticamente tudo o que sabemos sobre Silvestre vem dos manuscritos musicais que ele produziu. São 22 obras do acervo com exemplares de Silvestre Ribeiro de Freitas, metade delas com indicação de data de cópia no manuscrito. O intervalo de tempo das cópias datadas é de 1873 a 1888. A cópia mais antiga existente dele é a Novena de Nossa Senhora da Conceição (BF-046), de 1873, e a mais recente é a Missa dos Anjos (BF-006), de 1888. 1888 não é o ano de seu primeiro exemplar da Missa dos Anjos, no entanto; ele havia feito cópias cinco anos antes, em 1883.

A Tabela 2.2 apresenta as 22 obras da coleção em que estão exemplares de Silvestre encontrado. Desses 22 trabalhos, 20 foram assinados e dois, itens 21 e 22 da tabela, foram atribuído a ele por mim. Porém, é possível que outras cópias produzidas por ele apareçam na coleção como manuscritos anônimos. Silvestre assina seu nome em diversas formulários. O mais comum é “RFreitas”, mas “SRF”, “SR Freitas”, “Freitas” e “Silvestre Ribeiro de Freitas” também são encontrados. Os únicos três locais onde assinou o seu nome completo estão nas páginas de rosto do Te Deum em Ré Maior (BF-161) e do Jaculatória de Nossa Senhora da Penha (BF-115), bem como no documento escrito em o verso do Sub Tuum Praesidium em Fá Maior (BF-096) que será discutido mais tarde. Por fim, examinando a lista de obras copiadas por Silvestre e a forma como ele as assina, duas pontos chamam nossa atenção. O primeiro é o fato de que todas as obras por ele copiadas fazem parte do subcoleção de música sacra. Não há cópia de Silvestre nas obras do subcoleção de música instrumental.¹⁷⁶ Em segundo lugar está o fato de Silvestre nunca identificar ele mesmo como o compositor da peça que está copiando. Expressões como “composto por” ou “composição por” não são encontrados em seus manuscritos. Assim, pelo que podemos ver pela

¹⁷⁶ Na verdade, como podemos ver no capítulo 3, a subcoleção de música instrumental foi formada muito mais tarde do que a subcoleção de música sacra.

documentos existentes, Silvestre Ribeiro de Freitas foi um importante copista de música sacra em Goiás durante o século XIX, mas não é compositor.

Tabela 2.2: Obras copiadas de Silvestre Ribeiro de Freitas.

Título do item	MS Ano 034	Lugar	Observação
01 Novena de Nossa Senhora da Projeto	1873	Jaraguá	A data e o local da cópia aparecem na página de rosto, que não está assinada.
02 Veni Sancte Spiritus	005 1874 021	Curralinho	
03 Vinde Espírito Divino	1874 022 1875	Curralinho	
04 Te Deum em Ré Maior			
05 Lembrança	004 1876, 1887	Jaraguá	A cópia de Jaraguá é a feita em 1887; a cópia de 1876 não tem indicação de local.
06 Jaculatória para Nossa Senhora da Penha	030 1876		
07 Motetos para as Estações do Cruzar	172 1879		
08 Bendita Sejas	099 1879		
09 Ave Maria em Fá Maior	024 1880		
10 Missa e Credo dos Anjos	100 1883, 1888		
11 Ladainha Romana	007 1887		
12 Missa Carne de Vaca ou São Thomé	171		
13 Beata Es	045		
14 Possuisti	025		
15 Sub Tuum Praesidium em Dó principal	023		
16 Sub Tuum Praesidium em Fá principal	109	Jaraguá?	A indicação do local aparece no verso da página de rosto, que serve para redigir um documento assinado por Silvestre.
17 Letabitur Justus em Ré Maior	002		
18 Solenidade da Santíssima	026		
19 Virgem Sagrada	020		
20 Tantum Ergo e Vos Adoro	037		
21 Spiritus Domini	008		Cópia sem assinatura.
22 Regem Imaculada	049		Cópia sem assinatura.

Como podemos ver na Tabela 2.2, a maioria dos manuscritos de Silvestre (dezessete dos os vinte e dois) não indica o local da cópia. Dos outros cinco trabalhos, dois foram copiados em Curralinho e três em Jaraguá. Os dois manuscritos de Curralinho foram

copiado na mesma ocasião. O Veni Sancte Spiritus em Sol Maior (BF-108) foi copiado em 14 de maio de 1874 e o Vinde Espírito Divino (BF-113) foi copiado em 15 de maio de 1874. Em Além disso, o exemplar do Veni Sancte Spiritus foi dedicado ao “Ilustríssimo e Reverendíssimo Vigário Manoel Ribeiro de Freitas.” Das obras copiadas em Jaraguá, a Novena de Nossa Senhora da Conceição (BF-046) é de 1873, a Lembrança (BF-147) de 1876 (recopiado por Silvestre em 1887), e o Sub Tuum Praesidium em Fá Major (BF-096) não indica a data da cópia. Na verdade, não está completamente claro se o Sub Tuum Praesidium foi copiado em Jaraguá. Suas partes existentes (A, rq, cl II, e pt) não têm indicação do local de cópia. Minha suposição de que esta peça pode ter copiado ali vem do fato de haver um documento que foi escrito em Jaraguá copiado no verso da página de rosto.

O documento acima referido é um contrato de venda de casa assinado por Manoel Malaquias da Rocha, Lorença Nunes Viana e Manoel Batista da Rocha. Manuel Malaquias e Lorença Nunes foram os compradores, e Manoel Batista, o vendedor. A casa estava localizado em Jaraguá e foi vendido por 55\$000. Além do fato de ter sido escrito no verso da página de título do Sub Tuum Praesidium em Fá Maior, há outros dois pontos que ligam este contrato à coleção de Balthasar de Freitas. Padre Manoel Ribeiro de Freitas era o antigo dono da casa e Silvestre Ribeiro de Freitas assinou o documento como testemunha do contrato.

Os exemplares de Silvestre Ribeiro de Freitas foram produzidos num estilo mais antigo do que Manuscritos de Balthasar. Todas as suas cópias são escritas em claves antigas, com soprano em clave de dó na primeira linha, contralto em clave de dó na terceira linha, tenor em clave de dó na quarta linha e baixo na clave de Fá na quarta linha. O soprano é geralmente indicado como “Suprano”, mas em alguns

casos Silvestre usa a indicação mais antiga "Tipli". A parte instrumental do baixo é uma melodia melódica.

parte do baixo sem figuras, geralmente chamada de "Baxo".

medidas em branco também merecem destaque. Ele normalmente emprega dois sistemas simultaneamente; Ei

indica o número de compassos em branco com algarismos arábicos e também com números verticais

linhas. Uma linha vertical tocando duas linhas da pauta é igual a dois compassos de repouso; quando

toca três linhas é igual a quatro compassos, e uma linha é igual a um compasso de repouso.

Suas cópias do Memento (BF-147) apresentam alguns outros elementos arcaicos em sua notação

a ser examinado no Capítulo 4. A contribuição de Silvestre Ribeiro de Freitas para a coleção

é muito importante como elo com gerações anteriores de copistas e compositores. Ele é

o autor das primeiras cópias existentes (algumas delas únicas) na maioria das obras que ele

copiado.

José Bernardo de Freitas Machado foi outro músico da família de Freitas.

Morou em Jaraguá no final do século XIX e início do século XX

século. O registro mais antigo existente de sua atividade data de 1888 e o mais recente de 1909.

Balthasar refere-se a ele como seu parente, amigo e *compadre*. Não está claro, porém, como

José Bernardo e Balthasar eram parentes, mas a figura-chave nesse sentido parece ser

Padre Manoel Ribeiro de Freitas. Como vimos anteriormente, embora José Bernardo

se identificou em carta como afilhado do Padre Manoel, temos motivos para acreditar que

ele era na verdade seu filho ilegítimo. Assim, se assim for, José Bernardo estaria

Primo-irmão de Balthasar.

A carta de Balthasar, discutida anteriormente, também sugere que José Bernardo poderia

fui sacerdote, embora esta questão também seja complicada. Balthasar se dirige a José

Bernardo em sua carta como "Illmo. Senro. P^e J.^o Bernardo de F. Machado." A abreviatura

“Pe ” geralmente significa “Padre” (Pai, Sacerdote), mas Balthasar também o usou como abreviatura de “pai” (parente); ele assinou sua carta como “Vosso pe amo e Coe ” (Seu parente, amigo, e compadre). Por outro lado, a abreviatura de “Parente” usada por José Bernardo em sua resposta a Balthasar é “Pare”. Assim, alguns pontos parecem indicar o uso de “Pe” às abreviatura de “Padre” no início da carta de Balthasar. Primeiro, a frase “Ilustríssimo Senhor Padre José Bernardo de Freitas Machado” Padre José Bernardo de Freitas Machado) parece fazer mais sentido do que “Ilustríssimo Senhor Parente José Bernardo de Freitas Machado” Senhor Parente José Bernardo de Freitas Machado). Em segundo lugar, Balthasar parece fazer uma diferenciação paleográfica entre as duas abreviaturas, usando “Pe” com “P” maiúsculo como abreviatura de “Padre” e “pe ” com letras minúsculas como abreviatura de “parente”. assim procedeu nas duas cartas por ele escritas que foram preservadas na coleção. Por fim, se José Bernardo era realmente filho do Padre Manoel, como aqui foi sugerido, não é inesperado que ele seguiria a carreira de seu pai.¹⁷⁷

Com base nos documentos da coleção, mais uma suposição pode ser feita em no que diz respeito a José Bernardo de Freitas Machado: o facto de também ser conhecido como Zeca Machado. Embora Zeca seja a abreviatura de José, o número de pessoas que se chamam José em Jaraguá naquela época é grande o suficiente para evitar uma conclusão precipitada. No entanto, uma indicação de que tal foi o caso aparece em um único fólio contendo três listas de pagamentos aos músicos que actuaram na festa de Nossa Senhora da Guia, o funeral de Benedito da Silva Moreira, e festa de São Sebastião, em janeiro de 1909,

¹⁷⁷ Para outro caso de filho de padre que se tornou padre, ver Bertran, *História de Niquelândia*, 149.

provavelmente em Jaraguá.¹⁷⁸ Os músicos que se apresentaram nessas três ocasiões eram praticamente o mesmo. Contudo, na festa de Nossa Senhora da Guia e no funeral de Benedito da Silva Moreira o nome “Zeca Machado” aparece como um dos músicos, enquanto “José Bernardo de Freitas Machado” não. Para a festa de São Sebastião, por outro lado, a situação se inverte. “José Bernardo de Freitas Machado” é o nome que aparece na lista, enquanto “Zeca Machado” não foi encontrado. Estou aceitando esses fatos como suficiente para formular a hipótese de que José Bernardo de Freitas Machado e Zeca Machado eram na verdade a mesma pessoa, e foi com esse pressuposto que o foi feita a seguinte análise.

Diferentemente de Balthasar e Silvestre, as informações existentes sobre José Bernardo indica que sua principal atividade era cantar e não copiar ou compor. Na verdade, tanto quanto podemos perceber pela documentação existente, a sua pequena contribuição como copista da coleção parece ter estado intimamente relacionado com a sua atividade como cantor. A primeira cópia existente de José Bernardo é uma parte única para soprano da Missa em Dó Maior (BF-012), copiado em Jaraguá em 15 de março de 1888. Doze anos depois copiou mais dois manuscritos, parte tenor da Missa dos Anjos (BF-006), em Jaraguá, em 26 de maio de 1900, e outra parte de tenor, desta vez para o Te Deum em Ré Maior (BF-161), no dia 18 de agosto 1900. Nestes três casos José Bernardo copiou apenas uma parte vocal de cada obra, soprano na primeira peça e tenor nas duas últimas. O meu ponto de vista é que José Bernardo copiou apenas as partes que ele próprio usaria na performance.

O corolário da frase acima é que José Bernardo atuou tanto como soprano e tenor nas cerimônias sacras de Jaraguá no final do século XIX e

¹⁷⁸ Consulte o Apêndice 1.

início do século XX. Com efeito, no final da parte para oficleide do Benedictus em Sol menor (BF-025), Miquelino Raymundo de Lima escreveu: "Cópia de 16 Abril de 1892 (Sabbado de Aleluia) / a ser cantado amanhã domingo por Zeca Machado e Benedicto / das Chagas Leite. Miquelino Raymundo de Lima." *Sabbado de Aleluia* é o Sábado depois da Sexta-feira Santa, portanto a apresentação do Benedictus aconteceu na Páscoa Domingo, 17 de abril de 1892. Este Benedictus em Sol menor é um dueto para duas sopranos, acompanhado por dois violinos e baixo (a parte do baixo é indicada como oficleide na cópia de). Portanto, José Bernardo cantou soprano I ou soprano II do Benedictus, mostrando que ele era de fato capaz de cantar a parte soprano da Missa em Dó Maior (BF-012) citado acima.

Em 19 de junho de 1898, também sob a direção de Miquelino Raymundo de Lima, José Bernardo cantou na Novena¹⁷⁹ e na Missa da festa de São Francisco. Ele deve ter cantava soprano também, porque o grupo era um conjunto de vozes exclusivamente masculinas. Na verdade, Miquelino manteve as mesmas vozes agudas de 1892: José Bernardo, soprano, e Benedito das Chagas Leite, viola.¹⁸⁰ Os demais cantores foram Francisco C. de (...) ¹⁸¹ e O próprio Miquelino Raymundo de Lima. Além das quatro vozes, o grupo também contou com 14 instrumentistas, quatro deles percussionistas.¹⁸² José Bernardo recebeu 3\$600 por cantar

¹⁷⁹ Esta cerimônia não foi indicada como Novena; é minha suposição que foi assim.

¹⁸⁰ Não há indicação precisa de votos na lista de pagamentos da festa. A minha suposição de que José Bernardo era o soprano baseia-se no facto de ele ter copiado uma parte de soprano da Missa em Dó Maior citada acima e também porque o seu nome aparece antes do nome de Beneditos em ambos os casos, da cópia de Miquelino de 1892 e da lista de pagamentos a partir de 1898. Embora esta evidência não seja conclusiva, é mais provável que Miquelino e o escriba da lista de pagamentos listassem as vozes da mais alta para a mais baixa. A razão pela qual Miquelino aparece em primeiro lugar na lista de 1898, porém, é porque era o diretor musical do conjunto.

¹⁸¹ O sobrenome de Francisco aparece ilegível na fonte.

¹⁸² Para obter mais detalhes, consulte o Apêndice 1.

na Novena e 3\$000 para a Missa. Durante a festa houve também uma procissão, uma *fulia* e um baile, mas apenas os instrumentistas se apresentaram.

José Bernardo de Freitas Machado também sangrou nos três acontecimentos de janeiro de 1909 discutido anteriormente. Estes três eventos foram a festa de Nossa Senhora da Guia, no dia 1 Janeiro de 1909, funeral de Benedito da Silva Moreira, realizado entre 2 e 22 janeiro de 1909, e a festa de São Sebastião, em 22 de janeiro de 1909. Apesar de que as vozes e os instrumentos não foram indicados nestas listas de pagamentos, os quatro os cantores eram provavelmente Lica (soprano), D. Brazilina¹⁸³ (alto), José Bernardo (tenor) e Balthasar de Freitas (baixo). Balthasar de Freitas, que provavelmente foi o diretor do grupo, parece ter preferido um conjunto de vozes mistas para suas apresentações. Na lista de pagamentos da festa de Pentecostes de 1924, onde foram indicados os cantores, Balthasar de Freitas empregou vozes femininas.¹⁸⁴ Além disso, Lica e D. Brazilina foram as únicas mulheres do grupo. O nome de Lica também aparece em algumas cópias de soprano no coleção e parece ter sido um dos cantores favoritos de Balthasar. A hipótese de que José Bernardo cantou a parte de tenor é reforçado pelo facto de ter copiado partes para tenor de a Missa dos Anjos e o Te Deum em Ré Maior, como vimos acima. finalmente, o os pagamentos recebidos por José Bernardo nestas três ocasiões foram de 3\$528 para a festa de Nossa Senhora da Guia, 2\$666 para o funeral de Benedito da Silva Moreira, e 3\$611 para a festa de São Sebastião.

Benedita de Freitas é outro nome que aparece na coleção. Ela é a copista de uma única parte existente. É a parte para viola da Missa São Thomé, também referida

¹⁸³ Ver Romacheli, *História de Jaraguá*, 107.

¹⁸⁴ Consulte o Apêndice 1 e a discussão anterior neste capítulo.

como Missa Carne de Vaca (BF-011). Sua cópia foi feita em 23 de dezembro de 1906, apenas um poucos dias depois de Balthasar de Freitas ter copiado uma parte para soprano, certamente para o mesmo desempenho. Benedita não parece ter sido uma musicista muito ativa. Ela produziu apenas esta cópia existente e seu nome não aparecem nas listas de pagamentos ou outros documentos da coleção. Além disso, sua caligrafia parece ser a de uma copista inexperiente. Além disso, é improvável que ela teria sido responsável por cantando a parte que ela copiou, como nos casos de José Bernardo citados acima. Benedita copiou a parte alto na clave de tenor moderna, a clave de sol soando uma oitava abaixo. Esta prática de escrever a parte alto em clave de tenor moderna é característico das cópias de Miquelino e parece ter sido usada por uma voz masculina, em vez de feminina.¹⁸⁵

Pelo menos dois conjuntos de peças da coleção foram produzidos por outro membro da família Ribeiro de Freitas. José Ribeiro de Freitas Carvalho produziu conjuntos de peças para o Benedictus em Mib Maior (BF-024) e o Sub Tuum Praesidium em Ré Maior (BF-024) e o Sub Tuum Praesidium em Ré Maior (BF-024). 094). Ambos os conjuntos apresentam cópias para quatro vozes, dois violinos e baixo contínuo, e nenhuma dos manuscritos trazem qualquer indicação de data ou local de cópia. Sua assinatura no cópias do Sub Tuum Praesidium em Ré Maior, que aparece no final da página, é “De José Ribeiro de Freitas Carvalho” ou “Pe. um José Ribro de Frtas Carvo.” Tanto o a preposição “De” (de) e o verbo “Pe”, abreviatura de “Pertence” (pertencer), indicam propriedade e provavelmente cópia de José Ribeiro.

Os exemplares de Carvalho do Sub Tuum Praesidium apresentam uma interessante mistura de características antigas e modernas. Sua notação é semelhante à notação usada nos antigos exemplares da coleção, enquanto o suporte sobre o qual escreveu a música, com um

¹⁸⁵ Para uma discussão sobre os sistemas de chaves encontrados na coleção, consulte o capítulo 4.

exceção, parece mais próximo dos exemplares mais modernos da coleção do que dos mais antigos um é. A parte de Carvalho para quatro vozes e dois violinos foi escrita em impressos modernos papel pautado, no qual mais tarde desenhou as pautas musicais. Sua parte de baixo contínuo, no por outro lado, foi escrito no mesmo papel azulado encontrado em outros exemplares da coleção produzidas durante as décadas de 1850 a 1870, incluindo as primeiras cópias de Silvestre Ribeiro de Freitas. No que diz respeito à notação musical empregada, este conjunto de partes apresenta todas as partes escritas em claves graves. As mesmas indicações arcaicas de medidas em branco encontradas em As cópias de Silvestre também são utilizadas por Carvalho. Além disso, nas partes instrumentais o número de compassos da peça está escrito no final da música. Por fim, o conjunto de Carvalho é um dos poucos da coleção que possui uma parte de baixo contínuo (parte de baixo com figuras indicando acordes), em vez de apenas uma simples parte de baixo.

As cópias do Benedictus em Mib Maior de José Ribeiro de Freitas Carvalho são muito semelhante às cópias do Sub Tuum Praesidium discutidas acima. A notação usada por Carvalho é exatamente igual nas duas peças e, como foi dito antes, nenhuma das os manuscritos indicam a data ou local da cópia. O papel utilizado nas cópias do Benedictus é o mesmo papel pautado impresso moderno usado na maioria das cópias do Sub Tuum Praesidium. Também semelhante é a assinatura de Carvalho. Em todas, exceto uma parte, a assinatura empregado é *Pe a José Ribeiro de Freitas Carvalhö* (Pertence a José Ribeiro de Freitas Carvalho). A exceção é a parte para segundo violino, em que o sobrenome "Carvalho" é omitido.

A principal distinção entre o conjunto de partes do Benedictus em Mib Maior e o Sub Tuum Praesidium em Ré Maior está relacionado à indicação das partes vocais e suas respectivas chaves. Não há problema com os exemplares do Sub Tuum Praesidium em

este olhar; as partes vocais são escritas em claves baixas padrão, com soprano em clave de dó na primeira linha, clave de dó alto na terceira linha, clave de dó tenor na quarta linha e clave de fá baixo na quarta linha. No *Benedictus*, porém, Carvalho teve problemas para coordenar vozes e claves. Suas partes de alto e baixo não apresentam problemas, sendo escritas em clave de dó na terceira linha e clave de Fá na quarta linha, respectivamente; o problema aparece em suas cópias para soprano e tenor. Carvalho rotulou de “1o Soprano a 4” uma parte escrita em clave de dó na quarta linha, e “(Tenor a 4) Soprano 2o a 4” parte escrita em clave de dó na primeira linha. O dobro indicação neste caso já é um sinal de sua confusão. Portanto, considerando o associação tradicional entre vozes e claves nos séculos XVIII e XIX séculos, o que Carvalho indicou como “1o Soprano a 4” é na verdade uma parte tenor. Por outro lado, o que ele indicou como “(Tenor a 4) Soprano 2o a 4” é, por outro lado, um parte soprano padrão.

Outra obra que merece consideração na análise de José Ribeiro de Freitas é o *Te Deum em A menor* (BF-160). Não existem cópias desta peça de Carvalho, mas dois conjuntos de partes podem estar conectadas com ele. Balthasar de Freitas produziu cópias desta obra em 1908, e no final da música escreveu: “Oferenda de amigo, *compadre* e parente José Ribeiro.” Como Balthasar indica que o José Ribeiro que lhe ofereceu este *Deum* era seu parente, é provável que seu nome fosse “José Ribeiro de Freitas”. Ainda é difícil saber se o José Ribeiro de Freitas das cópias de Balthasar é o mesmo José Ribeiro de Freitas Carvalho aqui discutido. Se suprimir um dos nomes de família é uma prática frequente nos documentos da época, também é verdade que “José Ribeiro de Freitas” é um nome bastante comum em São José do Tocantins e Jaraguá durante

final do século XIX e início do século XX. No entanto, parece haver mais um ligação entre José Ribeiro de Freitas Carvalho e os exemplares deste Te Deum. Isto é o conjunto de peças anônimas produzidas em 1874. Este conjunto de peças, constituído por cópias para vozes, 186 dois violinos e baixo contínuo apresentam diversas semelhanças paleográficas com Cópias de Carvalho do Benedictus em Mib Maior e do Sub Tuum Praesidium em Ré Principal discutido acima. Infelizmente, mais uma vez estas semelhanças não são suficientes para indicar se essas cópias foram feitas pelo próprio Carvalho ou por alguém que tenha influenciado ou foi influenciado por suas cópias.

Além disso, o título utilizado por Balthasar de Freitas, Luiz de Sá e o copista b em suas cópias do Te Deum em lá menor são "Te Deum de São José". São José no título é São José do Tocantins (Niquelândia), centro original da família Ribeiro de Freitas em Goiás. Como veremos a seguir, esta não é a única peça com esta indicação. O que é interessante notar agora é o fato de que existe outra conexão entre de São José obras do Tocantins e uma pessoa chamada José Ribeiro. Em 13 de agosto de 1904, Eugênio da Costa Campos foi até São José e levou 12 peças de um acervo local em para copiá-los em Corumbá, Goiás, sua cidade natal. Campos escreveu em um pedaço de papel hoje no acervo de Balthasar de Freitas: *ŷ*Musicas que levei/ pa. cópia de Corum /bá perdcente ao / Sro Capm J ^e Ribeiro [lista de 12 obras] S. José, 13 de Agosto 904 / Eugenio da Ca Camposŷ (Obras musicais que levei para serem copiadas em Corumbá, pertencente ao Senhor Capitão José Ribeiro [lista de 12 obras] São José [do Tocantins], 13 Agosto [1]904 Eugênio da Costa Campos). Infelizmente, novamente é impossível saber se o Capitão José Ribeiro de São José do Tocantins é o mesmo José Ribeiro de

¹⁸⁶ Foi originalmente escrito para 4 vozes, mas falta a parte do tenor.

Freitas Carvalho. O que sabemos é que houve uma ligação importante entre músicos de São José do Tocantins e os músicos que formaram o Balthasar de Acervo de Freitas em Jaraguá. Até que ponto José Ribeiro de Freitas Carvalho foi ativo nesse sentido é algo que ainda não está claro.

Outra possível explicação para esta ligação é o facto de durante o período em onde foi produzida a maior parte dos exemplares da coleção de Balthasar de Freitas, membro da família de Ribeiro de Freitas era diretora musical de um dos mais prestigiados centros religiosos instituições de São José do Tocantins. A instituição foi a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos e seu diretor musical durante grande parte da segunda metade do século XIX foi João Batista Ribeiro de Freitas.

João Batista Ribeiro de Freitas colaborou com a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos há mais de 30 anos. Seu primeiro pagamento existente é de 1854, quando ele recebeu 7\$640 por "um coro de música na procissão".
é de 1885, quando recebeu 5\$760, mas segundo Bertran, trabalhou para o irmandade até 1892.¹⁸⁷ De 1854 a 1885, a irmandade parece ter confiado em seus atividades musicais quase inteiramente a João Batista. Com exceção de Romão da Silva Rocha Vidal, que aparece como diretor musical do ano de 1877, e Pedro Nunes e João Nunes da Fonseca, que participaram como intérpretes e não como directores musicais, na festa de 1871, João Batista é o único nome nos documentos que está relacionado com pagamentos relacionado à música. Além disso, existe uma lacuna que abrange os anos 1857-71, em que nenhum o nome de um diretor musical é indicado. No entanto, como João Batista é o diretor musical

¹⁸⁷ Bertran, *História de Niquelândia*, 58.

indicado para os anos imediatamente anteriores e posteriores a esse período, podemos supor que ele foi responsável pela música durante esses anos também.

João Batista ingressou na Irmandade de Nosso Senhor dos Passos como irmão em 1859. Segundo o *Livro de Registros*, João Batista Ribeiro de Freitas apresentou-se à irmandade em 25 de setembro de 1859 e declarou que queria ser um “irmão desta venerável irmandade”, e também que concorda em seguir as regras presente no *Compromisso* da irmandade.¹⁸⁸ Além disso, nos três primeiros verbetes do livro de contas da Irmandade a ele relacionado (anos 1854 a 1856), João Batista é referido apenas pelo seu nome. De 1872 a 1881, por outro lado, ele é referido como “Alferez João Batista Ribeiro de Freitas.” Finalmente, a partir de 1883, é indicado como “Major João Batista Ribeiro de Freitas.” Com efeito, segundo o *Almanaque da Província de Goyaz*, escrito por Antonio José Costa Brandão em 1886, João Batista foi “Major Comandante” da “2ª Sessão do Batalhão do Serviço Ativo.”¹⁸⁹ Além disso, sua função de diretor musical da irmandade é por vezes indicada como “Encarregado da Música” (Responsável pela Música) e algumas vezes como “Mestre de Capela” (Capela Mestre). Outro termo utilizado no livro, embora não relacionado a João Batista, é “Mestre da Música” (Mestre em Música).¹⁹⁰

Como ocorreu com a maioria dos compositores goianos da segunda metade do séc.

No século XIX, João Batista não limitou a sua vida profissional às atividades musicais. Às

¹⁸⁸ Seis anos depois assinou também o registo de D. Maria Francisca Barros. Não sabemos que tipo de relacionamento que João Batista tinha com ela, mas é comum nesses livros de registro alguém assinar por outra pessoa, geralmente quando a outra pessoa era analfabeta. Em vários casos, quem assinava o documento seria parente de quem ingressava na irmandade; mas em outros casos seria o dono do escravo assinando por ele, ou às vezes apenas uma testemunha escolhida pelas circunstâncias.

¹⁸⁹ Brandão, *Almanaque da Província de Goyaz*, 91.

¹⁹⁰ Para uma discussão sobre as atividades musicais na Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins e outras irmandades, ver capítulo 1.

vimos acima, paralelamente às suas atividades como músico, João Batista exerceu carreira militar
carreira também. Também foi nomeado representante oficial dos Correios de São
José do Tocantins em 1867, cargo que ocupou até 1886.¹⁹¹ Por fim, João Batista
foi *Juiz de Paz* (vereador) de São José de 1869 a 1873, tendo sido o
presidente da Câmara Municipal durante o ano de 1873.¹⁹²

Até o momento, temos três pontos de ligação entre São José do Tocantins
e a coleção de Balthasar de Freitas. O primeiro é o capitão José Ribeiro, que – se não for um
músico – era pelo menos dono de um acervo musical de São José do Tocantins, de
da qual Eugênio da Costa Campos levou algumas peças em 1904 para serem copiadas em Corumbá.
Independentemente de este Capitão José Ribeiro ser o mesmo José Ribeiro de Freitas Carvalho,
o fato é que o documento assinado por Campos para indicar quantas peças ele havia levado
foi encontrado na coleção de Balthasar de Freitas, estabelecendo assim a ligação. O segundo é
o facto de um membro da família de Ribeiro de Freitas, João Batista, ter sido um membro activo
músico em São José na época em que a maioria dos exemplares da obra de Balthasar de Freitas
coleção foi produzida. Por fim, houve uma peça entregue a Balthasar por José Ribeiro,
que era chamado pelo antigo de “Te Deum de São José”. Como foi dito antes, este Te
Deum não é a única obra da coleção que apresenta alguma associação com São
José do Tocantins.

Na verdade, há pelo menos quatro peças na coleção nas quais podemos encontrar algumas
ligação com São José do Tocantins.¹⁹³ Em três deles essa ligação é expressa

¹⁹¹ Brandão, *Almanaque da Província de Goyaz*, 85 e 155. Para razões disso, ver Bertran, *História de Niquelândia*, 154.

¹⁹² Bertran, *História de Niquelândia*, 204.

¹⁹³ Há outra peça originária do acervo de Balthasar de Freitas e que hoje faz parte do acervo particular do Sr. Christovam Pompeu de Pina, de Pirenópolis, Goiás, cujo título é Credo

no título, embora seus manuscritos não tenham sido copiados em São José. A Novena para Nossa Senhora da Conceição (BF-045) e o Te Deum em Lá menor (BF-160) aparecem em Cópias de Balthasar de Freitas como “Padre Nosso de São José do Tocantins” e “Te Deum” de São José, respectivamente. Além disso, o Tantum Ergo em Lá Maior (BF-138) aparece em A cópia de Balthasar como “Tantum Ergo do Padre Vidal”. Como veremos, este “Padre Vidal” é provavelmente Daniel da Silva Rocha Vidal, vigário de São José do Tocantins de 1859 a 1872.¹⁹⁴ Finalmente, o Surrexit Dominus em Sol Maior (BF-158) foi copiado em São José em 30 de março de 1887. Este exemplar também é parente da família Rocha Vidal.¹⁹⁵

de São José do Tocantins. Para uma discussão sobre esta peça, ver Pinto, *Missas ao Divino Espírito Santo*, e mais adiante neste capítulo.

¹⁹⁴ Bertran, *História de Niquelândia*, 131 e 149.

¹⁹⁵ Veja mais adiante neste capítulo.

Manoel Ribeiro de Freitas e Outros Padres

Há uma figura central da família Ribeiro de Freitas que parece ter desempenhado um papel importante na vida cultural de Jaraguá durante o século XIX, embora esse papel incluisse ou não atividades musicais é até agora uma tarefa complicada matéria. Este membro é Manoel Ribeiro de Freitas, e abaixo estão os principais pontos relacionados à sua posição na história da música goiana.¹⁹⁶

Manoel Ribeiro de Freitas tem sido considerado pela historiografia goiana como um importante compositor de Jaraguá. Mendonça destacou que Manoel era conhecido em Jaraguá como o “Sacerdote dos Motetos”,¹⁹⁷ Bertran referiu-se a ele como um “famoso compositor”,¹⁹⁸ e Fonseca acrescentou que Manoel fundou a primeira banda de sopro de Jaraguá e que ele ainda é (em 1999) considerado o “pai dos músicos” de lá.¹⁹⁹ Tudo isso O reconhecimento se deve em grande parte a uma obra conhecida em Goiás como “Missa do Freitas” ou “Missa ao Divino Espírito Santo”, que se acredita ter sido composta por Manoel Ribeiro de Freitas.

A Missa ao Divino Espírito Santo é na verdade duas obras distintas, uma Missa em Dó Maior (contendo Kyrie e Gloria) e um Credo em Sol Maior (contendo Credo, Sanctus, e Agnus Dei). Estas duas peças, copiadas separadamente várias vezes durante o século XIX século, aparecem juntos pela primeira vez em um manuscrito anônimo, escrito em Jaraguá

¹⁹⁶ Para uma discussão detalhada sobre Manoel Ribeiro de Freitas como músico, ver Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo*, especialmente os capítulos 2 e 3, e Pinto, “A Missa do Espírito Santo”.

¹⁹⁷ Mendonça, *A Música em Goiás*, 232.

¹⁹⁸ Bertran, *História de Niquelândia*, 68.

¹⁹⁹ Fonseca, *Jaraguá*, 68.

em 1861. Este manuscrito de 1861 foi então copiado por Joaquim Propício de Pina em Pirenópolis, em 1900; O manuscrito de Propício tornou-se então o exemplar da obra de Braz de Pina. partitura copiada em Goiânia em 1970. O exemplar de Braz foi o primeiro em que aparece o atribuição da peça a Manoel Ribeiro de Freitas. É a primeira cópia a usar o título "Missa ao Divino Espírito Santo", também.

Por outro lado, cópias da Missa em Dó Maior, contendo apenas o Kyrie e Gloria, são encontradas no estado de Minas Gerais. Na verdade, existem mais de 20 conjuntos existentes de partes desta Missa em Minas Gerais. Algumas cópias atribuem-no a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, outros para Joaquim de Paula Souza Bonsucesso, e outros ainda para Manuel Dias de Oliveira. Nenhuma dessas cópias, entretanto, foi classificada como manuscrito autógrafo.²⁰⁰

O Credo em Sol Maior foi encontrado até agora apenas em exemplares localizados no estado de Goiás. Em alguns desses exemplares a peça aparece sob o título "Credo de São José do Tocantins."²⁰¹ Com exceção da cópia de Braz de Pina, nenhum dos manuscritos do O Credo em Sol Maior carrega qualquer atribuição de composição. Portanto, não existe nenhum suporte documental para a atribuição de qualquer uma destas duas peças a Manoel Ribeiro de Freitas e, portanto, devem ser tratadas como obras anônimas.²⁰²

Além disso, não houve apenas um Manoel Ribeiro de Freitas em Goiás durante o séculos XVIII e XIX, mas sim pelo menos quatro pessoas com este mesmo nome morando em Jaraguá, São José do Tocantins ou Traíras. O primeiro é o capitão Manoel Ribeiro

²⁰⁰ Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo*, 25-33; e Pinto, "A Missa do Espírito Santo".

²⁰¹ Para outras peças com o título "de São José do Tocantins", veja acima neste capítulo.

²⁰² É possível que o Professor Braz de Pina tenha tido acesso a algum documento, hoje perdido, que apresenta a atribuição destas duas obras (ou de qualquer uma delas) a Manoel Ribeiro de Freitas.

Freitas, casado com Silvina Maria de Jesus.²⁰³ O segundo é filho do Capitão Manoel e homônimo, que se casou com Izabel Francisca de Carvalho em 1791;²⁰⁴ ele também poderia ser o Alferes Manoel Ribeiro de Freitas que recebeu 12 ¼ oitavas de ouro da Irmandade por Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins em 1808.²⁰⁵ O terceiro é o Padre Manoel Ribeiro de Freitas, que aparece como *procurador* em 1798 e *procurador* em 1807 de a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins.²⁰⁶ Este Padre Manoel morreu provavelmente em 1819, quando a irmandade pagou 10 oitavas de ouro por 20 Missas celebradas em honra da sua alma.²⁰⁷ Finalmente, o quarto é o segundo Padre Manoel Ribeiro de Freitas, que era tio de Balthasar e morreu em Jaraguá em 1892.²⁰⁸ O mais interessante de tudo é que não encontrei nenhum documento do século XVIII ou século XIX o que indica que qualquer um destes quatro cidadãos chamados Manoel Ribeiro de Freitas participou de qualquer atividade como músico.²⁰⁹

Mas, se o padre Manoel Ribeiro de Freitas, tio de Balthasar, não foi o único pessoa que tinha esse nome em Goiás, e não foi o compositor da Missa ao Divino Espírito Santo, quem foi ele e qual a sua ligação com o governo de Balthasar de Freitas coleção?

²⁰³ Bertran, *História de Niquelândia*, 189.

²⁰⁴ *Ibid.*, 189.

²⁰⁵ Livro de Despesas da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins, fl 126v.

²⁰⁶ Bertran, *História de Niquelândia*, 196.

²⁰⁷ As Missas foram celebradas pelo Padre Lourenço Leite. Livro das Despesas da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins, fl 137v.

²⁰⁸ Veja a carta de Balthasar anteriormente neste capítulo; e Romacheli, *História de Jaraguá*, 71-72.

²⁰⁹ Fonseca apresenta lista de pagamentos da festa de Pentecostes, da primeira metade do século XIX século, em que o nome de Manoel Ribeiro de Freitas aparece entre outros músicos. Como não foi apresentada nenhuma transcrição do documento, não sei dizer se a indicação de Manoel como músico estava realmente presente no manuscrito ou se era uma suposição de Fonseca. Veja Fonseca, *Jaraguá*, nota de rodapé na página 107.

Manoel Ribeiro de Freitas nasceu em Traíras, Goiás, em 25 de agosto de 1815, filho de Capitão Joaquim Ribeiro de Freitas e Laura Inocência Furtado.²¹⁰ Parte do Ribeiro A família de Freitas, incluindo Manoel, mudou-se para Jaraguá por volta de 1830 e 1840.²¹¹ Ele recebeu tonsura e ordens menores em 8 de julho de 1838, subdiaconato e diaconato em 8 dezembro de 1838, e foi ordenado sacerdote em 16 de dezembro de 1838.²¹² Graças a um pedido feita pelo Padre Silvestre Álvares da Silva, Manoel tornou-se coadjutor da paróquia de Nossa Senhora da Penha de Jaraguá em 1845; em 1846, a disposição que nomeia o Padre Manoel como coadjutor foi renovado por mais dois anos.²¹³ Em 28 de janeiro de 1865, Manoel foi nomeado Vigário de Jaraguá,²¹⁴ após este cargo ter ficado vago com o falecimento do Padre Silvestre, em 20 de maio de 1864.²¹⁵ Padre Manoel teve oito filhos com Joaquina da Silva Machado.²¹⁶ Não temos seus nomes, mas como vimos acima, Joaquim Antonio de Freitas Machado e José Bernardo de Freitas Machado podem ser dois dos deles.²¹⁷ Padre Manoel Ribeiro de Freitas faleceu em 28 de outubro de 1892. Foi sepultado na igreja na qual serviu por quase 50 anos. Baltasar de Freitas e Miquelino Raymundo de Lima se apresentou durante seu funeral; na cópia do Memento (BF-147), Miquelino escreveu: 29 8bro 92 Dia do enterro do Vigro fallecido na madru- /

²¹⁰ Romacheli, *História de Jaraguá*, 71-72.

²¹¹ Bertran, *História de Niquelândia*, 68. Não há nenhum membro da família Ribeiro de Freitas na lista de habitantes de Jaraguá elaborada em 1823-24. Romacheli, *História de Jaraguá* 123-55.

²¹² JTF Silva, *Lugares e Pessoas*, 185.

²¹³ Arquivo Frei Simão, Documentos Eclesiásticos Vários. Romacheli, *História de Jaraguá*, 72.

²¹⁴ Brandão, *Almanaque da Província de Goyaz*, 139.

²¹⁵ Romacheli, *História de Jaraguá*, 72. Em 1886, um certo Manoel Ribeiro de Freitas apareceu como representante dos correios da cidade de Pilar, Goiás; ele estava à frente desse cargo desde 1867. É difícil saber, porém, se essa pessoa era o mesmo padre Manoel que morava em Jaraguá naquela época e, portanto, estaria cuidando desse trabalho à distância, ou se ele era uma pessoa diferente. Neste caso, ele seria o quinto Manoel Ribeiro de Freitas localizado em nossa pesquisa. Ver Brandão, *Almanaque da Província de Goyaz*, 85.

²¹⁶ Romacheli, *História de Jaraguá*, 72.

²¹⁷ Veja anteriormente neste capítulo.

gada de shamÿ (29 de outubro [18]92 Dia do enterro do Vigário [que] faleceu ontem

ao amanhecer).

A ausência de testemunhas documentais no acervo de Balthasar de Freitas, como bem como em qualquer outro documento do século XIX, é a evidência mais forte contra a hipotética atribuição da Missa do Freitas ao Padre Manoel ou mesmo à ideia de que ele era um músico profissional. Se fosse esse o caso, teríamos indícios de sua atividades no acervo; se não o autógrafo da missa ou uma cópia mencionando seu nome, pelo menos algum sinal de sua produção como músico. Em vez disso, temos apenas cinco documentos do acervo que fazem referência ao Padre Manoel, e nenhum deles como um músico. A primeira é a dedicatória do Veni Sancte Spiritus em Sol Maior (BF-108), escrito por Silvestre Ribeiro de Freitas, que diz: ÿVeni Sancte Spiritus com 4 Vozes / Dedicado a Illmo e Rmo Semr / Vigário Manoel Ribeiro de Freitas em / Jaraguá / Curralinho 15 de maio de 1874ÿ (Veni Sancte Spiritus a 4 Vozes / Dedicado ao Ilustre Venerável Senhor / Vigário Manoel Ribeiro de Freitas em / Jaraguá / Curralinho, 15 de maio de 1874). O segundo é o contrato de venda de uma casa, escrito no verso do o Sub Tuum Praesidium em Fá Maior (BF-096), citado anteriormente. Neste documento, Padre Manoel é citado como o antigo dono da casa que Manoel Malaquias da Rocha e Lorença Nunes Viana vendiam para Manoel Batista da Rocha. Em terceiro lugar estão os duas cartas escritas por Balthasar, endereçadas a José Bernardo e a Joaquim Antonio, em que Balthasar pede que confirmem seu bom relacionamento com Padre Manoel. Nestes cartas, Padre Manoel é referido como “patrono” (principal protetor) de uma banda de sopro, mas não como “condutor” (Mestre). Em quarto lugar está o comentário escrito por Miquelino sobre o manuscrito do Memento (BF-147), mencionado no parágrafo anterior. Finalmente,

existe um Sub Tuum Praesidium em Sol Maior (BF-097) cujo título aparece no manuscrito como “Sub tuum do Pe Manoel”. No entanto, é bastante difícil saber se esse Padre Manoel era na verdade Manoel Ribeiro de Freitas. Como veremos, “Manoel” era um nome comum não só para a família Ribeiro de Freitas, mas também para outras famílias do Jaraguá, incluindo os Álvares da Silva. Mesmo que esse Padre Manoel fosse de fato Manoel Ribeiro de Freitas, ele poderia ser apenas o dono do manuscrito e não necessariamente o compositor ou copista da peça. Portanto, a conexão do Pai Manoel Ribeiro de Freitas com a coleção de Balthasar de Freitas parece ter sido isso de uma pessoa próxima dos músicos que o formaram – entre eles Silvestre, Miquelino e Balthasar– bem como o principal clérigo, pelo menos de 1865 a 1892, da freguesia onde o repertório da coleção era susceptível de ser mais frequentemente realizado.

Como seria de esperar de um conjunto de documentos formado em grande parte por obras sagradas, Manoel Ribeiro de Freitas não é o único padre cujo nome aparece nos manuscritos da coleção de Balthasar de Freitas. Na verdade, os escribas da coleção mencionam em seus copia vários outros clérigos. Em alguns casos, porém, a menção é tão vaga que torna-se impossível identificar a pessoa em questão.

A razão para um clérigo ser citado nos manuscritos não é a mesma para todos caixas. Num caso, o padre é claramente o compositor da peça; em vários outros ele parece ter sido o dono do manuscrito; em ainda outros casos, a música presente em a cópia deveria ser feita “em homenagem” a ele, geralmente o bispo ou arcebispo; finalmente, existem alguns casos em que um padre é mencionado nos comentários escrito nas cópias.

Infelizmente, como foi dito acima, temos apenas um exemplo de padre cujo nome aparece no manuscrito como o compositor da peça.²¹⁸ No entanto, não estou certa absoluta de que o compositor indicado na cópia era realmente um padre. A peça é a Missa dos Anjos (BF-006) e seu compositor Padre João Luis Coelho. Na página 1r de no bifólio utilizado como página de rosto está escrito: 1851 / Credo da Missa dos Anjos. ele é seu louvor / dado pelo seu compositor o Pe João Luis Coelho. / Relevância para Manoel Álvares da Silva²¹⁹ (1851 Credo da Missa dos Anjos.²¹⁹ É a sua oração dada pelo seu compositor Padre João Luís Coelho. Pertence a Manoel Álvares da Silva). A dificuldade em a confirmação do sacerdócio de João Luís Coelho é paleográfica. Não é completamente claro se a abreviatura que precede o nome do compositor é realmente “Pe ”, abreviatura de “Padre” (Pai, Sacerdote). Também poderia ser “Sr” , abreviatura de “Senhor”. (Senhor).

O Padre Pedro Ribeiro da Silva foi outro músico integrante da Igreja em Goiás e cujo nome consta dos manuscritos do acervo. Silva nome aparece em cópias de duas peças da coleção, o Tantum Ergo em Dó Maior (BF-128) e o Tantum Ergo em Sib maior (BF-139). Em ambos os casos, porém, o Padre Pedro parece ter sido o proprietário dos manuscritos e não o compositor das peças. Ainda, antes de prosseguirmos na descrição desses casos, é importante lembrar que

propriedade, cópia e composição no Brasil dos séculos XVIII e XIX - estabelecendo propriedade, cópia e composição no Brasil dos séculos XVIII e XIX - estabelecendo propriedade, cópia e composição no Brasil dos séculos XVIII e XIX - estabelecendo propriedade, cópia e composição no Brasil décimo oitavo e décimo nono

manuscritos do século XIX é um assunto muito complicado e muitas vezes uma tarefa inconclusiva. No primeira peça, o Tantum Ergo em Dó Maior (BF-128), em nome do Padre Pedro Ribeiro aparece nas cópias de Balthasar de Freitas feitas em 1894 e 1907, bem como em outras

²¹⁸ Para saber o número de peças anônimas da coleção, consulte o capítulo 3.

²¹⁹ A palavra “Anjos” aqui também poderia ser o sobrenome da pessoa para quem a obra foi composta.

cópias anônimas. A página de título de Balthasar indica: *ÿTantum ergo / Do / Padre Pedro Ribeiro / (A sollo) / Do / B. Freitas / 29 de maio de 1907.* Embora eu esteja pensando O nome de Pedro Ribeiro da Silva aqui como indicação de propriedade – neste caso, o proprietário do manuscrito usado como exemplar por Freitas – a possibilidade do Padre Pedro Ribeiro ser o verdadeiro compositor da peça não está completamente fora de questão. Como iremos veja abaixo, ele era um compositor atuante em Goiás naquela época. Com a segunda peça, por outro lado, a situação é bem diferente. Nas cópias do *Tantum Ergo em Sib maior (BF-139)* tanto o compositor da peça, Gluck,²²⁰ quanto o proprietário dos manuscritos, Pedro Ribeiro da Silva, estão claramente indicados. No verso da parte para segunda soprano encontramos a inscrição: *ÿTantum ergo do Rmo. S^r. Pe. Pedro / Ribeiro da Sá. oferecido pelo mmo. / para Miquelino Raymdo. de Limaÿ (Tantum Ergo do Venerável Senhor Padre Pedro Ribeiro da Silva [que foi] oferecido por ele a Miquelino Raymundo de Lima).*

O Padre Pedro Ribeiro da Silva foi jornalista e orador articulado cujo qualidades que lhe garantiram um lugar importante na política goiana no final do XIX e início do século XX.²²¹ Ele desempenhou um papel significativo na criação do Seminário de Santa Cruz, e anos mais tarde foi nomeado para dirigir-se ao Presidente do Brasil para expressar a gratidão do povo goiano pela o decreto que devolveu à diocese o prédio de Ouro Fino, onde funcionava o seminário foi localizado.²²² Padre Pedro Ribeiro também foi nomeado mestre de cerimônias do recepção de D. Eduardo Duarte da Silva, bispo de Goiás, em 1891. Na ocasião, um Te

²²⁰ Para a autenticidade desta atribuição, consulte o capítulo 3.

²²¹ JTF Silva, *Lugares e Pessoas*, 344-47, 390 e 434.

²²² *Ibid.*, 386 e 390; Mendonça, *A Música em Goiás*, 24.

Cantou-se Deum,²²³ e é possível que o Padre Pedro Ribeiro tenha sido escolhido para isso posição por causa de suas qualidades como músico. Na verdade, ele foi um músico importante em Goiás;²²⁴ duas peças a ele atribuídas foram executadas durante as comemorações do Semana Santa na Cidade de Goiás.²²⁵ Uma Pange Lingua em Fá Maior é cantada no final do A missa do Domingo de Ramos,²²⁶ e da Via Sacra é cantada às 10h00 do Sábado Santo.²²⁷ Padre Pedro Ribeiro da Silva mudou-se para Uberaba com D. Eduardo quando a diocese foi transferido para aquela cidade; morou também em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde continuou suas atividades como clérigo.²²⁸

As indicações do nome de um sacerdote no título dos dois Tantum Ergos citados acima não são os únicos exemplos dessa prática na coleção. Na verdade, temos três outros Tantum Ergos em que o nome de um sacerdote faz parte do título utilizado nas cópias: Tantum Ergo do Padre Vidal (BF-138), Tantum Ergo Padre Cunha (BF-130) e Tantum Ergo do Padre Marcelino (BF-127).²²⁹ O uso do nome de padre no título não é restrito a Tantum Ergos, como veremos a seguir, mas a incidência me parece muito alta

²²³ JTF Silva, *Lugares e Pessoas*, 330-31;

²²⁴ *Ibid.*, 435.

²²⁵ Para um relato detalhado da Semana Santa na cidade de Goiás, ver Mendonça, *A Música em Goiás e Souza, Paz em Cena*.

²²⁶ A atribuição desta peça a Pedro Ribeiro é, no entanto, bastante problemática. Segundo Mendonça, o peça foi copiada em livro juntamente com diversas outras obras, cujos compositores foram indicados. Para o próprio Pange Lingua, entretanto, nenhum compositor é indicado. Mendonça conclui assim que foi composta pelo próprio Pedro Ribeiro, que, por modéstia ou negligência, evitou assinar o seu nome no manuscrito. Mendonça, *A Música em Goiás*, 191 e 196.

²²⁷ Para a recepção da Via Sacra no Rio de Janeiro, ver Mendonça, *A Música em Goiás*, 24-25; para o transcrição da peça, *Ibid.*, 206-220; e para a gravação da Via Sacra, Rodrigues, "Semana Santa em Goiás".

²²⁸ JTF Silva, *Lugares e Pessoas*, 348 e 434; Mendonça, *A Música em Goiás*, 24.

²²⁹ Este número pode aumentar para quatro se assumirmos que "Sr. Mendes", que aparece no Tantum Ergo (BF-134), é na verdade abreviatura de "Monsenhor Mendes" (Monsenhor Mendes). Porém, também pode significar "Mestre Mendes (Mestre Mendes)", "Maestro Mendes" (Maestro Mendes) ou ser apenas o primeiro nome da pessoa.

ser apenas coincidência. No entanto, se existe realmente uma razão para esta prática, ainda é desconhecido para mim.²³⁰

O *Tantum Ergo* em Lá Maior (BF-138), indicado nos manuscritos como *“Tantum Ergo do Padre Vidal”*, parece ter sido uma das peças preferidas de Balthasar. Ele copiou em 1924, 1925, 1929 e 1930. As cópias de Balthasar não apresentam mais informações sobre quem era esse Padre Vidal. Podem referir-se, no entanto, ao Padre Daniel da Silva Rocha Vidal, padre já citado neste capítulo. Padre Daniel foi vigário de São José do Tocantins de 1859 a 1872;²³¹ também foi nomeado vigário da Cidade da Palma em 7 Maio de 1877, cargo que ainda ocupava em 1886.²³² A ligação entre o Padre A coleta de Daniel e Balthasar de Freitas pode ter acontecido através do intermediação de João Batista Ribeiro de Freitas. Durante o tempo em que Padre Daniel era vigário de São José do Tocantins, João Batista trabalhava na Irmandade de Nosso Senhor dos Passos daquela cidade. Curiosamente, o músico que substituiu João Batista no Festa da irmandade do ano de 1877 foi parente do Padre Daniel, o Cadete Romão da Silva Rocha Vidal.²³³ Há outro membro da família Rocha Vidal que aparece nos manuscritos da coleção. É Joanna da Silva Rocha Vidal, indicada como proprietário do exemplar do *Surrexit Dominus em Sol Maior* (BF-158), de JE Souza em 30 de março de 1887, em São José do Tocantins.²³⁴ Por fim, há mais uma peça que parece estar ligado aos Rocha Vidals. Em uma das quatro páginas de título do *Novena de Nossa Senhora da Conceição* (BF-045), convocada por Balthasar de Freitas

²³⁰ Para uma discussão sobre o uso paralitúrgico do *Tantum Ergo* em Goiás naquela época, ver capítulo 3.

²³¹ Bertran, *História de Niquelândia*, 131.

²³² Brandão, *Almanaque da Província de Goyaz*, 150.

²³³ Veja anteriormente neste capítulo e no capítulo 1.

²³⁴ Devo a leitura deste manuscrito (e de vários outros) a Antonio Cesar Pinheiro, diretor do IPEHBC.

outro exemplar “Padre Nosso de São José do Tocantins”, há a inscrição “Padre nosso a quatro / vozes, dous VV, e Baxo. / Pertence a / Rocha” (Padre Nosso para quatro vozes, dois violinos e baixo. Pertence a Rocha). O facto desta peça ter vindo de São José do Tocantins reforça a hipótese de que a “Rocha” indicada nesta folha de rosto pode ser na verdade um dos três membros aqui discutidos, Padre Daniel, Cadete Romão, ou Dona Joana.

O Tantum Ergo em Dó Maior (BF-130), cujo título é “Tantum Ergo Pe. Cunha”, foi copiado por Balthasar em 23 de agosto de 1904. O “Pe. Cunha” do título de Balthasar é provavelmente Padre Francisco Peixoto da Cunha Leal. Padre Francisco foi ordenado em 1896, em Uberaba, por D. Eduardo Duarte da Silva.²³⁵ Em 1903, Padre Francisco tornou-se vigário de Jaraguá,²³⁶ cargo que ocuparia por apenas alguns anos. De acordo com uma cópia do Libera Me em Sib Maior (BF-146), Padre Francisco faleceu em outubro (provavelmente 14 ou 15) de 1905. Em cópia anônima está escrito no final da música: “15 de outubro de 1905 / Funeral do Pe. Cunha (em 15 de outubro [1]905 para o funeral do Padre Cunha). De fato, em 1907 outro padre, padre Miguel Soler, já foi nomeado vigário de Jaraguá.²³⁷

Por fim, temos o Tantum Ergo em Dó Maior (BF-127). Este Tantum Ergo aparece em algumas cópias junto com a Lauda Sion em Dó Maior (BF-140). No manuscrito copiado por Joaquim Martins dos Santos em 1882, no seminário de Mariana, estado de Minas Gerais, aparece a indicação “do Pe. Marcelino”. Existem outros exemplares desta peça de Balthasar de Freitas (1930) e Miquelino Raymundo de Lima (sem data)

²³⁵ ED Silva, *Passagens*, 145. Romacheli dá o nome de “Francisco da Cunha Peixoto Leal”, *História de Jaraguá*, 72. Há também um padre Estêvão Fernandes da Cunha, de Traíras, ordenado em 9 de maio de 1841. Ver JTF Silva, *Lugares e Pessoas*, 185.

²³⁶ Romacheli, *História de Jaraguá*, 72.

²³⁷ *Ibid.*, 72.

em que não se encontra menção ao Padre Marcelino. Com base neste fato, poderíamos supor que Padre Marcelino era um dos padres do seminário de Mariana e, portanto, não tinha ligação direta com Goiás. No entanto, há outro manuscrito em que O nome do Padre Marcelino é mencionado. É um exemplar da Missa de São Paulo (BF-003), feita por Miquelino em 15 de fevereiro de 1871. Sobre este manuscrito, Miquelino escreveu: „Sanctus, e não Sanctitus como diz o P^e Marcellino (Sanctus, e não Sanctitus como Padre Marcellino diz). Como veremos, este não é o único manuscrito usado por Miquelino fará comentários sobre aspectos da vida em Jaraguá. Quer estes dois sacerdotes são a mesma pessoa ou não, no entanto, permanece uma questão em aberto.

Além do *Tantum Ergo*, outras peças da coleção trazem títulos que incluem o nome de um padre. Temos, por exemplo, uma Missa em Fá Maior (BF-015) cujo título é „Missa de Frei João.” Esta peça foi preservada através de cópias de Pedro Xavier, Currallinho, 1922, e Balthasar de Freitas, 1924. Há também exemplares dele em privado coleção de manuscritos musicais de Currallinho, hoje propriedade de Antonio Cesar Pinheiro. Nestes exemplares, a Missa de Frei João aparece acompanhada de um Credo denominado “Credo do Souza.” Não sabemos se os nomes que aparecem nessas duas peças, “João” e “Souza”, referem-se na verdade a uma única pessoa, ou seja, “Frei João de Souza”, ou se forem na verdade independente. Além disso, o bifólio utilizado como folha de rosto da Missa dos Anjos citada acima também foi usada em algum momento como capa da Missa de Frei João. Na verdade, os títulos de duas peças foram escritos na página 2v, provavelmente em ocasiões diferentes, o “Missa de Frei João” e o “Credo de Bella Vista”.²³⁸ É difícil saber se existe alguma ligação entre a Missa de Frei João e a Missa dos Anjos, em

²³⁸ O Credo em Dó Maior (BF-020) é intitulado “Credo dos Ourives de Bella Vista”. Consulte Catálogo. Veja também a Missa dos Ourives na coleção Dorvi/Moreyra.

caso em que o “Frei João” seria na verdade “Padre João Luis Coelho”, ou se o uso de o mesmo bifólio para ambas as peças era apenas circunstancial. Outro frade aparece citado no coleção. Nas cópias de Balthasar para primeira e segunda vozes do Surrexit Dominus em G Major (BF-159), feito em 1906, logo abaixo de sua assinatura está escrito o nome “Frei Constâncio.” Nenhuma outra pista, porém, é encontrada nos manuscritos.

O bifólio usado como folha de rosto da Missa dos Anjos (na verdade do Credo dos Missa dos Anjos), e mais tarde também para a Missa de Frei João e para o Credo de Bella Vista, ainda dá mais uma informação que parece valer a pena discutir aqui. Como nós vi, na página de título da Missa dos Anjos, Manoel Álvares da Silva aparece indicado como proprietário do manuscrito. Os Álvares da Silva eram uma família importante que, assim como o Ribeiro de Freitas, migrou da região de Traíras para Jaraguá, no primeiras décadas do século XIX.²³⁹ O patriarca da família em Goiás era o O português Manoel Álvares da Silva, que se mudou para Cocal, uma pequena aldeia próxima de Traíras, por volta de 1765.²⁴⁰ Em Cocal teve vários filhos com sua escrava, Francisca Machado, uma mulher negra da “nação Mina”.²⁴¹ Dois de seus filhos, nascidos no Na década de 1770, ²⁴² tornaram-se padres; Padre Silvestre Álvares da Silva foi vigário de Jaraguá, cujo coadjutor foi o Padre Manoel Ribeiro de Freitas, e o Padre Manoel da Silva Álvares foi vigário de Traíras e Barra.²⁴³ Bertran destaca que o Padre Manoel da Silva Álvares foi também vigário de São José do Tocantins de 1805 a 1807 e que também foi “padre

²³⁹ Bertran, *História de Niquelândia*, 68; Pedroso, “Memória de Emigração”, 59.

²⁴⁰ Hamú, “Lugar do Padre Silvestre”, 86.

²⁴¹ Bertran, *História de Niquelândia*, 88; Pedroso, “Memória de Emigração”, 59; Hamú, “Lugar do Padre Silvestre”, 85-86.

²⁴² Silvestre nasceu em 1773. Hamú, “Lugar do Padre Silvestre”, 85.

²⁴³ Pedroso, “Memória de Emigração”, 59.

visitador”, um cargo importante na prelazia.²⁴⁴ Padre Manoel deve ter sido um cidadão notável. O naturalista austríaco Johann Emmanuel Pohl refere-se a ele como “um mulato, homem muito instruído, respeitado em toda a capitania, erudito e rico e ao mesmo tempo, homem muito cortês” (homem mulato, muito culto, respeitado no capitania inteira, erudita e rica, e ao mesmo tempo um homem muito cortês).²⁴⁵

Parece ter havido alguma confusão em relação ao nome do Padre Manoel.

Pedroso refere-se a ele como Padre “Manoel Álvares da Silva”,²⁴⁶ enquanto Pohl,²⁴⁷ Romacheli,²⁴⁸ e Hamú²⁴⁹ diga “Manoel da Silva Álvares”. Bertran usa ambas as formas, “Manoel Álvares da Silva”²⁵⁰ e “Manoel da Silva Álvares”.²⁵¹ Além disso, há um dos sobrinhos do Padre Silvestre cujo nome é Manoel, provavelmente Manoel Álvares da Silva também. Como destaca Daura Hamú, o nome “Manoel” esteve presente em praticamente todos os gerações da família Álvares da Silva²⁵² (o mesmo aconteceu com os Ribeiro de família Freitas). Porque a data em que o manuscrito da Missa dos Anjos foi copiado, 1851, o Manoel Álvares da Silva provavelmente será o citado no título page é sobrinho do Padre Silvestre. O irmão do Padre Silvestre, vigário de Traíras, também tal como o seu pai, já tinham falecido em 1851. Com efeito, quando o Padre Silvestre escreveu o seu testamento em 1853, aos 80 anos, deixou tudo para seu irmão Antônio Álvares da Silva. Como Hamú

²⁴⁴ Bertran, *História de Niquelândia*, 88, 137 e 189.

²⁴⁵ Pohl, *Viagem ao Interior do Brasil*, 192.

²⁴⁶ Pedroso, “Memória de Emigração”, 59.

²⁴⁷ Pohl, *Viagem ao Interior do Brasil*, 192.

²⁴⁸ Romacheli, *História de Jaraguá*, 71.

²⁴⁹ Hamú, “Lugar do Padre Silvestre”, 88-89.

²⁵⁰ Bertran, *História de Niquelândia*, 68 e 88.

²⁵¹ *Ibid.*, 173 e 189.

²⁵² Hamú, “Lugar do Padre Silvestre”, 90-91.

explica, provavelmente o fez porque Antônio era o único entre os irmãos de Silvestre que ainda estava vivo naquela época.²⁵³

A visita do bispo às pequenas cidades de Goiás sempre foi um acontecimento importante. Alguns deles foram registrados nas páginas dos manuscritos preservados em Balthasar de Coleção de Freitas. A mais antiga foi registrada no exemplar do Te Deum em D. Major (BF-161), feito por José Bernardo de Freitas Machado em Jaraguá, em 18 de agosto 1900. Machado escreveu no verso de um exemplar para tenor: "Para a chegada do Senhor Bispo / D Eduardo Duarte Silva a / 23 de Agosto de 1900 / Jaraguá (Pela chegada do Senhor Bispo/D Eduardo Duarte Silva em 23 de agosto de 1900 Jaraguá). O mais antigo existente cópia deste Te Deum foi feita em 1875 por Silvestre Ribeiro de Freitas. Silvestre o manuscrito já era uma cópia; ele se identifica como seu copista e proprietário. Chá O Te Deum também foi copiado em 1889 e 1890 por Miquelino Raymundo de Lima, antes José Bernardo produziu seu exemplar. Depois disso, Balthasar de Freitas o copiaria em 1906. D. Eduardo Duarte da Silva foi nomeado Bispo de Goiás pelo Papa Leão XIII, no dia 22 Janeiro de 1891.²⁵⁴ Foi preparada uma cerimônia especial para a recepção de D. Eduardo no Cidade de Goiás em 29 de setembro de 1891. Cerimônia organizada pelo Padre Pedro Ribeiro da Silva, entre outros, incluiu a execução de um Te Deum, como era costume.²⁵⁵ Em 1896, motivado por problemas políticos, D. Eduardo foi obrigado a mudar-se para Uberaba, estado de Minas Gerais, transferindo assim a sede da diocese da Cidade de Goiás para daquela cidade.²⁵⁶ Quatro anos depois, ainda morando em Uberaba, D. Eduardo decidiu visitar as paróquias da sua diocese. Foi nessa ocasião que visitou Jaraguá, presenciando a

²⁵³ Ibid., 89.

²⁵⁴ JTF Silva, *Lugares e Pessoas*, 314.

²⁵⁵ Ibid., 330-331.

²⁵⁶ ED Silva, *Passagens*, 145-146.

execução do Te Deum em Ré Maior copiado por José Bernardo. Em 1907 o bispado de Uberaba foi criado, e D. Eduardo tornou-se seu primeiro bispo, encerrando assim seu complexo relacionamento com a diocese de Goiás.²⁵⁷

D. Eduardo Duarte da Silva foi substituído por D. Prudêncio Gomes da Silva, que, por sua vez, faleceu em 19 de setembro de 1921.²⁵⁸ D. Emanuel Gomes de Oliveira tornou-se o próximo bispo de Goiás, tendo sido consagrado em 15 de abril de 1923.²⁵⁹ Como era de se esperar, um dos primeiros feitos de D. Emanuel foram visitar toda a diocese. Na verdade, como disse José Trindade Silva salientou que em 1924 D. Emanuel já o tinha feito.²⁶⁰ D. Emanuel veio Jaraguá em janeiro de 1924. Em 12 de janeiro de 1924, Balthasar de Freitas fez cópia do *Ecce Sacerdos* (BF-026), escrevendo na parte para primeira voz: $\dot{y}12 = 1o = 1924$ / Para a vinda do / Bispo D. Manoel \ddot{y} (12 de janeiro de 1924 Pela chegada do Bispo D. Manoel). Em 1932 o bispado de Goiás foi promovido a arcebispado, e D. Emanuel tornou-se o primeiro Arcebispo de Goiás, cargo que ocupou até 1955.²⁶¹ O novo posto de D. Emanuel foi registrado em outro manuscrito, copiado para sua visita ao Jaraguá em 1933. Cópia de Balthasar para violino do Hino a Santa Ana (BF-041), feita em 27 de setembro (ou julho?) 1933 diz: $\dot{y}27 - 7$ \circ - 1933 Pa a missa do / Arcebispo \ddot{y} (27 de setembro [ou Julho?] 1933 Para a Missa do Arcebispo). Diferente das outras peças aqui citadas, este Hino a Santa Ana foi na verdade composto por Balthasar de Freitas, provavelmente 30 anos antes da visita do Arcebispo. Existem cópias feitas pelo próprio Balthasar

²⁵⁷ JTF Silva, *Lugares e Pessoas*, 355-356.

²⁵⁸ *Ibid.*, 437.

²⁵⁹ *Ibid.*, 444.

²⁶⁰ *Ibid.*, 452.

²⁶¹ <http://www.diocesedegoias.org.br>, acessado em 2 de abril de 2009.

em 1903, 1908, 1909, 1932 e 1933, quando foi cantada na Missa para o Arcebispo.

Infelizmente, nenhuma parte vocal do Hino sobreviveu.

Há mais uma situação em que nomes de clérigos são encontrados nas cópias da coleção de Balthasar de Freitas. São os comentários, alguns deles quase pequenos crônicas, escritas nas margens dos manuscritos. Um desses comentários foi já aqui apresentado, o comentário de Miquelino Raymundo de Lima sobre o Padre A má pronúncia do latim de Marcelino. Miquelino é autor de outros comentários encontrado em alguns manuscritos da coleção. Como ele também é um dos mais importantes colaboradores da coleção de Balthasar de Freitas, examinarei seus comentários dentro uma discussão mais ampla no que diz respeito à sua biografia, especialmente às suas atividades como músico.

Gabriel e Miquelino Raymundo de Lima

A família Raymundo de Lima, representada por Miquelino e seu pai, Gabriel, foi responsável por uma das contribuições mais importantes para a formação de Balthasar da coleção de Freitas. Depois de Balthasar, Miquelino foi um dos copistas mais activos do toda a coleção. Gabriel, por outro lado, tinha apenas alguns documentos existentes na coleção, mas um deles é o manuscrito datado mais antigo e o único de a primeira metade do século XIX que sobreviveu. Juntos, Miquelino e A vida de Gabriel testemunhou todo o século XIX.

Gabriel Raymundo de Lima foi batizado em Jaraguá em 22 de março de 1798.²⁶² era filho de Joaquim Pedro de Lima e Francisca de Paula Xavier.²⁶³ No censo de Jaraguá para os anos 1823-24, Gabriel é descrito como mulato, solteiro, sem escravos, morando sozinho em uma casa.²⁶⁴ Mais tarde, casou-se com Mathildes Caetana do Nascimento e

²⁶² Devo as informações sobre a genealogia de Gabriel e Miquelino Raymundo de Lima a Antonio César Caldas, que está escrevendo um trabalho sobre genealogia das famílias goianas, e que gentilmente me disponibilizou os resultados de sua pesquisa. Sobre a genealogia de Gabriel, ver também Romacheli, *História de Jaraguá*, 99.

²⁶³ Romacheli, *História de Jaraguá*, 129. Joaquim Pedro de Lima, nascido em 1759 ou 1760, e Francisca de Paula Xavier, nascida em 1775 ou 1776, tiveram pelo menos outros sete filhos mais novos que Gabriel. Tanto Joaquim quanto Francisca eram mulatos e aparecem no censo de Jaraguá dos anos 1823-1824 morando em uma casa com todos os filhos, com exceção de Gabriel. Naquela época, também moravam com Joaquim e Francisca dois escravos, um homem e uma mulher.

²⁶⁴ *Ibid.*, 129.

juntos tiveram vários filhos; um deles foi Miquelino Raymundo de Lima.²⁶⁵

Gabriel morreu em Jaraguá em 01 de maio de 1876.²⁶⁶

Gabriel Raymundo de Lima foi Alferes da Segunda Companhia do 2º Batalhão de Guarda Nacional de Goiás, que teve como comandante o ilustre Comandante Joaquim Alves de Oliveira. Gabriel era na verdade membro do Estado Maior do Segundo Batalhão, tendo servido em 1833 como "Alferes Secretário".²⁶⁷ Foi também atuante na política, tendo sido nomeado vereador de Jaraguá em 1835.²⁶⁸

Há poucas informações sobre o caso de Gabriel Raymundo de Lima atividades como músico. Ele aparece na lista de músicos que se apresentaram durante o Festa de Pentecostes em Jaraguá, na primeira metade do século XIX, apresentada por Fonseca e já citado neste capítulo.²⁶⁹ Na coleção de Balthasar de Freitas, há dois documentos em que o nome de Gabriel aparece. Primeiro, ele aparece em uma das páginas de título do a Novena de Nossa Senhora da Conceição (BF-045), que diz: "Padre nosso e Ave Maria, a 4 Voses / com 2 VVos. e Basso. / Relevância para / Gabriel Raymundo de Lima" (Padre Nosso e Ave Maria para 4 vozes com 2 violinos e baixo. Pertence a Gabriel Raymundo de Lima). Como vimos antes, esta peça parece ter estado ligada a São José do Tocantins. No entanto, como a maioria das cópias desta obra não está datada, incluindo Na página de rosto de Gabriel, é difícil saber se as cópias de propriedade de Gabriel eram

²⁶⁵ Outro filho de Gabriel foi Hermenegildo Raymundo do Nascimento Lima, casado com Honorata Inocência Furtado. Honorata era parente de Laura Inocência Furtado, mãe do Padre Manoel Ribeiro de Freitas. Hermenegildo e Honorata batizaram um de seus filhos de Gabriel Raymundo do Nascimento Lima.

²⁶⁶ Existe uma cópia da Lembrança (BF-147) feita por Silvestre Ribeiro de Freitas em 01 de abril de 1876. É possível que este manuscrito tenha sido feito para a apresentação no funeral de Gabriel.

²⁶⁷ *Matutina Meiapontense*, nº 413, 5 de junho de 1833, 4.

²⁶⁸ Fonseca, *Jaraguá*, nota 23, 121; Romacheli, *História de Jaraguá*, 91.

²⁶⁹ Fonseca, *Jaraguá*, nota 148.

baseados nos exemplares de São José ou se, em vez disso, serviram de exemplar para alguns copista de São José. Uma terceira possibilidade é que tenham sido transportados para São José, sendo eles próprios o exemplar das cópias de Balthasar.²⁷⁰

O segundo documento relacionado a Gabriel Raymundo de Lima encontrado no coleção é outra página de título, porém, esta não possui partes existentes. É a página de título do uma obra chamada "Sollo de N. Senhora". O texto completo diz: "Sollo de N. Senhora / Pertencente ao Illmo. S^{R.} Alferis Gabri- / el Raymundo d Lima. / Bomfim 3 por Maio de 1836" (Solo de Nossa Senhora. Pertencente ao Ilustre Senhor Alferes Gabriel Raymundo de Lima. Bomfim, 3 de maio de 1836). A importância deste documento é a data em que foi escrito. Como foi dito antes, é o documento datado mais antigo em todo o acervo e o único da primeira metade do século XIX. Já o segundo documento datado mais antigo foi produzido na década de 1850. A importância disso é que reforça a possibilidade de alguns dos documentos não datados do acervo serem produzidos na primeira metade do século XIX ou mesmo antes.

Com tanta escassez de informações sobre a vida musical de Gabriel, é muito difícil conhecer a natureza de suas atividades musicais. Ele era um compositor, copista ou apenas um artista que possuía alguns manuscritos musicais? Não sabemos as respostas para estas questões, mas qualquer que fosse a natureza da sua relação com a música, ele certamente influenciou a decisão de Miquelino de se tornar músico. É provável que Miquelino herdou os manuscritos de Gabriel, sendo também bem possível que alguns destes manuscritos foram preservados na coleção de Balthasar de Freitas. Eles incluiriam o

²⁷⁰ Não está claro se as cópias de Gabriel estão entre o grupo de cópias existentes. Existem pelo menos dois grupos de cópias, anônimas e sem data, que poderiam ter sido produzidas durante a vida de Gabriel.

duas obras citadas acima e talvez várias outras preservadas em formato anônimo e sem data cópias. Além disso, alguns dos manuscritos mais recentes podem, na verdade, ser cópias posteriores de manuscritos da época de Gabriel. Depois que as novas cópias foram feitas, os manuscritos antigos seria descartado.

Miquelino Raymundo do Nascimento Lima, conhecido como “Mestre Quilú”, foi batizado em Jaraguá em 04 de julho de 1840. Era filho de Gabriel Raymundo de Lima e Mathildes Caetana do Nascimento. Miquelino era casado, mas parece não ter tido filhos com sua esposa. Antônio César Caldas Pinheiro ressalta, porém, que Miquelino teve um filho fora do casamento. Do pai, Miquelino herdou a propensão para música e militarismo. No *Almanch* de 1886, aparece como chefe de polícia de Jaraguá.²⁷¹ Miquelino faleceu em Jaraguá, em 5 de novembro de 1902, deixando para trás um dos mais contribuições importantes para a coleção de Balthasar de Freitas.

Ao contrário de Gabriel, muito do que sabemos sobre Miquelino vem dele manuscritos musicais. Com efeito, temos registros da actividade de Miquelino como compositor, maestro, copista/editor e cantor, e é muito provável que fosse instrumentista também. A composição, no entanto, parece não ter sido o seu campo de estudo mais significativo interesse. Como podemos ver na Tabela 2.3, temos apenas quatro composições dele existentes no coleção e, ainda assim, uma das atribuições não é certa. *Sub Tuum Praesidium* em Dó Maior (BF-089) e *Ladainha em Sol Maior* (BF-081) sobreviveram em cópias autografadas, o primeiro escrito em 02 de dezembro de 1890, e o segundo em 16 de janeiro de 1896. O título dado de Miquelino para a *Ladainha em Sol Maior*, “*Ladainha Improvisada*”, soa quase como um pedido de desculpas aos jogadores e pode muito bem ser um sinal de que ele não estava

²⁷¹ Brandão, *Almanaque da Província de Goyaz*, 139; Romacheli, *História de Jaraguá*, 99.

facilidade no papel de compositor. Sua terceira composição existente, a Litania em Fá Maior (BF-077), é referida por seus copistas como “Ladainha do Mestre Quilú”, sobreviveu não em manuscrito autógrafo mas em cópias feitas por Euclides Gomes Barbo de Siqueira (1897) e Balthasar de Freitas (1897 e 1907).

Tabela 2.3: Obras compostas por Miquelino Raymundo de Lima.

Item	Gênero 01	Título	Ano namorado	Observação
	Antífona 02	Sub Tuum Praesidium 089	1890	
	Ladainha	Ladainha em Sol Maior (Ladainha improvisado)	081 1896	
03	Ladainha	Ladainha em Fá Maior (Ladainha do Mestre Quilu)	077 (n. 1897)	
04	Gradual	Ó Virgem Mãe	031	Autoridade incerta.

Oh Virgem Mãe (BF-031) também poderá ser outra composição de Miquelino, embora a evidência para isso seja menos conclusiva do que nos casos anteriores. Nós temos exemplares existentes desta peça de Balthasar de Freitas (1890 e 1908), Joaquim Antunes da Silva (sem data), e um copista anônimo, que identifico como sendo o próprio Miquelino. Dois pontos me fazem considerar a possibilidade de Oh Virgem Mãe ser composta por Miquelino. Primeiro, é a existência de uma página de rosto escrita por ele. O texto da página de título é: *ÿO Virgem Mai / Gradual / Miquelino / O Virgem Mai amparo / e advogada dos pecadoresÿ (Ó Virgem Mãe / Gradual / Miquelino / Ó Virgem Mãe, amparo / e advogado dos pecadores).*²⁷² Isto, é claro, não é evidência suficiente para estabelecer a autoria da peça, já que Miquelino também escreveu páginas de título de obras que foi não o compositor.

²⁷² Esta página de rosto contém também uma interessante imagem de Nossa Senhora, aparentemente feita pelo próprio Miquelino.

O segundo ponto é que na cópia de Balthasar de 1890, o nome “R.Lima” aparece no canto superior direito das peças para instrumentos.²⁷³ “R.Lima” pode ser um abreviatura de “Miquelino Raymundo de Lima”. Além disso, embora nenhuma expressão inequívoca em relação ao nome “R.Lima” foi utilizada nestas cópias, o local onde foi colocado, canto superior direito da primeira página, tende a implicar composição, especialmente quando o nome do copista é indicado no final da página. Junto, a existência da página de rosto e a colocação do nome de Miquelino no canto superior direito das cópias de Balthasar (se aceitarmos minha suposição de que é realmente o nome dele) pode ser vistos como indícios da autoria da peça de Miquelino Raymundo de Lima. Assim, no catálogo estou indicando Miquelino como possível compositor de Oh Virgem Mãe.

Outra importante actividade desenvolvida por Miquelino foi a regência. Nós vimos antes disso foi regente da Euterpe Jaraguense durante as décadas de 1880 e 1890, tendo Balthasar de Freitas como seu auxiliar. Foi provavelmente neste papel que Miquelino participou do sepultamento do Padre Manoel Ribeiro de Freitas, em 29 de outubro de 1892. Seis anos depois, dirigiu também o conjunto que se apresentou na Festa de São Francisco, em junho de 1898. Na verdade, para as apresentações da Festa de São Francisco, e provavelmente em todos os outros em que participou, Miquelino foi também o diretor musical como um dos cantores. Recebeu 7\$200 pela Novena e 7\$000 pela Missa; dele os pagamentos são em geral o dobro dos de outros músicos.²⁷⁴ Como foi apontado,

²⁷³ As cópias de Balthasar trazem também a seguinte inscrição no final da página: “Copiado a 2 de Dezembro de 90. aniversário natalício de / Dão Pedro 2o. ex Imperador do Brasil” (Copiado em 02 de dezembro *18+90. Aniversário de D. Pedro II, Ex-imperador do Brasil).

²⁷⁴ Para obter mais detalhes, consulte o Apêndice 1.

Miquelino parece ter preferido um quarteto de vozes exclusivamente masculino para a sua actuação, em vez disso do mais moderno conjunto misto utilizado por Balthasar.

Uma das responsabilidades mais importantes do diretor musical era manter o arquivo musical de seu conjunto: cuidando de seus manuscritos, encomendando novos exemplares de peças antigas do arquivo, e copiando ou compondo novas peças quando necessário ou quando uma boa oportunidade estava disponível. Assim, foi um sinal de respeito e deferência para com oferecer uma cópia de uma obra interessante a um diretor musical, e temos indícios dessa prática em vários manuscritos da coleção de Balthasar de Freitas. Dois desses casos foram já apresentado neste capítulo. Em abril de 1883, o Padre Pedro Ribeiro da Silva deu ao Miquelino um exemplar do *Tantum Ergo* em Sib Maior (BF-139); sete anos depois, em 02 Em abril de 1890, Balthasar ofereceu a Miquelino um exemplar da *Ladainha* em Dó Maior (BF-069) que ele trouxe do Seminário Santa Cruz.

Como copista, Miquelino foi um dos mais atuantes do acervo. Tabela 2.4 mostra a lista de obras que possuem cópias dele. Há exemplares de Miquelino em 31 trabalha na coleção; 19 deles são cópias assinadas e os outros 12 são cópias sem assinatura que lhe atribuí. Destes 31 exemplares, 20 estão datados, a maioria eles foram escritos nas duas últimas décadas do século XIX. O mais antigo, datada de 1871, é a *Missa* em Dó Maior “*Missa de São Paulo*” (BF-003). Os mais recentes são a partir de 1900, os *Motetos* para a *Procissão da Via Sacra* (BF-152) 275 e o *Credo* em Sol Maior “*Credo dos Ourives de Bella Vista*” (BF-020).²⁷⁶ Maioria das cópias por

²⁷⁵ Miquelino já tinha copiado esta obra antes, em 1889 e 1897.

²⁷⁶ Ele já havia copiado este *Credo* em 1891 e 1894. Na cópia de 1891 escreveu: “*Credo dos Ourives de Bella Vista, que ofereceu-me/o Sr. João Agostinho Siqra., copiado hoje 11 agto. de 1891*” (*Credo dos Ourives de Bela Vista, que me foi oferecido pelo Sr. João Agostinho Siqueira, copiado hoje, 11 de agosto de 1891*).

Miquelino provavelmente foram feitos em Jaraguá. Dos manuscritos que conhecemos o lugar de cópia, por indicação no manuscrito ou outra evidência, sete foram copiadas em Jaraguá²⁷⁷ e um em Curralinho. Significativamente, não existem cópias nem composições de Miquelino Raymundo de Lima na subcoleção Música Instrumental de Balthasar da coleção de Freitas.

Tabela 2.4: Obras copiadas de Miquelino Raymundo de Lima.

Título do item	Ano BF	003 1871	Lugar	Observação
01 Missa em dó maior (Missa de São Paulo)			Jaraguá	
02 Missa em Sol Maior (Missa de in terra pax)	016	1879, 1889 e 1891		
03 Novena para Nossa Senhora da Conceição (Padre Nosso de São José do Tocantins)	045	1884		
04 Sub Tuum Praesidium em Dó maior	091	1888		
05 Missa em Dó Maior (Missa Carne de Vaca; Missa São Tomé)	011	1889		
06 Credo em dó maior (Credo 13 de maio de 1888)	019	1889 e 1891	Jaraguá	
07 Bendita Sejas em Sol Maior 040		1889	Jaraguá	
08 Ladainha em Ré menor (Ladainha Paracatuense)	075	1889 e 1893		
09 Stabat Mater em Fá Maior	150a	1889		
10 Motetos para a Procissão das Estações do Cruzar (Motetos dos Passos)	152	1889, 1897 e 1900	Jaraguá	A cópia de 1897 é a feita em Jaraguá.
11 Te Deum em Ré Maior (Te Deum Festivo)	161	1889 e 1890	Jaraguá	A cópia de 1889 é a feita em Jaraguá.
12 Missa em dó maior	009	1890		
13 Surrexit Dominus em G principal	156	1890		Cópia sem assinatura.
14 Credo em Dó Maior (Credo dos Ourives de Bella Vista)	020	1891, 1894 e 1900		
15 Benedictus em Sol menor	025	1891 e 1892		

²⁷⁷ Não há indicação do local da cópia no exemplar do Memento (BF-147) de Miquelino. No entanto, como foi copiada para ser executada durante o sepultamento do padre Manoel Ribeiro de Freitas, o local certamente é Jaraguá.

Tabela 2.4 (continuação).

	Título do item	Ano namorado		Lugar	Observação
16	Credo em Mib Maior (Credo de JF Correia; Credo de Marcos)	021	1892	Jaraguá	Nos exemplares de Miquelino o título é "Credo de JF Correia".
17	Sanctus em Dó Maior	022	1892		
18	Memento	147	1892	[Jaraguá]	Cópia sem assinatura.
19	Letabitur Justus em Ré Maior	103	1893 e 1899	Currálinho	A cópia de Currálinho é a feita em 1893.
20	Tota Pulchra em Mib Maior 106 Missa em Dó Maior 012		1897		Cópia feita pelo copista Anônimo, acrescentada por [Miquelino?] Raimundo do Nascimento Lima.
22	Spiritus Domini em Ré Maior	035			Cópia sem assinatura.
23	Ladainha em Sol Maior (Ladainha Alternada; Ladainha do Balthasar José Martins)	083			
24	O Salutaris Hostia em Dó Maior	121			Cópia sem assinatura.
25	Tantum Ergo em Mib Maior (Tantum Ergo do M. Mendes)	134			Cópia sem assinatura.
26	Vos Adoro em Sol Maior 143 Tantum				Cópia sem assinatura.
27	Ergo em Sol Maior 137 Lauda Sion				Cópia sem assinatura.
28	em Dó Maior 140 Tantum Ergo em				Cópia sem assinatura.
29	Dó Maior (Tantum Ergo do Pe. Marcelino)	127			Cópia sem assinatura.
30	Missa de Réquiem em Sol menor (Missa Resada Pa. Extinto)	145			Cópia sem assinatura.
31	Libera-me em Sib maior	146			Cópia sem assinatura.

Para os historiadores, há uma característica encontrada em alguns exemplares de Miquelino que torná-los únicos. É seu costume escrever comentários sobre a vida cotidiana à margem dos os manuscritos que ele estava produzindo. Esses comentários podem ser tão curtos quanto um único frase ou tão extensa quanto vários parágrafos. Sua natureza também variava entre alegre, talvez sarcástico, observações sobre questões filosóficas.

Já apresentado neste capítulo está o comentário de Miquelino sobre a pronúncia do latim. É difícil saber se Miquelino escreveu este comentário de forma momento de irritação ou se foi apenas uma brincadeira, como diversas outras que foram encontradas escritas nos manuscritos da coleção. Ele certamente estava de bom humor mais tarde, no entanto, 05 de junho de 1891, quando copiou o Benedictus em Sol menor (BF-025). No final da parte para primeira voz, ele escreveu:

ÿCopiado por Miquelino, no dia 5 de Junho de 1891.
dia q. chegou o boletim do Goyaz, anunciando abertura
do Congresso, tendo, porem, confirmado por. notícia verídica
uma derrota da política I. Leopoldense.
viva o Generalissimo Deodoro
viva o vice- governador. Constâncio
viva o Dr. Sebastião Fleury
viva o Te. VS^o Horácio
viva o Delegado Berquó
viva o Conego Ignacio
viva o Chefe de Pola. D^{R.} Salustino
viva o D^{R.} Pitalugä

(Copiado por Miquelino, em 5 de junho de 1891.
dia em que chegou o relatório (?) de Goyaz, anunciando a abertura
do Congresso, tendo, no entanto, confirmado por notícia verídica
a derrota do eu . Política Leopoldense.
viva *Generalissimo* Deodoro
viva vice-governador Constâncio
viva Dr. Sebastião Fleury
viva o tenente-coronel Horácio
viva Delegado Berquó
viva *Cônego* Ignacio
viva Chefe de Polícia Dr. Salustino
viva o Dr. Pitaluga)

No entanto, o bom humor de Miquelino provavelmente não durou muito. A reversão na política registrado por ele nas páginas do Benedictus em Sol menor foi apenas um dos vários que ocorreu naquele ano. A instabilidade política dos primeiros anos da República foi tal

que Goiás mudou de governador cinco vezes durante 1891. O vice-governador Constâncio Ribeiro da Maya, citado por Miquelino, comandou o estadual em duas ocasiões distintas durante esse mesmo ano de 1891.²⁷⁸

No ano seguinte, Miquelino registaria nas páginas de outro manuscrito o que certamente foi um momento triste para ele e para vários outros Jaraguás: Padre Manoel Ribeiro da morte de Freitas. Como já foi apontado, Miquelino escreveu em parte inferior de sua cópia para baixo do Memento (BF-147): *ÿ29 8bro. 92 Dia do enterro / do Vigrão. fallecido na madru- / gada de shamÿ (29 de outubro [18]92. Dia do enterro do Vigário [que] faleceu ontem de madrugada). Menos de seis meses após a morte do Padre Manoel, em março de 1893, outras duas pessoas, uma pelo menos próxima de Miquelino, morreriam em Jaraguá. Em 27 de março de 1893, morreu um jovem chamado Joaquim Pereira Vasconcellos ÿainda um moçoÿ (ainda jovem). Logo no dia seguinte, 28 de março de 1893, Benedicta Ferreira de Britto, *comadre* de Miquelino e esposa de Jeronymo Pereira da Silva, também morreu. Estes dois mortes pareciam afectar o humor de Miquelino, provavelmente ainda deprimido desde que o Padre A metade do Manoel. No verso de uma cópia para Baixo do Libera Me em Sib Maior (BF-146), ele escreveu:*

*ÿJoaquim Pereira Vasconcellos faleceu no dia
27 de Março de 1893, ainda hum moço, sepultado
Aos 28 do mês. meu. Espere 2 horas de atraso, mas ou menos.*

*Vamos. Benedicta Ferreira de Britto, qua. do compe.
Jeronymo Pereira da Sá. falleceu no ~~mesmo~~ dia de
28 de Março de 1893, por uma hora da noite m. ou menos.*

*Um parque com sua culpa nunca cessou
para fazer vítimas, movemos nossa sociedade
junto com nossos entes queridos! E o mundo?*

²⁷⁸ <http://www.agepel.go.gov.br>, acessado em 28 de maio de 2009.

p^m o que é usado? Pa. que viemos nelle? Bôrra [?] pa. ó o mundo
e viva Deos pa. sempre na sua Glória triunfante.
Hoje, 29 de março de 1893.ÿ

(Joaquim Pereira Valsconcellos faleceu em
27 de março de 1893, ainda menino; [ele] foi enterrado
No dia 28 da mesma mariposa. Ele expirou por volta das 14h.

Comadre Benedicta Ferreira de Britto, esposa do *compadre*
Jerônimo Pereira da Silva faleceu em
28 de março de 1893, por volta da 1h

A Parca com sua foice impiedosa não para
Fazendo vítimas, roubando da sociedade
Pessoas que nos são tão queridas! Para que, portanto, o mundo?
Para que serve? Com que propósito chegamos a isso? *Borra* para o mundo
e Deus vive para sempre em Sua glória triunfante.
Hoje, 29 de março de 1893.)

Escrever comentários sobre a morte de amigos próximos nos manuscritos das obras
que seria realizado em seus serviços funerários não parece ter sido incomum. Em 1894,
Balthasar escreveu no final do seu exemplar da rhumta da marcha fúnebre A Dor das
Mães (MI-98): ÿComposta as prensas pa. o funeral do menor Vir-/gilio Villaro. morto por
um aluno de / garrucha. 28:5o.:94ÿ (Composto às pressas para o sepultamento do menor
Virgílio Villarinho, [que] morreu ontem com um tiro de *garrucha*. 28 de maio [18]94).

CAPÍTULO 3: COLEÇÃO DE BALTHASAR DE FREITAS

O acervo de Balthasar de Freitas é composto por um conjunto de documentos – a maioria deles manuscritos musicais – coletados há mais de um século, que hoje pertence ao Família Ribeiro de Freitas. Sua atual proprietária é a Sra. Ivana de Castro Carneiro, Balthasar da bisneta de Freitas. A coleção agora está dividida em quatro subcoleções: “música sacra”, “música instrumental”, “música impressa” e “outros documentos”. subcoleções de música sacra e música instrumental serão tratadas detalhadamente neste e no próximo capítulo. A subcoleção de música impressa inclui música impressa para diversas formações, desde peças para instrumento solo até banda sinfônica. A maioria das suas obras são danças de baile mas também há algumas marchas música sacra e métodos pedagógicos para instrumentos. A sub-coleção de outros documentos abrange todos os manuscritos não musicais, embora alguns deles estejam relacionados a músicas atividades também. Inclui cartas pessoais de Balthasar de Freitas, documentos relacionados com sua atividade como advogado, bem como diversos documentos relativos à sua atividade musical, como uma lista de pagamentos de músicos e capas e páginas de título de obras das quais nenhuma música sobreviveu.

No acervo há 507 obras musicais manuscritas, distribuídas entre as subcoleções de música sacra e de música instrumental. O documento datado mais antigo de a coleção é a folha de rosto de uma obra intitulada Solo para Nossa Senhora, que pertenceu a Gabriel Raymundo de Lima, copiado em 3 de maio de 1836, na cidade de Bomfim.²⁷⁹

²⁷⁹ Consulte o capítulo 2.

Infelizmente, nenhuma música desta peça sobreviveu. O item mais antigo com música existente em a coleção é a Missa dos Anjos (BF-006). Foi composta por João Luís Coelho e sua cópia mais antiga existente é de 1851.²⁸⁰ O último manuscrito feito durante A vida de Balthasar é o seu próprio exemplar da Novena de Nossa Senhora da Penha (BF-050), feito em 1935. Como vimos no capítulo 2, foi copiado menos de um ano antes de sua morte. Existem poucas outras cópias produzidas após a morte de Balthasar; Sebastião José O exemplar de Siqueira da Missa Santo Ambrósio (BF-001), de Balthasar, de 1948, é o mais recente um.²⁸¹ A grande maioria dos exemplares, porém, é das últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Este é o período em que a maior parte das cópias por Foram produzidos Miquelino Raymundo de Lima e Balthasar de Freitas.

A maior parte dos manuscritos da coleção de Balthasar de Freitas foi escrita em Jaraguá, Município de Goiás, Curralinho e Bomfim. Há também alguns itens relacionados a São José do Tocantins, Pirenópolis, São Francisco, Inhumas, Trindade, Campinas, Bela Vista, e Corumbá. Há, ainda, obras com ligações para Uberaba, Araguari e Mariana, no estado de Minas Gerais, e Carolina, no estado do Maranhão. Alguns dessas cópias não foram realmente produzidas nessas cidades, mas seus manuscritos trazem referências às cidades aqui indicadas. Um desses casos são os exemplares de São José do Tocantins, por exemplo os exemplares da Novena de Nossa Senhora da Conceição de Balthasar (BF-045). Nessas cópias Balthasar usou o título “Padre Nosso de São José do Tocantins”, mas o manuscrito provavelmente foi copiado em Jaraguá.

²⁸⁰ Para mais detalhes, consulte catálogo temático.

²⁸¹ Na verdade, existem outras cópias desta Missa feitas ainda na década de 1970, mas parecem ter sido produzidos fora da coleção e não foram incluídos no catálogo.

Todos os manuscritos da coleção foram escritos em conjuntos de partes. Nem um único cheio a partitura foi encontrada nas subcoleções de música sacra ou de música instrumental. Além disso, esses manuscritos foram produzidos para cumprir uma função muito pragmática: serem usados pelos músicos durante as apresentações. Os manuscritos provavelmente foram usados durante vários anos, e depois recopiados total ou parcialmente quando ficaram muito danificados ou quando algum tipo de adaptação foi necessária.²⁸² Uma vez substituídas, algumas cópias foram descartados enquanto outros foram mantidos no acervo.

Portanto, é comum ter um grupo de cópias de uma determinada peça com partes que foram copiados em diferentes ocasiões. A Bendita seja em Sol Maior (BF-040) é uma exemplo interessante. Possui uma parte para baixo (voz) copiada por um copista anônimo em 1856; partes para Soprano, Tenor e baixo (instrumento) copiadas por Silvestre Ribeiro de Freitas em 1879; partes para Tenor, primeiro clarinete, segundo trombone, bombardon e baixo (instrumento) copiado por Miquelino Raymundo de Lima em 1889; e uma parte para o primeiro violino copiado por Balthasar de Freitas em 1892. É difícil saber agora se todos esses quatro copistas produziram um conjunto completo de peças, que foram parcialmente perdidas, ou se recopiei apenas algumas das partes que por algum motivo foram consideradas insatisfatórias.

A prática de recopiar os manuscritos diversas vezes certamente contribuiu para um aumento no número de obras anônimas.²⁸³ Do total de 507 obras, a grande maioria, ou 449 peças, foi preservada através de manuscritos que não trazem indícios de autoria. Apenas cinquenta e oito peças possuem indicação de autoria em seus exemplares, e

²⁸² Para adaptações na coleção, consulte o capítulo 4.

²⁸³ Para uma discussão sobre obras anônimas na música colonial brasileira, ver Duprat, "O Barroco no Brasil".

mesmo assim, alguns deles são incompletos ou contraditórios.²⁸⁴ Estas indicações, bem como pesquisas em outras coleções, permitiram identificar cerca de cinquenta diferentes compositores das subcoleções de música sacra e de música instrumental.

²⁸⁴ Para uma descrição dos critérios utilizados para estabelecer a autoria, consulte a introdução do catálogo temático.

Música instrumental

A subcoleção de música instrumental possui o maior número de peças em A coleção de Balthasar de Freitas, com 343 obras catalogadas.²⁸⁵ Também é significativamente mais recente que a subcoleção de música sacra. Seu manuscrito mais antigo, uma cópia do a quadrilha Uma véspera de reis (MI-187) de Joaquim Marques, é de 1887. A o último manuscrito feito durante a vida de Balthasar é sua própria cópia da marcha Revelação (MI-88), escrita em 1931. Há também cópias feitas após a morte de Balthasar, como o exemplar de F. Bruno da Marcha dos jaburús (MI-84), feita em 1938. É interessante note que nem Silvestre Ribeiro de Freitas nem Miquelino Raymundo de Lima produziu cópias para esta subcoleção.

A maior parte dos exemplares da subcoleção em que o local da cópia foi indicados são da cidade de Goiás, Jaraguá e Bomfim. A Tabela 3.1 mostra a lista de cidades que aparecem nos manuscritos da subcoleção Música Instrumental; chá segunda coluna corresponde ao número de obras que possuem pelo menos um conjunto de peças copiado na respectiva cidade. Quando uma mesma obra tinha exemplares em cidades diferentes, era cadastrados em cada cidade. Por outro lado, quando a mesma peça tinha dois ou mais conjuntos de peças fabricadas na mesma cidade, foi registrado apenas uma vez. Além disso, é importante manter lembrando que cerca de 75% das peças possuem pelo menos um conjunto de peças sem qualquer indicação do local da cópia. Portanto, os resultados aqui apresentados devem ser considerado com muito cuidado.

²⁸⁵ Pinto, *Danças Para Banda*.

Tabela 3.1: Cidades que possuem manuscritos no sub-coleção.

Local de cópia	Número de Obras
Cidade de Goiás	62
Jaraguá	37
Bomfim	26
Pirenópolis	6
Corumbá	3
Campinas	2
São Francisco	2
Araguari	2
Currãozinho (Itaberá)	1
Uberaba	1
Aracati (?)	1

O primeiro ponto que chama atenção na Tabela 3.1 é o número de trabalhos com exemplares da Cidade de Goiás e Jaraguá. Como uma coleção de propriedade de uma família de Jaraguá, prevemos que ali teria a maior parte de seus manuscritos copiados. Em vez de, conforme Tabela 3.1, temos sessenta e duas obras com exemplares da Cidade de Goiás, contra apenas trinta e sete com exemplares de Jaraguá. A explicação para esta discrepância poderia estar no número de manuscritos sem indicação do local de cópia. Se nós consideramos que a maioria das cópias feitas por Balthasar de Freitas que não possuem indicação do local da cópia provavelmente foram produzidas em Jaraguá, o número de obras com exemplares desta cidade aumentaria cerca de 300%, de trinta e sete para c.147.²⁸⁶ Contudo, é possível que alguns dos manuscritos sem indicação do local de origem cópias copiadas por outros copistas foram produzidas também na cidade de Goiás ou Bomfim,

²⁸⁶ É claro que alguns destes manuscritos poderiam ter sido copiados por Balthasar em outras cidades, como Bomfim ou São Francisco. No entanto, Balthasar parece omitir a indicação do local da cópia quando produzia um manuscrito em casa.

mas, levando em consideração o nome dos copistas, o número de cópias destas cidades provavelmente não aumentaria tão significativamente como no caso de Jaraguá.

Se os copistas fossem descuidados ao anotar o local da cópia dos manuscritos, as coisas são ainda piores no que diz respeito à autoria das composições. De 343 obras catalogados na subcoleção de música instrumental, 305, ou cerca de 90%, não apresentam indicação de autoria.²⁸⁷ Com pesquisas em outras coleções, consegui identificar o compõem uma pequena porcentagem desses casos, mas a grande maioria permanece anônimo.

Existem trinta e oito compositores diferentes com peças de música instrumental sub-coleção. Surpreendentemente, apenas seis deles aparecem com mais de uma composição: Balthasar de Freitas tem nove peças; Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre),²⁸⁸ e F. Cabral têm três; e Benedicto Rodrigues Braga, Francisco Martins Araújo, e J. Ribeiro tem duas peças cada. Os outros trinta e dois compositores têm apenas uma peça cada na subcoleção. Alguns destes compositores são figuras importantes na história da música no Brasil. Dentre eles podemos destacar os autores de três obras cívicas brasileiras hinos: Francisco Manuel da Silva (Hino nacional brasileiro, MI-074), D. Pedro I (Hino à independência, MI-007, referido como "Hino 7 de Setembro"), e Leopoldo Miguez (Hino à proclamação da república, MI-073). De Antônio Carlos Gomes, compositor da célebre ópera *Il Guarany*, temos um manuscrito da *marcha popular* Ao Ceará livre (MI-095), preservada através de cópia feita por BC Campos, 289 no Bomfim, em 1898.

²⁸⁷ Para os critérios de estabelecimento da atribuição de autoria, ver a introdução do catálogo temático. Os critérios utilizados para o catálogo temático da subcoleção de música sacra são basicamente os mesmos utilizados para o catálogo da subcoleção de música instrumental.

²⁸⁸ Todas as peças de Nascimento aparecem no manuscrito como obras anônimas.

²⁸⁹ "BC" significa provavelmente "Benedicto da Costa Campos".

Merecem destaque, também, Américo Jacobino *Canhôtô* (valsa *Abismo de rosas*, MI-289), José Barbosa da Silva *Sinhô* (samba/tango *Fala, meu louro*, MI-191), e Joaquim Edson de Camargo (valsa *Olhos negros*, MI-289).

A maioria das peças da subcoleção foram escritas para banda de sopro. Na verdade, na minha estudo anterior da coleção de Balthasar de Freitas, termo que foi empregado para esta subcoleção era “música para banda”.²⁹⁰ Foi apenas com o desenvolvimento da pesquisa que algumas peças escritas para um conjunto de câmara contendo cordas e ventos seriam revelados. O conjunto de sopros para o qual a maior parte dos manuscritos da subcoleção foram escritos podem ser tão pequenos quanto oito a dez músicos ou até quarenta a cinquenta músicos.²⁹¹ Os instrumentos encontrados nessas bandas de sopro são sharktas, clarinetes Bb, pistões, trompas de saxofone e trompas, trombones, eufônios, helicons, oficleides, bombardons, tubas, bumbos, pratos e caixas.²⁹² O conjunto de câmara mista, por outro lado, era constituído por um de cada um dos seguintes instrumentos: flauta, clarinete, pistão, violino, violoncelo e baixo. Este foi um conjunto utilizado por Balthasar de Freitas em seus últimos anos de atividade. Os manuscritos para esta configuração foi feita entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930. Alguns deles podem ser composições originais, mas outras são arranjos ou adaptações de peças originalmente escrito para banda de sopro.²⁹³

Considerando que os copistas da subcoleção foram descuidados na indicação da autoria, e data e local da cópia, a atitude deles em relação ao gênero era totalmente diferente. De

²⁹⁰ Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo*.

²⁹¹ Esses números são baseados nos próprios manuscritos, na lista de músicos da época e em fotos de faixas de vento das regiões vinculadas ao acervo.

²⁹² Para mais detalhes sobre a instrumentação desses conjuntos, consulte o capítulo 4.

²⁹³ Para mais detalhes sobre adaptações do repertório da coleção, ver capítulo 4.

das 343 obras catalogadas na subcoleção, mais de 80% carecem indicação de autoridade. Por outro lado, apenas em dezenove trabalhos, ou menos de 6% dos casos, não encontramos indicação de gênero. Além disso, há mais de vinte gêneros diferentes encontrados na subcoleção, que vão do samba à marcha fúnebre. A Tabela 3.2 apresenta a quantidade de peças por gênero encontradas na subcoleção.

Tabela 3.2: Peças por gênero da subcoleção de música instrumental.

Gênero	Número de Obras
Valsa	108
Dobrado	66
Polca	32
Tango	29
Quadrilha	26
Marchar	21
Marcha fúnebre	12
Mazurca	12
Samba	6
Hino	5
Não identificado	5
Tango Argentino	4
Teatro	4
Natal	3
Havana	2
Maxixe	2
Escocês	2
Fado	1
Foxtrot	1
Milonga	1
Ragtime	1

Como podemos ver acima, os gêneros mais preponderantes na subcoleção são valsas e *dobrados*, com bastante marcha e danças européias também. Em Na verdade, o repertório apresentado na Tabela 3.2 pode ser dividido, com algumas exceções, em dois grandes grupos: (1) marchas e (2) danças. As exceções seriam três peças para

Natal, 294 quatro para teatro e cinco peças sem gênero identificado. O grupo de As marchas são formadas por marchas ordinárias, marchas fúnebres, hinos e *dobrados*. De longe o gênero mais abundante desse grupo é o *dobrado*, com sessenta e seis obras. Isto é um Gênero brasileiro, semelhante a uma marcha militar, muito popular no repertório de bandas de vento no Brasil. A origem do seu nome, no entanto, ainda é problemática.

O segundo grupo inclui danças com origens em diferentes partes do mundo. Da Europa temos valsa, polca, quadrilha, mazurca, schottische e fado. De Na América do Norte, temos foxtrot e ragtime. Da América Latina, havanera, Tango argentino e milonga são encontrados. Por fim, como as danças encontradas especificamente no Brasil, temos tango, samba e maxixe. É possível que algumas das danças encontradas no subcoleção foram na verdade compostas nos países de origem, mas a a grande maioria, porém, foi provavelmente composta no Brasil. O gênero mais abundante em esse grupo é a valsa, com 108 peças, quase um terço de toda a subcoleção.

Mas por que os copistas foram tão cuidadosos ao indicar o gênero e foram negligentes? com outras informações, como autoria e data e local da cópia? A lógica A resposta é porque conhecer o gênero era importante para os músicos e/ou seus público. Na verdade, indicar o gênero pode ser uma forma importante de transmitir informações em no que diz respeito à métrica e ao andamento, especialmente em danças e marchas. No entanto, mesmo que isso parece ser uma boa justificativa para a atenção dada pelos copistas ao gênero, sua falta de preocupação com outros elementos nas cópias, como dinâmica, articulação e andamento em si, parece indicar uma razão diferente. Talvez o que tenha feito conhecer o gênero do

²⁹⁴ Estas três peças foram incluídas na subcoleção de música instrumental, em vez de na coleção sacra. música, porque parecem ser arranjos instrumentais das peças, concebidos assim para serem executados sem qualquer voz.

peça importante foi a circunstância em que esta peça foi executada, e não qualquer necessidade técnica do músico.

As faixas de vento de pequenas cidades do interior do Brasil parecem ter tido três principais ocasiões em que realizariam: cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas em igreja; bailes em clubes e casas de figuras importantes da sociedade local; e concerto- como performances, chamadas *retretas*, realizadas em locais abertos, geralmente em *coretos*²⁹⁵ localizados numa praça, em frente à igreja matriz da cidade. Para as performances realizadas durante as cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas, conhecendo o gênero das peças a serem realizada seria certamente muito importante. O gênero da música instrumental A subcoleta realizada nessas cerimônias foi a marcha fúnebre. Tese marchas fúnebres foram realizadas em duas ocasiões principais em Goiás no final do XIX e início do século XX: serviços funerários e procissões.²⁹⁶ Assim, a escolha do gênero preciso neste caso poderia ser uma questão de capital importância.

As outras duas principais atividades das bandas de sopro, tocando em *retretas* e bailes, trazem algumas semelhanças, mas também algumas diferenças em sua função social. O repertório realizada em bailes e *retretas* provavelmente não foi tão diferente, com certamente uma boa quantidade de peças usadas em ambas as ocasiões. No entanto, a maneira como o público ouviria isso repertório era diferente em cada caso. Como foi dito acima, a *retreta* era uma espécie de concerto situação, enquanto no baile a música tinha um papel mais funcional de acompanhamento da dança. Assim, as preocupações com o gênero seriam distintas nos *retretas* e nos bailes. No primeiro, porque

²⁹⁵ "Coreto" é um pequeno palco em formato circular, geralmente com "cobertura" encontrado principalmente na praça principal de pequenas cidades do Brasil.

²⁹⁶ Nesse sentido, as marchas fúnebres podem ser catalogadas tanto na música instrumental como na música sacra. coleção. As marchas fúnebres ainda são tocadas em procissões em algumas cidades de Goiás.

fosse uma situação semelhante a um concerto, não seria crucial para o público identificar o gênero da peça que estava sendo tocada. Neste último, por outro lado, foi importante para o público se a próxima peça a ser executada seria uma quadrilha ou uma valsa. Não saber disso poderia levar algum convidado menos experiente ao constrangimento de dançar uma quadrilha enquanto todo mundo dançava uma valsa. Portanto, se era importante para o público, então foi para os músicos.

Há, ainda, outra possibilidade de explicar as preocupações dos copistas em indicar gênero nas obras da subcoleção de música instrumental. Alguma associação parece existir entre gênero e elementos ou situações da sociedade local em que o faixa de vento foi inserida. Essa associação se expressou na escolha dos títulos para o peças compostas por músicos locais.

A partir do exame das peças que compõem o subgrupo de música instrumental coleção, podemos identificar quatro categorias diferentes de associações entre gênero e título.título. A primeira delas é a associação entre danças em métrica tripla – valsas e mazurcas – e mulheres (ver Tabela 3.3). Esta associação poderia ser para uma mulher específica, como na valsa Dona Rosinha Rios (MI-260), ou sem revelar a identidade da pessoa para quem a peça foi escrita, como nas valsas A goianinha (MI-238) e Minha nome (MI-283). Estes títulos menos evidentes provavelmente não eram uma má ideia numa sociedade em quais casos de amor eram muitas vezes candidatos a um final trágico.²⁹⁷

²⁹⁷ Para exemplos de histórias de amor com finais trágicos em Goiás, ver Ramos, “Mágoa de Vaqueiro”, e Ortêncio, “Paciência de Goiano”.

Tabela 3.3: Danças em métrica tripla cujos títulos expressam alguma associação com uma figura feminina.

Item	Gênero	Título
MI-238	Valsa	Uma goianinha ²⁹⁸
Valsa MI-239		Um normalista ²⁹⁹
Valsa MI-244		Amor de Alice ³⁰⁰
Valsa MI-246		Amorosa ³⁰¹
Valsa MI-249		As operarias ³⁰²
Valsa MI-253		Carmélia
MI-257	Valsa	Consuelo
Valsa MI-259		Desejada ³⁰³
Valsa MI-260		Dona Rosinha Rios ³⁰⁴
Valsa MI-265		Eu e ela ³⁰⁵
Valsa MI-266		Evangélica
MI-268	Valsa	Fasinha
Valsa MI-272		Idalina
Valsa MI-279		Magnólia
Valsa MI-280		Maria
MI-281	Valsa	Maria Cabral
Valsa MI-282		Maria de Lourdes
Valsa MI-283		Minha namorada ³⁰⁶
Valsa MI-285		Nicinha
Valsa MI-297		Filomena
MI-317	Valsa	Sinhá
MI-332	[Valsa]	Muchacha ³⁰⁷
MI-113	Mazurca	Belezinha ³⁰⁸
MI-114	Mazurka	Carlottinha
MI-115	Mazurca	Dona Maria ³⁰⁹
MI-118	Mazurka	Minha Noiva
MI-119	Mazurka	Maricá Machado
MI-120	Mazurca	Mês de Maria ³¹⁰

²⁹⁸ "A menina ou pequena mulher que nasceu em Goiás."

²⁹⁹ "A aluna."

³⁰⁰ "O amor de Alice."

³⁰¹ "Mulheres ou meninas amorosas."

³⁰² "As trabalhadoras."

³⁰³ "Mulher ou garota que é desejada."

³⁰⁴ "Senhora Rosinha Rios."

³⁰⁵ "Eu e ela."

³⁰⁶ "Minha namorada."

³⁰⁷ "Garota."

³⁰⁸ "Querida (feminina)."

³⁰⁹ "Senhora Maria."

³¹⁰ "Mês de Maria."

A segunda categoria de associação identificada na subcoleção é, em alguns sentidos oposto e complementar ao primeiro. enquanto as mulheres eram celebradas com valsas e mazurcas, os homens eram associados aos dobrados (ver Tabela 3.4); isto é, metro triplo para mulheres, metro duplo para homens. As referências presentes em dobrados tendem ser mais explícitos do que os encontrados em valsas e mazurcas. A maioria dos títulos listados na Tabela 3.4 são formados com o nome real da pessoa para quem a peça foi escrito. Assim, parece que o ato de dedicar um dobrado a alguém da comunidade teve antes um caráter público, quase um gesto cívico ou político, enquanto dedicar um valsa ou mazurca para alguma senhora era vista como um gesto privado, não raramente um segredo homenagem.

Tabela 3.4: Dobrados cujos títulos expressam alguma associação com um masculino

figura.

Gênero do item	Título
MI-009 Dobrado	Alexandrino Márcio
MI-010 Dobrado	Apulcro de Castro
MI-013 Dobrado	Canção do soldado ³¹¹
MI-015 Dobrado	Capitão Leite ³¹²
MI-017 Dobrado	Constâncio
MI-023 Dobrado	Dr Frota
MI-024 Dobrado	El forasteiro ³¹³
MI-026 Dobrado	Floriano Peixoto
MI-030 Dobrado	João Francisco
MI-031 Dobrado	Júlio de Castilho
MI-037 Dobrado	Lindolfo
MI-040 Dobrado	Moacir Freitas
MI-041 Dobrado	Nicolau
MI-043 Dobrado	O Guerreiro ³¹⁴
MI-044 Dobrado	O João Veiga ³¹⁵
MI-046 Dobrado	Padre Julião
MI-049 Dobrado	Pereira Accioly
MI-050 Dobrado	Plácido de Castro
MI-056 Dobrado	Saudades do Dr Antonio Perillo
MI-057 Dobrado	Senhores oficiais ³¹⁶
MI-059 Dobrado	Silvino Rodrigues
MI-061 Dobrado	Tineco
MI-066 [Dobrado]	Celso Ribeiro

A terceira categoria de associação não envolve uma pessoa, masculina ou feminina, mas um humor particular. Este estado de espírito, difícil de definir, é o sentimento de ausência, nostalgia, ou saudade, e o gênero usado para evocá-la é novamente a valsa (ver Tabela 3.5). Em mais de metade dos casos, esta associação é feita através da utilização da palavra portuguesa *saudades*. Esta é uma palavra sem tradução direta para o inglês, mas está relacionada à ausência

³¹¹ "Canção do soldado."

³¹² "Capitão Leite."

³¹³ "O estrangeiro."

³¹⁴ "O guerreiro."

³¹⁵ "Padre Julião."

³¹⁶ "Senhores Funcionários."

ou saudade. Essa sensação de ausência tanto pode estar relacionada a uma pessoa, como na valsa Saudades de Oscar Fleury (MI-313), ou para um local, como em Saudades de Bomfim (MI-310). Além disso, a associação também pode ser feita por referências à despedida, como nas valsas Adeus (MI-242) e Quando dói uma despedida (MI-333).

Tabela 3.5: Valsas cujos títulos expressam alguma associação com o sentimento de ausência.

Item	Título do gênero	
MI-242	Valsa	Adeus ³¹⁷
MI-251	Valsa	Ausência ³¹⁸
MI-294	Valsa	Partida saudosa ³¹⁹
MI-301	Valsa	Gravação do Acre ³²⁰
MI-302	Valsa	Gravação Infantil ³²¹
MI-304	Valsa	Saudade
MI-305	Valsa	Saudade de Ribeirão Preto
MI-306	Valsa	Saudade do mestre ³²²
MI-307	Valsa	Saudade do teatro ³²³
MI-308	Valsa	Saudades
MI-309	Valsa	Saudades
MI-310	Valsa	Saudades do Bomfim
MI-311	Valsa	Saudades da família ³²⁴
MI-312	Valsa	Saudades de Heider
MI-313	Valsa	Saudades de Oscar Fleury
MI-314	Valsa	Saudades do Dr Adherbal
MI-315	Valsa	Saudades do meu amor ³²⁵
MI-316	Valsa	Saudades do Piauí
MI-330	Valsa	Ausente ³²⁶ ao vivo
MI-333	[Valsa]	Quanto dói uma despedida ³²⁷

³¹⁷ "Até a próxima."

³¹⁸ "Ausência."

³¹⁹ "Adeus cheio de *saudade*."

³²⁰ "Memória do Acre."

³²¹ "Memória da Infância".

³²² "*Saudade* do Mestre."

³²³ "*Saudade* do teatro."

³²⁴ "*Saudade* da família."

³²⁵ "*Saudades* do meu amor."

³²⁶ "Viver ausente."

³²⁷ "Como dói uma despedida."

Por fim, há também uma categoria de associação que parece ter existido, mas que era menos claro que os anteriores e, portanto, mais difícil de identificar. Chá

A análise dos títulos de tangos e polcas mostra uma tendência dos compositores em empregar expressões que tenham um caráter lúdico. Esses títulos poderiam ser formados por apelidos, como no Tango do Dico (MI-220); referências a situações humorísticas, como na polca Calças largas (MI-137); ou algum tipo de mensagem cifrada que provavelmente apenas as pessoas que estavam próximos dos compositores entenderiam corretamente, como na polca Namoradeira (MI-149) e o tango Quem comeu do boi? (MI-215) (ver Tabela 3.6). Se as valsas fossem frequentes inspirados no amor romântico e dobrados no sentimento de respeito, tangos e polcas foram muitas vezes piadas trocadas entre amigos ou sátiras usadas para zombar de rivais e adversários.

Tabela 3.6: Tangos e polcas cujos títulos têm caráter lúdico.

Item	Título do gênero
Polca MI-135	Assim, assim ³²⁸
MI-136 Polca Bimbim de açúcar ³²⁹	
Polca MI-137	Calças largas ³³⁰
Polca MI-149	Namoradeira ³³¹
MI-150 Polca Não tarefas neném ³³²	
MI-151 Polca O gato preto ³³³	
MI-152 Polca Oh arara ³³⁴	
Polca MI-155 O que importa ³³⁵	
MI-159 Polca Tata	
MI-199 Tango Arrelia ³³⁶	
MI-203 Tango Daia, item original ³³⁷	
MI-205 Tango Então vá! ³³⁸	
MI-206 Tango Eu só sei que sei ³³⁹	
MI-209 Tango O bilontra ³⁴⁰	
MI-210 Tango O periquito ³⁴¹	
MI-215 Tango Quem comeu do boi? ³⁴²	
MI-216 Tango Quem paga é o Ideal ³⁴³	
MI-218 Tango Tango da sogra ³⁴⁴	
MI-220 Tango Tango do Dico ³⁴⁵	

Contudo, é importante ter em mente que estas associações são tendências e não regras rígidas; há muitas exceções em cada categoria apresentada aqui. Tese associações, no entanto, revelam uma participação activa da banda de vento na sua

³²⁸ "Mais ou menos."

³²⁹ "Açúcar, *bimbim*."

³³⁰ "Calças grandes."

³³¹ "Mulher ou garota paqueradora."

³³² "Não chore, querido."

³³³ "O gato preto."

³³⁴ "Oh arara."

³³⁵ "O que importa."

³³⁶ "Provocar."

³³⁷ "Daia, não posso."

³³⁸ "Então vai."

³³⁹ "Eu só sei que sei."

³⁴⁰ "O ladino."

³⁴¹ "O parque."

³⁴² "Quem comeu do touro?"

³⁴³ "Quem paga é o Ideal."

³⁴⁴ "Tango da sogra."

³⁴⁵ "Tango do Dico."

comunidade. Só essa participação permitiria um código comum partilhado pelos compositores e seu público. Com efeito, temos indícios da participação das bandas de vento na sociedade de pequenas cidades do estado de Goiás. Luciano da Fonseca destacou a importância de a banda de sopro Santa Cecília para a própria cidade de Jaraguá. Em *Jaraguá: Tradição e Modernização*,³⁴⁶ Fonseca afirmou que a banda de sopro “participou activamente na acção cultural manifestações de Jaraguá”, e o autor também apresentou depoimentos de pessoas de Jaraguá atestando o papel crucial desempenhado pela banda de sopro nas festas locais.³⁴⁷

Outro sinal desta participação ativa da banda de sopro em sua comunidade pode ser visto no grande número de peças da subcoleção cujos títulos são formados por datas. Estas peças foram encomendadas para serem apresentadas em datas específicas ou para comemorar datas em que ocorreram eventos importantes. Examinando a Tabela 3.7, podemos ver que alguns destas datas fazem parte do calendário cívico nacional, como o 7 de Setembro (independência dia) e 15 de novembro (proclamação da república), mas a maioria são datas que eventos locais marcados (alguns deles talvez até privados) e que agora perderam o seu significado. Celebrações cívicas, públicas, religiosas ou privadas, o fato é que o vento banda esteve presente em todos os eventos sociais que aconteceram em uma pequena cidade do interior do Brasil.

³⁴⁶ Fonseca, *Jaraguá*.

³⁴⁷ *Ibid.*, 107-109.

Tabela 3.7: Obras cujos títulos são formados por datas

Gênero do item	Título
MI-001 Dobrado	15 de fevereiro
MI-002 Dobrado	28 de março
MI-003 Dobrado	1 ^o de abril
MI-004 Dobrado	2 de jovens
MI-005 Dobrado	9 de outubro
MI-006 Dobrado	15 de novembro de 348
MI-053 Dobrado	Salve 8 de Zembro
Hino MI-071	Hino 7 de setembro ³⁴⁹ (Hino para a independência)
MI-076 março	1 ^o de maio
MI-077 março	3 de jovens
MI-078 março	7 de setembro
MI-079 março	30 de outubro
Funeral MI-097 Marchar	19 de fevereiro
MI-111 Mazurca	22 de janeiro
MI-112 Mazurca	13 de maio
MI-120 Mazurca	Mês de Maria
Polca MI-131	12 de outubro
Quadrilha MI-163	12 de abril
MI-231 Valsa	9 de janeiro
Valsa MI-232	8 de março
Valsa MI-233	26 de abril
Valsa MI-234	30 de maio
Valsa MI-235	24 de junho
Valsa MI-236	20 de outubro
Valsa MI-237	23 de novembro
Valsa MI-276	Lágrimas de 5 marcos

Associações entre títulos e gêneros como os exemplos citados acima parecem ter existia além da coleção de Balthasar de Freitas. Embora a falta de publicações de estudos de coleções de música para bandas de sopro no Brasil tornam essa hipótese difícil de ser examinado, é possível encontrar indícios dessas associações no pequeno repertório que é disponível atualmente. Antônio da Costa Nascimento, conhecido como “Tonico do Padre”, e um

³⁴⁸ 15 de novembro de 1889 é o dia da proclamação da República no Brasil.

³⁴⁹ 7 de setembro de 1822 é o dia da declaração da independência do Brasil.

dos mais célebres compositores do final do século XIX e início do século XX em Goiás, parece ter cultivado a associação entre valsa e mulher ou o sentimento de ausência. Na lista de suas obras apresentada por Pina podemos encontrar três valsas cujos títulos são formados por referências ou nomes de mulheres – Mariquita (1891), Sertaneja (1884) e Dalila (1884)–, e outros dois cujo título faz referência ao sentimento de ausência, Recordações de um amigo (1884) e Saudades da vidinha (1884).³⁵⁰

Vasco da Gama de Siqueira, contemporâneo de Tônico do Padre, também natural de Pirenópolis, foi outro compositor que parece ter cultivado a associação entre valsas e mulheres. Compositor prolífico, Siqueira ficou conhecido por sua participação ativa em sua comunidade. Segundo Mendonça, para cada evento importante ocorrido em Pirenópolis, durante a vida de Siqueira, comporia um novo dobrado. Quando o a inspiração para sua nova composição foi uma mulher, porém, Siqueira parece ter preferido uma valsa. “Doralice”, “Liquirina”, “Iracildes” e “Rosinha” são títulos de algumas das valsas que compôs.³⁵¹

A associação entre dobrado e homens também se encontra além de Balthasar de Coleção de Freitas. Quando o compositor goiano Braz de Arruda decidiu para homenagear o Dr. Xavier de Almedia, estudante de direito falecido prematuramente, o gênero da composição escolhida por Arruda foi, sem surpresa, um dobrado.³⁵² Da mesma forma, Nestor Garcia de Assis, compositor de Jataí, nascido em 1903, optou pelo dobrado como gênero de uma peça cujo título era “José Pedroso”.³⁵³

³⁵⁰ Pina Filho, “Antônio da Costa Nascimento”, 19.

³⁵¹ Mendonça, *A Música em Goiás*, 136-138.

³⁵² *Ibid.*, 56; JFS Lobo, *Goianos Ilustres*, 37.

³⁵³ França, *Música e Maestros*, 79-83.

A tradição de associação entre títulos e gêneros no repertório para sopro banda do estado de Goiás sobreviveu a todas as profundas transformações do papel do vento bandas da sociedade moderna que aconteceram no século XX e, surpreendentemente, ainda são vivo atualmente. *Maestro* Irani Wenceslau da Silva, atual regente da Banda A Municipal de Goiânia (Banda Municipal de Ventos de Goiânia) ainda participa desta tradição. Em 1998, Irani Silva decidiu homenagear o Sr. Nion Albernaz, prefeito de Goiânia naquela época, e Geralda Albernaz, sua esposa, compondo duas peças, um dobrado chamada “Prefeito Nion Albernaz” e uma valsa chamada “Geralda Albernaz”. Em 2000, Silva repetiu a mesma fórmula e escreveu para o prefeito recém-eleito um dobrado chamado “Marcha Militar Prefeito Pedro Wilson.” No ano seguinte completou a homenagem escrevendo uma valsa dedicada à esposa de Pedro Wilson, a valsa Maria Tereza.³⁵⁴

³⁵⁴ Entrevista pessoal concedida em agosto de 2009.

Música Sacra

São 164 peças catalogadas na subcoleção de música sacra de Balthasar da coleção Freitas. O prazo da subcoleção de música sacra é o mesmo da coleção de toda a coleção. Seu documento mais antigo é a página de título de um Solo de Nossa Senhora, copiada em 1836, e que pertenceu a Gabriel Raymundo de Lima. Nenhuma música real desta obra sobreviveu, entretanto. O manuscrito musical mais antigo datado em a subcoleção é uma cópia anônima para baixo contínuo da Missa dos Anjos (BF-006), realizado em 1851. O último manuscrito catalogado na subcoleção é uma cópia da Missa Santo Ambrósio (BF-001), feita por Sebastião José de Siqueira, em 1948.³⁵⁵ A último manuscrito feito durante a vida de Balthasar de Freitas é sua própria cópia do Novena de Nossa Senhora da Penha (BF-050), produzida em 1935, como foi dito anteriormente, menos de um ano antes de sua morte.

Tal como acontece com a subcoleção de música instrumental, os copistas são bastante negligente na indicação do local de cópia dos manuscritos que compõem a música sacra sub-coleção. Nos casos em que pode ser encontrada, porém, a cidade com maior número de manuscritos é de longe a cidade de Jaraguá. Há também uma boa quantidade de cópias de cidades como Bomfim, São Francisco e Curalinho (ver Tabela 3.8). Onça mais, a Cidade de Goiás ocupa um lugar curioso nesse aspecto. enquanto no subcoleção de música instrumental chamou a atenção por ter mais manuscritos do que

³⁵⁵ Esta peça é atribuída a Balthasar de Freitas e dela existem cópias feitas ainda na década de 1970. Contudo, estes exemplares da segunda metade do século XX não foram incluídos no catálogo.

Jaraguá,³⁵⁶ na subcoleção de música sacra chama a atenção por não possuir nenhuma.

Novamente, as coisas provavelmente não são como parecem à primeira vista. Mesmo que não manuscrito da subcoleção traz o nome da Cidade de Goiás como local de copiando, existem alguns grupos de cópias que certamente estão relacionados com a antiga capital. Que poderá ser o caso das cópias feitas por Joaquim Marques e Padre Pedro Ribeiro da Silva, bem como os exemplares dos Motetos para a Procissão da Via Sacra (BF-152), obra atribuída a Basílio Martins Braga Serradourada. Tudo de são músicos que viveram e trabalharam na cidade de Goiás. Além disso, alguns outros peças, como Missa Dellac (BF-014) e Memento (BF-147), também sobreviveram em cópias preservados em acervos da Cidade de Goiás.³⁵⁷

Tabela 3.8: Cidades que possuem manuscritos na subcoleção de música sacra.

Local de cópia	Número de Obras
Jaraguá	36
Bomfim	8
São Francisco	6
Curralinho	5
Pirenópolis	4
São José do Tocantins	3
Mariana (MG)	2
Inhumas	1
Trindade	1
Campinas	1
Bela Vista	1
Carolina (MA)	1

³⁵⁶ Consulte o capítulo 3.

³⁵⁷ Para mais detalhes, consulte mais adiante neste capítulo e o catálogo temático.

Das 164 obras da subcoleção, a grande maioria aparece como peças anônimas. Embora em alguns casos tenha sido possível encontrar o compositor da peça em manuscritos de outras coleções, 137 obras, ou mais de 80% do total, aparecem no catálogo como composições anônimas. Em apenas vinte e sete obras algumas foi encontrada indicação de autoria, seja nos próprios manuscritos da coleção ou em cópias de outras coleções. No entanto, as atribuições nestas vinte e sete obras são bastante problemático.

Várias delas são atribuições duvidosas,³⁵⁸ e em três casos há atribuições conflitantes, com a mesma peça sendo atribuída a diferentes compositores em cópias diferentes. Um caso já aludido no capítulo anterior é a Missa em Dó Major, do qual se encontra no acervo apenas o Qui sedes (BF-023). Esta missa tem atribuída ao padre Manoel Ribeiro de Freitas, em Goiás, e a Lobo de Mesquita, Joaquim de Paula Sousa e Manoel Dias de Oliveira em Minas Gerais. A atribuição a Manoel Ribeiro de Freitas provavelmente é infundado, mas os outros parecem bem possíveis, embora nenhum deles seja conclusivo. Assim, no catálogo foi deixado como um obra anônima, com as múltiplas atribuições explicadas em nota.³⁵⁹ Outro caso de múltiplas atribuições é o hino ao Espírito Santo (BF-117). Segundo Mendonça, este hino foi atribuído por algumas pessoas ao Padre Manoel Amâncio da Luz e a Antônio da Costa Nascimento por outros.³⁶⁰ Nenhuma dessas atribuições aparece no manuscritos preservados na coleção. Finalmente, temos outra atribuição problemática com os Motetos para a Procissão da Via Sacra (BF-152). Esta peça tem

³⁵⁸ Para detalhes, consulte catálogo temático.

³⁵⁹ Ver também Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo*; e Pinto, "A Missa do Espírito Santo".

³⁶⁰ Mendonça, *A Música em Goiás*, 229.

atribuída, com alguma reserva, a Basílio Martins Braga Serradourada, ilustre personalidade da cidade de Goiás.³⁶¹ Porém, aparece em exemplares de Minas Gerais (finais do século XIX) atribuída a Joaquim Antônio Gomes da Silva.³⁶² Além disso, na maior parte manuscritos goianos, incluindo todos os exemplares da coleção de Balthasar de Freitas, bem como os exemplares da coleção Dovi/Moreyra e da coleção de Antônio Pinheiro, esses Motetos aparecem como obras anônimas.³⁶³

Considerando todas as atribuições duvidosas e conflitantes, dezoito identificaram compositores aparecem na subcoleção. Balthasar de Freitas tem oito obras, Miquelino Raymundo de Lima tem quatro, e Balthasar José Martins, dois. Se incluirmos o atribuições conflitantes citadas acima, Lobo de Mesquita e Antônio da Costa Nascimento também aparecem com duas composições cada. Os outros treze compositores identificados aparecem na subcoleção com apenas uma obra.³⁶⁴

Desses dezoito compositores, 50% são goianos. De Jaraguá temos quatro compositores: Balthasar de Freitas, João Caetano Bueno, João Leite da Silva, e Miquelino Raymundo de Lima. Três compositores são de Pirenópolis: Agesislao de Siqueira, Antônio da Costa Nascimento e Manoel Amâncio da Luz. Finalmente, de Corumbá e Cidade de Goiás, temos um compositor cada: Francisco Bruno do Rosário e Basílio Martins Braga Serradourada, respectivamente (ver Tabela 3.9).

³⁶¹ Ibid., 178-185; Rodrigues, notas para "A Semana Santa em Goiás"; Souza, "Paz em Cena".

³⁶² Duprat e Baltazar, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vol. Eu, 67.

³⁶³ Para detalhes sobre concordâncias, veja abaixo.

³⁶⁴ Para detalhes, veja índice de compositores no vol. II.

Tabela 3.9: Compositores goianos com obras na subcoleção de música sacra.

Compor	Cidade
Baltasar de Freitas	Jaraguá
João Caetano Bueno	Jaraguá
João Leite da Silva	Jaraguá
Miquelino Raymundo de Lima Jaraguá	
Agesislao de Siqueira	Pirenópolis
Antônio da Costa Nascimento	Pirenópolis
Manoel Amâncio da Luz	Pirenópolis
Basílio Martins Braga Serradourada	Cidade de Goiás
Francisco Bruno do Rosário	Corumbá

Os outros nove compositores, de fora de Goiás, são em sua maioria mineiros Gerais. Deste estado temos José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Manoel Dias de Oliveira, Joaquim de Paula Sousa, José Felipe Corrêa Lisboa, Joaquim Antônio Gomes da Silva e, provavelmente, João Luís Coelho. Temos ainda Elias Álvares Lobo da São Paulo e Balthasar José Martins do Maranhão. Curiosamente, apenas um compositor de A Europa aparece na subcoleção. É o compositor alemão-boêmio Christoph Willibald Gluck. No entanto, sua composição tem atribuições duvidosas (ver Tabela 3.10).

Tabela 3.10: Compositores de fora de Goiás com obras no sub-coleção.

Compor	Cidade
José Joaquim Emérico Lobo Mesquita	Minas Gerais
Manoel Dias de Oliveira	Minas Gerais
Joaquim por Paula Souza	Minas Gerais
José Felipe Corrêa Lisboa	Minas Gerais
Joaquim Antônio Gomes da Silva	Minas Gerais
João Luís Coelho	Minas Gerais?
Elias Álvares Lobo	São Paulo
Baltasar José Martins	Maranhão
Christoph Willibald Gluck	Europa

Concordâncias

Um ponto chama a nossa atenção quando examinamos o subsistema da Música Sacra. acervo: quase 90% de suas peças são encontradas exclusivamente na casa de Balthasar de Freitas coleção. Pelo menos é isso que podemos inferir com base na literatura atual. De um total das 164 peças que compõem a subcoleção, apenas dezoito podem ser encontradas em outros lugares, a outros 146 são *únicos*. As concordâncias podem ser confirmadas pela análise de temas catálogos de música brasileira dos séculos XVIII e XIX, além de outros publicações sobre música sacra no Brasil.

Há pelo menos três coleções goianas que possuem peças em comum com Acervo Freitas: o acervo particular de Antônio Pinheiro, que conta com cinco concordâncias; o Dorvi/Moreyra, que também tem cinco peças em comum; e a acervo da família Pina, que possui, pelo menos, uma concordância. No entanto, é possível que mais coleções em Goiás tenham peças em comum com a coleção de Freitas, mas, como ainda não foram estudados, não é possível verificar quais peças são encontradas neles.

Curiosamente, a coleção que mais concordâncias com a de Freitas coleções é a coleção Curt Lange, do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, estado de Minas Gerais; tem sete peças em comum. De Minas Gerais também temos o Museu da Música de Mariana, com três peças; o Arquivo da Pia União do Pão de Santo Antonio, com duas peças; e o acervo da orquestra Lira Sanjoanense, com uma concordância. Por fim, de Campinas, estado de São Paulo, temos a coleção

do Museu Carlos Gomes, com uma concordância. Abaixo vamos discutir isso
coleções e as peças que elas têm em comum com a obra de Balthasar de Freitas
coleção.

A coleção particular de Antônio Pinheiro é um acervo que contém
manuscritos da cidade de Itaberaí, antigo Curralinho, estado de Goiás. A maior parte de seus
os manuscritos são da primeira metade do século XX, mas também existem algumas cópias
das últimas décadas do século XIX. Foi formada muito recentemente, através do
doações de manuscritos ao historiador Antônio Pinheiro, por famílias de antigos músicos
de Itaberaí. A coleção ainda não foi estudada sistematicamente, mas tenho
realizou algumas pesquisas iniciais com Antônio Pinheiro para apresentar um projeto para
obter fundos para trabalhar nisso. É com base nesta pesquisa inicial que esta lista de
foram elaboradas concordâncias. Esta coleção tem cinco peças em comum com Balthasar
da coleção de Freitas: (1) Missa em Dó Maior, também conhecida como Missa de Santo Ambrósio ou “Pequena
Missa a 3 vozes” (BF-001);³⁶⁵ (2) Missa em Fá Maior ou “Missa de Frei João” (BF-015);
(3) o Solo para o Pregador Tu qui legis (BF-039); (4) Tantum ergo em dó maior, também
conhecido como “Tantum ergo Padre Cunha” (BF-130); (5) e os Motetos para a Procissão de
as Estações da Cruz (BF-152).

Mais uma coleção particular de Goiás, que compartilha algumas peças com a de Freitas
coleção, é a coleção Dorvi/Moreyra.³⁶⁶ Esta é uma coleção pequena, com cerca de
vinte obras que costumavam ser executadas durante o final do século XIX e início do século XX
séculos na cidade de Goiás. Na verdade, é formado por dois tipos de cópias, fotografias

³⁶⁵ Trata-se de uma composição de Balthasar de Freitas, e é interessante notar que o acervo de Pinheiro contém
alguns autógrafos desta Missa.

³⁶⁶ Para mais detalhes, consulte o capítulo 1; ver também Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo*.

e manuscritos, feitos por Yara Moreyra em Goiânia, na década de 1960. Os manuscritos, que foram copiados e fotografados por Moreyra, eram da cidade de Goiás; chá o primeiro foi de 1881 e o último de 1928. Dorvi/Moreyra tem cinco concordâncias com a coleção de Freitas: (1) Missa em Fá Maior, também conhecida como Missa Dellacö (BF-014); (2) Ladainha em Ré menor (BF-076); (3) Ladainha em Sol Maior (BF-087); (4) Lembrança em G (BF-147); (5) e os Motetos para a Procissão das Estações do Cruz (BF-152) citada acima.

Há ainda outras duas peças da coleção Dorvi/Moreyra que apresentam algumas ligações com a coleção de Freitas. A primeira é uma missa chamada "Grande Missa dos Ourives". (Grande) Missa dos ourives). Não existem manuscritos desta peça na obra de Freitas coleção, mas há uma peça cujo título é "Credo dos ourives de Bela Vista" (Credo dos ourives da Bela Vista) (BF-020). É difícil agora saber se uma peça é o complemento do outro. Os títulos peculiares, no entanto, bem como a localização geográfica proximidade dos locais envolvidos (Jaraguá, Município de Goiás e Bela Vista), sugerem que, pelo menos em algum momento da história, essas peças foram copiadas para a mesma ocasião. Se eles foram compostos dessa maneira, porém, é difícil saber. A outra peça que mostra algumas conexões entre as duas coleções é a novena do Espírito Santo (BF-043). Esta novena é constituída de seis partes, e algumas destas partes aparecem em outra seleção de peças para novenas copiadas em manuscrito da coleção Dorvi/Moreyra. O manuscrito de Dorvi/Moreyra, porém, apresenta outras partes que não são encontradas no manuscrito de Jaraguá.³⁶⁷

³⁶⁷ Sobre música para Novenas, veja mais adiante neste capítulo.

A terceira coleção particular com peças comuns ao acervo de Freitas é aquela da família Pina, de Pirenópolis, Goiás. É certamente a música mais famosa coleta do estado de Goiás. Seu status se deve principalmente aos manuscritos do óperas de Antônio José da Silva, o “Judeu” (o Judeu), que detém. Também é conhecido em Goiás por ter os autógrafos de Antônio da Costa Nascimento. Mesmo que a acervo da família Pina foi citado na musicologia brasileira nos últimos quarenta anos, ainda não foi estudado sistematicamente. Tive a sorte, no entanto, graças ao generosidade do Sr. Pompeu de Pina, atual proprietário da coleção, para ganhar acesso ao acervo.³⁶⁸ Com base neste breve contato, posso confirmar pelo menos uma caso de concordância entre as coleções de Pirenópolis e Jaraguá, embora eu esteja claro que há muitos mais. A concordância é a Missa em Dó Maior, citada diversas vezes em deste trabalho, e do qual atualmente se encontra apenas o Qui sedes (BF-023) em Balthasar de Coleção de Freitas.³⁶⁹ Além disso, como já foi apontado, alguns exemplares desta Missa que hoje estão depositados em Pirenópolis são originários da fazenda de Balthasar de Freitas coleção. Outras possíveis concordâncias entre as duas coleções são as peças de compositores de Pirenópolis que constam do acervo de Freitas, com destaque para as obras de Antônio da Costa Nascimento.

A coleção em que foi possível confirmar o maior número de concordâncias com a coleção de Freitas é a coleção Curt Lange, do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais. É sem dúvida um dos mais importantes coleções de música brasileira dos séculos XVIII e XIX. É formada dos manuscritos coletados por Francisco Curt Lange quando iniciou suas pesquisas em

³⁶⁸ Ver Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo*.

³⁶⁹ *Ibid.*; Pinto, “A Missa do Espírito Santo”.

A música colonial brasileira em meados do século XX. A coleção Curt Lange tem sido sistematicamente estudado; na verdade, o sistema de catalogação aplicado aos seus manuscritos, desenvolvidos pelo Dr. Régis Duprat e Mary Biason, tem sido um modelo para o trabalho neste tipo de coleção.³⁷⁰ Além disso, várias de suas pontuações mais importantes foram publicado.³⁷¹ Assim, devido a este estudo sistemático, bem como ao seu volume substancial, foi possível confirmar sete concordâncias entre a coleção de Lange e Freitas.

Essas concordâncias são: (1) Missa em Lá Maior ou “Missa São Pedro de Alcântara” (BF-018), de Elias Álvares Lobo; (2) Credo em Mib Maior (BF-021), de José Felipe Corrêa Lisboa; (3) Qui sedes da Missa em Dó Maior (BF-023), citado acima; (4) Pange língua em Sol maior (BF-126);³⁷² (5) Tantum ergo em dó menor (BF-132); (6) Lauda em Dó Maior (BF-140); (7) e mais uma vez, os Motetos para a Procissão da Via Sacra (BF-152). É interessante notar que nos exemplares de Ouro Preto esses Motetos aparecem atribuído a Joaquim Antônio Gomes da Silva.³⁷³

A outra coleção que rivaliza com a coleção Curt Lange é a que se encontra no Museu da Música Mariana. Este museu está ligado ao Arcebispado de Mariana, estado de Minas Gerais, e é uma das primeiras instituições desse tipo no Brasil. Juntos, o Museu da Música de Mariana e o Museu da Inconfidência realizam diversas das peças mais significativas do repertório colonial mineiro. No último décadas, o museu desenvolveu um importante programa de divulgação de sua

³⁷⁰ Duprat e Baltazar, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vols I-II; Duprat e Biason, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vol III.

³⁷¹ Duprat, *Música do Brasil Colonial*, vols I-III.

³⁷² A versão de Ouro Preto é para oito vozes, enquanto as demais versões desta peça, inclusive a versão encontrada no acervo de Freitas, são para quatro vozes.

³⁷³ Para detalhes, consulte catálogo temático.

coleta, publicação e registro de suas principais obras.³⁷⁴ No total, dez volumes foram publicados, nove deles acompanhados de gravações.³⁷⁵ Como o catálogo completo de do Museu da Música ainda não foi publicado, baseei a minha lista de concordâncias no trabalhos já publicados e nos que aparecem na PUC/XEROX Catálogo. Assim, é possível que o museu de fato tenha mais concordâncias com acervo de Freitas do que os três aqui indicados. As três concordâncias são: (1) Missa em Dó maior (BF-023), o mesmo discutido nos parágrafos acima; (2) Ladainha em Ré Maior (BF-074); (3) Pange lingua em Sol Maior (BF-126), também citada acima. Os dois primeiros destes as peças foram datadas do final do século XVIII ou início do século XIX. A missa, como nós vimos, foi atribuído a Lobo de Mesquita (1746?-1805), Dias de Oliveira (1734-1813), e Joaquim de Paula Sousa (c.1780-1842). A Ladainha foi indicada por Paulo Castagna, editor da obra, por ter sido propriedade de Francisco Barreto Falcão, trompista em Vila Rica, no final do século XVIII.³⁷⁶

O Arquivo da Pia União do Pão de Santo Antonio está localizado na cidade de Diamantina, estado de Minas Gerais. Cinquenta peças de seu acervo foram microfilmadas pelo Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro na década de 1970; ³⁷⁷ duas delas são encontradas também na coleção de Freitas. Essas peças são: (1) a Missa em Dó Maior (BF-023); e (2) Lembrança em G (BF-147). Foi durante o processo de catalogação realizado pela

³⁷⁴ É importante destacar também o relevante trabalho que a musicóloga Conceição Rezende desenvolveu, nas décadas anteriores, organizando seu acervo.

³⁷⁵ Castagna, *Acervo da Música Brasileira*, vols I-IX; Cotta, *Lobo de Mesquita*.

³⁷⁶ Castagna, *Acervo da Música Brasileira*, vol. VIII, 31.

³⁷⁷ Barbosa, *O Ciclo do Ouro*.

Universidade Católica que esta Lembrança foi atribuída a Lobo de Mesquita pela primeira hora.³⁷⁸

Já o acervo da orquestra Lira Sanjoanense é do cidade de São João d'El Rei, também estado de Minas Gerais. Esta orquestra, na verdade um conjunto que inclui também vozes, foi fundada em 1776 por José Joaquim de Miranda.³⁷⁹ É uma das poucas instituições responsáveis por manter o repertório colonial “vivo” até o século XXI. Mais de 360 peças de seu acervo foram microfilmadas e catalogado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro na década de 1970. Tem uma peça em comum com a coleção de Freitas, a Missa em Lá Maior ou Missa São Pedro de Alcântara (BF-018), de Elias Álvares Lobo, que também se encontra no Museu da Confidencialidade.

Por fim, de São Paulo temos o acervo do Museu Carlos Gomes. Isso é localizado na cidade de Campinas, um dos mais importantes centros culturais do estado de São Paulo. O museu guarda os manuscritos musicais da família Gomes, incluindo a maioria membro ilustre é o compositor de ópera Antônio Carlos Gomes. Manuscritos produzidos ou de propriedade de Manoel José Gomes (pai de Antônio) e Santana Gomes (pai de Antônio). irmão) também estão no museu. Há uma peça em comum entre o Museu Coleção de Carlos Gomes e Freitas. É a língua Pange em Sol Maior (BF-126), que também se encontra na coleção Curt Lange e no Museu da Música de Mariana. Chá

³⁷⁸ Ibid., 131, 228. Para detalhes desta atribuição, ver catálogo temático.

³⁷⁹ Ibid., III.

cópia de Campinas, feita em 1904, refere-se a ela como “Pange língua mineiro”.

de Minas Gerais).³⁸⁰

Há ainda uma outra fonte de concordâncias além de todas essas coleções discutido acima. É uma publicação que tem sido citada com bastante frequência neste trabalho, *A Música goiana*, de Belkiss Mendonça. Além de diversas outras qualidades que este trabalho possui, e que o tornou essencial para o tema discutido na presente pesquisa, *A Música em Goiás* apresenta inúmeras peças que de outra forma seriam desconhecidas pelo público em geral e estudiosos interessados na música brasileira. No entanto, porque a natureza origem de *A Música em Goiás*, seu público e comissão esperados, nem sempre é possível conhecer as fontes utilizadas por seu autor quando alguma peça é citada em seu texto. Mendonça certamente consultou o acervo da família Pina em Pirenópolis e vários outros da cidade de Goiás, mas não há evidências de que ela tenha examinado Balthasar da coleção de Freitas ou dos manuscritos que mais tarde formariam a coleção de Antônio Pinheiro coleção. Assim, quando alguma peça encontrada no acervo de Freitas aparece no texto de *A Música em Goiás*, podemos inferir que Mendonça estava utilizando uma fonte diferente da Coleção de Freitas. Por isso, *A Música em Goiás* apresenta cinco peças que se encontram em Coleção de Freitas: (1) Qui sedes da Missa em Dó Maior (BF-023); (2) Motetes para o Procissão da Via Sacra (BF-152); (3) Pange lingua em Sol Maior (BF-126), que Mendonça atribui erroneamente ao Padre Pedro Ribeiro da Silva; (4) Dominar você mihi em Ré Maior (BF-153); (5) e o Hino ao Espírito Santo em Fá Maior (BF-117). Chá As três primeiras peças, como vimos, são encontradas em diversas outras coleções. Os dois últimos são

³⁸⁰ Nogueira, *Museu Carlos Gomes*, 268.

As composições de Antônio da Costa Nascimento (a última com atribuição contestada), e assim, provavelmente estão depositados no acervo da família Pina.

Mas o que podemos inferir da lista de concordâncias discutida acima? Uma Coisa que nos chama a atenção é a frequência de divulgação das peças discutidas acima. Eles não estão distribuídos uniformemente pelas coleções. Algumas peças, como o Missa Dellac (BF-014) ou o Tantum ergo Padre Cunha (BF-130), são encontrados apenas mais uma coleção. Outros parecem ter sido bastante populares em Goiás, enquanto outros alcançou sucesso mesmo fora do estado. Os Motetos para a Procissão das Estações de a Cruz, por exemplo, aparecem em todos os acervos musicais goianos que estão atualmente, se parcialmente, disponível, bem como em uma importante coleção de Minas Gerais. A missa em dó maior (BF-023), porém, é provavelmente o melhor exemplo de uma peça popular de Balthasar da coleção de Freitas. É copiado repetidas vezes durante os séculos XIX e início do século XX, e seus manuscritos se espalharam por Minas Gerais e Goiás.

Na verdade, esta Missa, juntamente com peças como o Memento em Sol (BF-147) e o Pange lingua em Sol Maior (BF-126), apresenta uma questão interessante. Como foi o divulgação dessas peças realizada? Foram escritos em Minas Gerais ou São Paulo e depois levado para Goiás, como se poderia pensar – pelo fato de Minas Gerais e São Paulo são regiões mais antigas que Goiás – ou foi no sentido contrário? Mas o que parece ser mais provável, poderiam as duas coisas ter acontecido, algumas peças foram escritas em Minas ou São Paulo (ou outro local) e levados para Goiás, enquanto outros poderiam ter foi composto em Goiás e exportado para outros lugares? Como foi apontado, estes são perguntas não fáceis. De qualquer forma, este é um problema muito interessante, mas que vai além dos limites desta pesquisa. Na verdade, poderia ser um problema justificar toda uma

dissertação. No entanto, um ponto pode ser alcançado pela discussão apresentada acima, na verdade, um ponto que venho fazendo em pesquisas anteriores: houve uma intensa intercâmbio entre músicos goianos e de outros estados do Brasil.³⁸¹ Os detalhes do essa troca ficará mais clara quando pesquisas sobre música brasileira em geral e música em Goiás, em especial, tornam-se mais desenvolvidos.

Confirmando um intercâmbio ativo entre músicos goianos e de outros países estados não é a única razão para tornar o estudo dessas concordâncias um assunto muito importante empreendimento. Outros aspectos da pesquisa também podem ser beneficiados por esta investigação. Uma delas é a possibilidade de completar um conjunto de peças que aparece em Balthasar de O acervo de Freitas de forma fragmentada. É importante lembrar que tudo isso repertório que estamos discutindo aqui circulou em manuscritos, e a maioria deles em conjuntos de partes, em vez da partitura completa. Portanto, uma vez perdida uma dessas partes, tornou-se impossível, na maior parte das vezes, recuperar a sua música, tornando a peça impossível de tocar. A Lítania em Ré menor (BF-076) mostra como as concordâncias podem ajudar a lidar com esse tipo de problema.

A Ladainha em Ré menor (BF-076) é uma das peças mais interessantes de Balthasar da coleção de Freitas. Está ali preservado em um conjunto de peças, copiadas por um anônimo copista, sem indicação de data ou local de cópia. O manuscrito, no entanto, é semelhante aos primeiros manuscritos da coleção, sugerindo assim que é do início século 19. As partes existentes encontradas na coleção são Alto, Tenor, Baixo (voz), violino I, violino II e baixo (instrumento). A indicação "Altus a 4" na parte Alto (são encontradas indicações semelhantes nas partes de Tenor e Baixo) deixa claro que um Soprano

³⁸¹ Ver Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo*; Pinto, "A Missa do Espírito Santo"; e Pinto, *Danças Para Banda*.

falta uma parte e, portanto, a peça tal como está preservada na coleção de Freitas é impossível de jogar. Felizmente, a obra também está preservada na coleção Dorvi/Moreyra. Isto é um dos manuscritos que Yara Moreyra fotografou em meados da década de 1960. Curiosamente, a parte Soprano foi a única entre os manuscritos fotografados por Moreyra em Goiânia. O manuscrito era anônimo, sem indicação de data ou local de cópia. Muito intrigante, embora o exemplar de Dorvi/Moreyra complementemente o exemplares da coleção de Freitas, claramente não são copiados pelo mesmo copista. Em qualquer evento, graças a esta concordância, a peça é novamente tocável.

Outro aspecto da coleção que pode se beneficiar do estudo das concordâncias é a autoria das peças. Como vimos, os copistas dos séculos XVIII e XIX música brasileira do século XX são bastante negligentes quanto à autoria das obras que são copiar; na verdade, a grande maioria dos manuscritos preservados na coleção de Freitas não traz indicação de autoria. Assim, as informações encontradas nas concordâncias podem afetar significativamente questões de autoria das obras preservadas no acervo de Freitas, e pode afetá-lo de três maneiras: fornecendo, confirmando ou questionando uma atribuição de autoria. A Missa São Pedro de Alcântara (BF-018) é um exemplo de autoria fornecido por uma concordância. Está preservado no acervo de Freitas através de uma obra danificada manuscrito anônimo, sem qualquer indicação de autoria. Graças a um cópia depositada no Museu da Inconfidência,³⁸² sabemos que esta Missa foi composta por Elias Álvares Lobo.

As concordâncias também podem confirmar uma atribuição existente. Esse é o caso do Credo em Mib Maior (BF-021). Num dos conjuntos de peças preservadas no acervo de Freitas

³⁸² Duprat e Baltazar, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vol. II, 37, nº 281.

este trabalho é atribuído a JF Corrêa. A concordância encontrada no Museu da A Inconfidência confirmou que, sim, o Credo foi composto por José Felipe Corrêa Lisboa.³⁸³

Contudo, em alguns casos, as concordâncias podem trazer discórdia em vez de paz. TEM situação em que dois exemplares diferentes da mesma obra apresentam atribuições distintas de autoria não é rara na música brasileira dos séculos XVIII e XIX. Na verdade, é mais frequente do que a maioria das pessoas imagina. Nas coleções de Freitas temos dois casos que já foram discutidas neste texto: a Missa em Dó Maior (BF-023) e a Motetos para a Procissão das Via Sacra (BF-152). A Missa aparece como peça anônima do acervo de Freitas (na verdade esses exemplares trazem apenas os Qui sedes), composta pelo Padre Manoel Ribeiro de Freitas em *A Música em Goiás, de Mendonça*,³⁸⁴ e atribuído a Lobo de Mesquita, Joaquim de Paula Sousa e Manoel Dias de Oliveira em diferentes coleções mineiras.³⁸⁵

O outro caso também já mencionado neste estudo é o da autoria dos Motetos para a Procissão da Via Sacra (BF-152). Nenhum dos vários conjuntos de peças preservados no acervo de Freitas não carregam qualquer atribuição de autoria.³⁸⁶ A peça, no entanto, tem sido tradicionalmente atribuído em Goiás a Basílio Martins Braga Serradourada.³⁸⁷ É verdade que esta autoria tem sido, na maioria das vezes, tratada com

³⁸³ Duprat e Baltazar, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vol. I, 40, nº 044.

³⁸⁴ Mendonça, *A Música em Goiás*, 232-248.

³⁸⁵ Duprat e Baltazar, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vol. I, 108, nº 163; Guimarães, *A Obra de Lobo da Mesquita*, 336-337; Barbosa, *O Ciclo do Ouro*, 202-203; Rezende em Mesquita, *Tercio*, 24; Castagna, *Acervo da Música Brasileira*, vol. II, 76-157. Para uma discussão de todas estas atribuições, ver Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo*, especialmente capítulos 2 e 3; e Pinto, "A Missa do Espírito Santo".

³⁸⁶ Também aparece anônimo nas coleções de Dorvi/Moreyra e Pinheiro. Para os critérios de atribuição dos autores utilizados nesta pesquisa, ver introdução ao catálogo temático.

³⁸⁷ Mendonça, *A Música em Goiás*, 178-185; Rodrigues, notas para "Semana Santa em Goiás".

alguma reserva.³⁸⁸ As dúvidas tornam-se mais fortes se considerarmos os exemplares desta peça depositado no Museu da Inconfidência; atribuem os Motetos a Joaquim Antônio Gomes da Silva.³⁸⁹

Há mais um ponto que pode ser melhorado pelo estudo das concordâncias listado acima, que é o prazo da coleta. Como foi dito no início de deste capítulo, o documento datado mais antigo da coleção é de 1836, a página de rosto de um Solo para Nossa Senhora. O manuscrito mais antigo contendo música real, porém, é de 1851, parte para baixo contínuo da Missa dos Anjos (BF-006). Além disso, a maior parte os manuscritos são da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do séc. século XX. No entanto, como foi mencionado neste estudo, vários destes manuscritos são, na verdade, cópias de obras compostas na primeira metade do séc. século XIX ou mesmo no final do século XVIII. Alguns pontos parecem corroborar esta hipótese.

Um ponto importante, que será discutido no próximo capítulo, é o fato de que o estilo musical e o estilo de notação presente em alguns destes finais do século XIX e os manuscritos do início do século XX parecem ser característicos de períodos anteriores. Em Além disso, o grande número de composições anônimas encontradas na obra de Balthasar de Freitas acervo pode ser mais um indício de que o repertório preservado nessas cópias é, na verdade, de gerações anteriores. Mas provavelmente o argumento mais convincente para esta hipótese é dado pela análise das concordâncias citadas acima.

³⁸⁸ Rodrigues, notas para “Semana Santa em Goiás”; Souza, “Paz em Cena”.

³⁸⁹ Duprat e Baltazar, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vol. I, 67, nº 092.

Três peças citadas anteriormente são especialmente relevantes para esta discussão. O primeiro é, mais uma vez, a Missa em Dó Maior (BF-023). No acervo de Freitas os exemplares existentes são sem data e anônimo. Há exemplares dele no acervo da família Pina de segunda metade do século XIX. Em Minas Gerais, porém, a peça é atribuído a três dos mais importantes compositores do período colonial: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Manoel Dias de Oliveira (1734-1813) e Joaquim de Paula Sousa (c.1780-1842). Assim, os exemplares mineiros apontam para um período anterior ao que as cópias de Goiás podem sugerir.

A Lembrança em Sol (BF-147) é outra peça atribuída a Lobo de Mesquita que aparece na coleção de Freitas em exemplares da segunda metade do século XIX. Os exemplares encontrados no acervo são de 1876, 1887 e 1892; também há cópias de em outras coleções goianas datadas de 1893 e 1908. A atribuição deste Lembrança a Lobo de Mesquita foi sugerida pelos estudiosos que elaboraram o tema catálogo publicado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro no Década de 1970.³⁹⁰ A atribuição aparece posteriormente nos dois catálogos temáticos de Lobo de Mesquita, embora no catálogo de Guimarães apareça entre obras com atribuições duvidosas.³⁹¹

Por fim, a Ladainha em Ré Maior (BF-074) aparece na coleção de Freitas em um única parte existente. É uma cópia para Soprano de autoria de copista anônimo, sem data ou local de cópia. A cópia do Museu da Música de Mariana foi apreciada pelo estudiosos que elaboraram o catálogo temático publicado em *O Ciclo do Ouro* como tendo

³⁹⁰ Barbosa, *O Ciclo do Ouro*, 131 e 228.

³⁹¹ Guimarães, *A Obra de Lobo de Mesquita*, 412; Rezende em Mesquita, *Tercio*, 23.

uma “Escrita antiquíssima”.³⁹² Esta expressão pode significar tanto “de uma forma muito arcaica caligrafia” ou “num estilo muito antigo”. Na verdade, como vimos acima, esta cópia pertencia a um músico que viveu em Vila Rica, Minas Gerais, no final do século XVIII.³⁹³

³⁹² Barbosa, *O Ciclo do Ouro*, 222.

³⁹³ Ver acima e Castagna, *Acervo da Música Brasileira*, vol. VIII, 31.

Função

Temos examinado vários aspectos dos manuscritos depositados em Coleção de Balthasar de Freitas, mas quais eram as finalidades desses manuscritos? Com que objetivo os copistas e compositores os produziram? Geralmente podemos dizer que estes manuscritos foram feitos para responder a uma exigência muito pragmática: ser usado durante apresentações musicais. Eles não foram copiados em manuscritos luxuosos para serem dados como presentes, nem foram selecionados para formar algum tipo de antologia histórica, e, finalmente, não foram utilizados de alguma forma teórica ou pedagógica.³⁹⁴ Estes manuscritos foram usados durante as apresentações. No caso dos manuscritos do subcoleção de música sacra, eram utilizados em apresentações que faziam parte de atividades religiosas cerimônias.

Essas cerimônias religiosas podem ser litúrgicas ou paralitúrgicas. Tese termos aqui usados para significar, respectivamente, (a) cerimônias que são formalmente prescritas pela Igreja e (b) cerimônias religiosas que não fazem parte da missão da Igreja liturgia prescrita. John Harper em seu *The Forms and Orders of Western Liturgy* define liturgia como sendo “todo o culto formalizado e escrito da Igreja destinado principalmente à celebração e recitação na igreja.”³⁹⁵ Por outro lado, ele

³⁹⁴ Alguns dos manuscritos poderiam ser usados como ferramentas pedagógicas, mas não foram produzidos com esse propósito. intenção em mente.

³⁹⁵ Harper, *Formulários e Pedidos*, 304.

descreve paralitúrgico como sendo “um termo moderno para descrever observâncias cristãs que não fazem parte da liturgia prescrita, mas se relacionam com ela em estrutura ou intenção.”³⁹⁶

Três tipos de cerimônias parecem ter sido o cerne da vida religiosa em Goiás durante os séculos XVIII e XIX: (1) Missas, (2) novenas e (3) procissões. Também importantes foram as bênçãos do Santíssimo Sacramento, os serviços aos defuntos, e as cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas relacionadas com a morte e ressurreição de Cristo. Vários documentos desta época corroboram esta suposição. Em 1783, Antônio Cardoso de Campos destacou que as principais fontes de renda de um sacerdote que trabalhava na cidade de Crixás eram missas, procissões, novenas, ofícios e sepultamentos.³⁹⁷ Seis anos depois, em 1789, Antônio Menezes, *Capitão Mor* de Vila Boa, descreveu as principais atividades desempenhadas por um clérigo em Goiás. Entre essas atividades estão todos os tipos de missas, bem como procissões e novenas.³⁹⁸ Além disso, os vários irmandades que atuaram em Goiás durante os séculos XVIII e XIX celebravam seus Padroeiros geralmente com missa cantada, novena e procissão.³⁹⁹

Os manuscritos encontrados na coleção de Balthasar de Freitas parecem refletir este contexto. Das 164 obras, quarenta e duas estão relacionadas com a Missa (partes da missa ordinária, própria e peças paralitúrgicas executadas nas missas), setenta e oito estão relacionadas com novenas ou outras cerimônias semelhantes (tríduo, setenário), e vinte e três são peças utilizadas em procissões

³⁹⁶ Ibid., 309.

³⁹⁷ Em Bertran, *Notícia Geral*, vol. Eu, 147.

³⁹⁸ Em Castro, *Organização da Igreja Católica*, 99.

³⁹⁹ Para obter detalhes, consulte o capítulo 1; ver também documentos de irmandades no acervo do IEPHBC. Esta parece ser a prática de irmandades também em outras partes do Brasil. Chahon destacou que entre os principais objetivos das irmandades estava a responsabilidade de celebrar os seus Padroeiros com uma Missa Cantada ou Solene. O dia do Padroeiro teria, além desta Missa, também Comunhão, Sermão e Procissão. *Convidados Para a Ceia*, 204, 247 e 370.

e bênçãos do Santíssimo Sacramento. Juntas, essas três categorias representam mais de 80% do total de obras da subcoleção (ver Tabela 3.11).

Tabela 3.11: Quantidade de obras da subcoleção de música sacra separadas por categorias.

Categoria	Nº de Obras
massa	42
Novena e outras obras paralitúrgicas	78
Bênção do Santíssimo Sacramento e procissão de Corpus Christi	23
Serviços para os mortos	5
semana Santa	11
Te Deum	2
Outro	3

Antes de passar à análise das categorias apresentadas acima, é interessante comentar um aspecto da Tabela 3.11, a ausência de matinas e vésperas. Na verdade, com exceção de algumas obras para os serviços aos defuntos e antífonas destacadas, hinos, etc, cujos textos originalmente faziam parte do Escritório, mas que acredito terem sido utilizados em outras cerimônias paralitúrgicas (veja abaixo), nenhuma música para o Ofício é encontrada na coleção. Na verdade, vale ressaltar a ausência de matinas e vésperas em todos os musicais coleções de Goiás. Pelo que eu sei, a única exceção são as Matinas de Natal encontradas na coleção Dorvi/Moreyra.

massa

Vimos acima que a Missa esteve no centro da vida religiosa goiana durante o séculos XVIII e XIX, mas com que frequência as Missas eram celebradas em Goiás naquela época? Como eram celebradas essas missas? Em que circunstâncias eles foram comemorados? Infelizmente, não temos estudos para responder a essas perguntas especificamente relacionado a Goiás. No entanto, temos um estudo importante relacionado Missa no Rio de Janeiro de 1750 a 1820: *Os Convidados Para a Ceia do Senhor*, de Sérgio Chahon.⁴⁰⁰ Certamente houve diferenças entre o Rio de Janeiro, principal centro urbano do Brasil da época, e Goiás, uma das áreas de dificuldade de acesso no país. As diferenças, no entanto, são de grau e não de substância. Assim, examinando o O papel da missa no Rio de Janeiro pode nos dar uma ideia de como ela funcionou também no "terra dos Goyazes".

Segundo Chahon, as missas eram celebradas no Rio de Janeiro praticamente todos os dias do ano.⁴⁰¹ Essas missas diárias geralmente aconteciam do sol ao "fim das primeiras doze horas do dia."⁴⁰² A maioria destas eram missas regulares, mas havia houve algumas ocasiões em que foi celebrada uma missa especial. Estas ocasiões, ou festivas dias, incluem todos os domingos do ano e as trinta e quatro festas prescritas no Papa Urbano Decreto do VIII de 13 de setembro de 1642.⁴⁰³ Acrescente a isso um dia festivo para celebrar o Padroeiro de cada irmandade da cidade, bem como o Padroeiro da cidade, província e reino. Finalmente, havia ainda missas celebradas em ocasiões especiais, como nascimento, batismo, casamento e morte de pessoas importantes da sociedade. Na verdade, a *Real Capela* do Rio de

⁴⁰⁰ Chahon, *Convidados Para a Ceia*.

⁴⁰¹ *Ibid.*, 153.

⁴⁰² *Ibid.*, 156.

⁴⁰³ *Ibid.*, 165.

Janeiro listou oitenta e um dias festivos para o ano de 1809, quarenta e um deles foram de primeiro, segunda ou terceira ordem e, portanto, mais elaboradas em suas celebrações.⁴⁰⁴ Em 1849, o número de dias festivos na *Capela Imperial*⁴⁰⁵ diminuiria para trinta e oito, com sessenta e três cerimônias por ano.⁴⁰⁶

Diferentes graus de importância destes dias festivos resultariam em diferentes tipos de missas. Desde as revisões do calendário cristão que ocorreram como consequência do Concílio de Trento, as festas foram classificadas em seis classes:⁴⁰⁷ (1) *Duplex i classis* (Duplo da primeira classe); (2) *Duplex ii classis* (Duplo do segundo aula); (3) *Duplex maius* (Duplo Maior); (4) *Duplex* (Duplo); (5) *Half duplex* (Semi-dobro); (6) *Simplex* (Simples).⁴⁰⁸ Na *Real Capela* as cerimônias eram na verdade dividido em quatro classes ou ordens, cada uma com uma forma diferente de celebração.⁴⁰⁹ É para marcar essas diferentes classes de festas que diferentes tipos de missas eram estabelecido. Chahon define três classes de missas celebradas no Rio de Janeiro em século XVIII e início do século XIX: *solene* (solene), *cantada* (cantada) e *rezada* (orou). Entre outras coisas, estas classes de Missas eram diferenciadas pelo papel de música neles: ausente na *missa rezada*, simples na *missa cantada* e muito mais elaborado na *missa solene*.⁴¹⁰ Na *Capela Real* a diferença entre a música de um *Missa Cantada* e *Missa Solene* parecem ter sido marcadas, entre outras coisas, por o número e tipo de músicos empregados: vozes, órgão e baixo no primeiro e

⁴⁰⁴ Cardoso, *Música na Capela Real*, 27-29.

⁴⁰⁵ Com a independência do Brasil, a *Capela Real* passou a ser *Capela Imperial*.

⁴⁰⁶ Cardoso, *Música na Capela Real*, 30.

⁴⁰⁷ Na verdade, o Breviário Tridentino de 1568 apresentava cinco classes; a sexta classe, "maior duplo", foi criada em 1602. Harper, *Forms and Orders*, 156-157.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 157.

⁴⁰⁹ Cardoso, *Música na Capela Real*, 26-27.

⁴¹⁰ Chahon, *Convidados Para a Ceia*, 194, 305-306.

orquestra e coro neste último.⁴¹¹ Em geral, porém, esses termos parecem ter significado Missa com música cantada pelos celebrantes em canto (com ou sem acompanhamento de órgão), sem a participação de outros músicos profissionais (*missa cantada*), e Missa com música cantada parte em canto pelo celebrante e parte em “polifonia” pelo músicos profissionais.

Os termos usualmente empregados nos documentos dos séculos XVIII e XIX de Goiás são a “missa cantada” (missa cantada) e a “missa rezada” (missa rezada). Chá O significado de “missa rezada” é o mesmo da definição dada acima. O significado de “missa cantada”, porém, parece ter sido um pouco diferente. Na verdade, este termo parece referir-se tanto à missa solene quanto à missa cantada. Quando o termo “missa solene” aparece, parece ter sido usado de forma intercambiável com “missa cantada”.

Livro de Compromissos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte, a partir de 1758, em seu capítulo 36, fica estabelecido que a irmandade deveria celebrar seu Padroeira com uma “Missa Cantada com Irmãos e Música” (Música).⁴¹² Diversos livros de despesas de irmandades de Goiás registrados (durante os séculos XVIII e XIX) pagamentos a alguns padres por uma “missa cantada” e a um músico pela música da mesma ocasião.⁴¹³

Como gênero musical, a missa também esteve no centro da música sacra brasileira durante os séculos XVIII e XIX. Praticamente todos os principais compositores de dessa época se dedicavam a compor missas. A Missa em Fá Maior é uma das mais

⁴¹¹ Cardoso, *Música na Capela Real*, 27-31.

⁴¹² *Livro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte (Pirenópolis) 1758*, IEPHBC.

⁴¹³ Ver entre outros, *Livro de Termos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Cidade de Goiás* e *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Natividade*. Ambos manuscritos do Arquivo Frei Simão Dorvi.

composições famosas de Lobo de Mesquita; dezessete Missas de André da Silva Gomes foram catalogadas;⁴¹⁴ e José Maurício Nunes Garcia escreveu mais de 30 missas.⁴¹⁵ Além disso, na coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência, mais de um são encontradas centenas de composições.⁴¹⁶ No Museu da Música de Mariana, por outro Por outro lado, o número de missas passa de duzentas.⁴¹⁷

As cinco partes do ordinário da Missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei) aparecem em manuscritos da música brasileira dos séculos XVIII e XIX dividido em dois blocos. A primeira, chamada Missa, contém Kyrie e Gloria; o segundo, rotulado Credo, apresenta o próprio Credo, seguido por Sanctus (com Benedictus) e Agnus Dei. Nos casos em que um único manuscrito apresenta toda a Missa, o título da peça geralmente é "Missa e Credo". Nestes casos, o Credo receberia um novo título página, bem como uma nova numeração de página. Além disso, a Missa (gênero musical) e o Credo realizada em uma missa (cerimônia religiosa) não era necessariamente da mesma composição ou mesmo escrito pelo mesmo compositor. Parece que os artistas tiveram, pelo menos em alguns casos, liberdade na escolha de qual Credo completaria uma determinada Missa. Na verdade, existem testemunhas de duas composições originalmente distintas (uma Missa e um Credo) copiadas juntas em um manuscrito que se completa. Há também casos de cópia da mesma Missa juntamente com diferentes Credos em diferentes manuscritos.⁴¹⁸

São quarenta e duas peças relacionadas com a celebração da missa em Balthasar de Coleção de Freitas. Este número inclui peças do ordinário e do próprio, bem como

⁴¹⁴ Duprat, *Música na Sé de São Paulo*, 228.

⁴¹⁵ CP de Mattos, *Catálogo Temático*, 361.

⁴¹⁶ Duprat e Baltazar, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vols. I-II; Duprat e Biason, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vol. III.

⁴¹⁷ Castagna, *Acervo da Música Brasileira*, vol. II, 21.

⁴¹⁸ Para exemplos destas práticas, ver Pinto, *Missa ao Divino Espírito Santo*, e abaixo.

bem como obras paralitúrgicas.⁴¹⁹ Não inclui, no entanto, Missas de Réquiem, que são discutido em outro lugar.⁴²⁰ Em número de peças, esta não é a maior seção do sagrado subcoleção musical; a seção contendo novenas e outras obras semelhantes é maior. Porém, em número de páginas, é provavelmente a maior seção. Além disso, desses quarenta duas peças, vinte e cinco são composições com música para o ordinário da Missa. Lá são oito missas completas, contendo as cinco partes do Ordinário; dez missas, com apenas Kyrie e Glória; três Credos, com Credo, Sanctus e Agnus Dei; e quatro fragmentos do ordinário, um Sanctus (contendo Sanctus e Agnus Dei),⁴²¹ um Qui sedes (parte da Missa em Dó Maior discutida anteriormente) e dois Benedictus.

Algumas das peças mais interessantes da coleção encontram-se nesta seção. Um uma delas, sem dúvida, é a Missa e Credo dos Anjos (BF-006). A data mais antiga manuscrito contendo música real em toda a coleção é uma cópia anônima para baixo contínuo do Credo dos Anjos. Foi escrito em 1851.⁴²² Este manuscrito também é notável por uma característica raríssima entre outros exemplares do acervo de Freitas: indica claramente a autoria da peça. No verso da parte do baixo contínuo está escrito, ÿ1851 / Credo da Missa dos Anjos he o seu louvor / dado pelo seu compozitor. ó P^e. João Luis Coelho / Pertence a Manoel Álvares da Silva.ÿ (1851 / Credo da Missa dos Anjos é o seu louvor / dado pelo seu compositor. Padre João Luís Coelho). João Luís Coelho é praticamente desconhecido da historiografia musical brasileira. Na verdade, o único outro

⁴¹⁹ Estas últimas peças foram executadas durante a missa, cerimônia litúrgica, mas não faziam parte do liturgia oficial, por isso as considero como obras paralitúrgicas.

⁴²⁰ Uma composição completa contendo "Missa e Credo" é considerada uma peça única.

⁴²¹ É possível que esta peça tenha sido composta originalmente como aparece no manuscrito, um Sanctus com uma Agnus Dei, e não como uma Missa completa, ou pelo menos um Credo, que agora tem algumas partes faltando. O título encontrado em um dos manuscritos diz: "Sanctus escrito pelo Sr. João Caetano Bueno". Para detalhes, veja Sanctus e Agnus Dei em Dó Maior, BF-022 no catálogo temático.

⁴²² O mesmo copista produziu também uma peça para Tenor que se encontra na coleção.

a menção de seu nome que consegui encontrar aparece em um manuscrito do Curt Lange acervo depositado no Museu da Inconfidência. É uma cópia anônima do primeira metade do século XIX de uma Trezena de Santo Antônio de Joaquim de Paula Sousa.⁴²³ Na página de rosto deste manuscrito está escrito “Pa. uzo do Pe. João Luís Coelho (Para uso do Padre João Luis Coelho). Esta inscrição foi posteriormente riscada e uma nova inscrição dizendo “Hoje de Luis / Tiburcio da Costa / Março 23 de 1861” (Hoje propriedade de Luis Tiburcio da Costa em 23 de março de 1861) estava escrito no manuscrito. Alguns coisas podem ser inferidas a partir dessas duas páginas de título citadas acima. João Luís Coelho foi um sacerdote, com alguma ligação com alguém goiano, provavelmente Manoel Álvares da próprio Silva. Há um ponto intrigante nesta história. É curioso que o nome de Coelho aparece ligado a um manuscrito de uma peça de Joaquim de Paula Sousa. Coelho pode ser a chave para explicar as conexões entre Paula Sousa e o estado de Goiás, que resultou nas múltiplas atribuições da Missa em Dó Maior discutidas anteriormente.

A Missa Santo Ambrósio (BF-001) é outra peça interessante. É considerado pela família de Balthasar de Freitas como sua composição mais importante. Também um notável peça é a Missa em Dó Maior (BF-011), que chama a atenção por ser musicalmente peça atraente, mas também pelo título sob o qual aparece em alguns manuscritos: “Missa Carne de Vaca”. Isso é difícil imagine qual é a origem deste título, mas vários copistas (são mais de dez diferentes conjuntos de partes desta Missa) parecem ter tido problemas com ela; eles mudaram o título de “Missa Carne de Vaca” para “Missa São Thomé”. Finalmente, um Benedictus em Sol menor (BF-025) é outra peça que merece destaque. É um pequeno mas muito

⁴²³ Duprat e Baltazar, *Acervo de Manuscritos Musicais*, vol. Eu, 110.

peça bem escrita para dois solos de soprano e cordas. O fato de ter sido escrito para um dueto de Sopranos já a coloca num lugar diferenciado entre as outras peças de Balthasar de Freitas, mas o que o torna notável também é a sua alta qualidade musical. Interessante também é o fato de um dos manuscritos desta obra, de Jaraguá, 1892, indica que foi copiada para ser interpretada por dois sopranos masculinos, José Bernardo de Freitas Machado e Benedicto das Chagas Leite.

Na coleção de Balthasar de Freitas há Missas escritas para um, dois, três, e quatro vozes, todas com acompanhamento de instrumentos. Como veremos em capítulo 4, porém, os componentes deste acompanhamento instrumental às vezes não são tão fácil de descobrir. Poderia ser apenas um único baixo, um pequeno conjunto de cordas com dois violinos e baixo contínuo, ou ainda um grupo maior, incluindo clarinetes, cornetas e cliques de papel. O processo de adaptação dessas configurações instrumentais será examinado no próximo capítulo.

Uma característica da música escrita para as cinco partes do ordinário no Brasil durante os séculos XVIII e XIX mencionados acima é que essas cinco partes foram divididos em dois blocos (Missa e Credo), e que esses dois blocos foram tratados com um certo nível de independência entre si. Assim, como foi dito anteriormente, o a mesma Missa poderia ter sido copiada (e executada) com diferentes Credos completando-a. É o caso de uma missa em Ré Maior, chamada Missa de São Bento (BF-005). Lá Existem três tipos de conjuntos de partes desta Missa. Na primeira, a Missa aparece sozinha no manuscrito, apenas com o Kyrie e a Gloria. Na segunda, a Missa em Ré Maior é seguido por um Credo em Sol Maior. No terceiro grupo de exemplares, porém, a Missa em D

Maior é completado por um Credo em Dó Maior (BF-019).⁴²⁴ Este Credo em Dó Maior (BF-019), por sua vez, aparece em mais um manuscrito, sob o título “Credo 13 de Maio”, sem Missa que a antecede. Fica claro, portanto, que Missas e Credos eram usados no Brasil naquela época. tempo como unidades independentes que podem ser combinadas de diferentes maneiras.

Não apenas textos do ordinário aparecem nos manuscritos da coleção de Freitas; são onze peças com textos próprios da missa. Dessas onze peças, há seis graduais, três ofertórios e dois intróitos. Essas onze peças aparecem copiados como trabalhos separados. Dez delas são em latim, mas a gradativa Oh Virgem Mãe (BF-031) está em português. É possível que algumas dessas peças tenham sido utilizadas não apenas em Missas, mas também em outras cerimônias paralitúrgicas. Na página de título do gradual *Dirigatur Domine em Dó Maior* (BF-028), podemos ler: *Dirigatur/ pa. hora do incenso / e cortar pa. qualquer / Função. 8-11-[1]932.* (Dirigatur para a hora do incenso e para servir para todas as funções. 8 de novembro de 1932). Outra evidência de flexibilidade litúrgica aparece em um manuscrito do intróito, *Spiritus Domini em Ré Maior* (BF-035). Na cópia de uma parte para trombone de Miquelino Raymundo de Lima, podemos ler: *Spiritus Dominus p tem. Domo. / da ressurreição, e festa do Divino* (Spiritus Dominus para Domingo de ressurreição e festa de Pentecostes).

Por fim, há um conjunto de obras paralitúrgicas que foram realizadas durante o Massa. Este grupo é constituído por três solos para o Pregador e outros três pequenos peças, uma *Bendita* e dois Hinos. Solos para o Pregador (“Solo ao Pregador”) foram costumava preparar a chegada do Pregador ao púlpito para fazer seu sermão.

⁴²⁴ A Missa em Ré Maior e o Credo em Sol Maior receberam o mesmo número no catálogo.

Há solos para o Pregador em diversas coletâneas de música brasileira; Eles aparecem também com outros títulos, como árias, trios ou motetos para o Pregador.⁴²⁵

Novenas e outras obras similares

As novenas são cerimônias paralitúrgicas que preparam e enfatizam a solenidade das festas da *Santora*.⁴²⁶ De acordo com a Enciclopédia Católica, embora a prática da novena seja permitida e até recomendada pela Igreja, é não faz parte da liturgia oficial. O nome “novenas” vem do número nove, que é o número de dias durante os quais a novena é celebrada. Cerimônias semelhantes são *tríduos*, *setenários* e *trezenas*, que duram, respectivamente, três, sete e treze dias. Ainda segundo a Enciclopédia Católica:

O número dez é o mais elevado, o *numerus maximus*, simplesmente o *mais perfeito*, o que convém a Deus; o número nove, que falta dez, é o número da imperfeição, adequado à espécie mortal. Por esta razão foi adaptado para uso onde a imperfeição do homem se voltava em oração a Deus.⁴²⁷

Novenas e cerimônias similares foram espalhadas por todo o território católico mundo; eram uma característica significativa da cultura tradicional luso-brasileira práticas religiosas. No Brasil, foram promovidos principalmente por irmandades e *ordens*

⁴²⁵ Castagna, *Patrimônio Arquivístico*, vol. Eu, 35.

⁴²⁶ Neves, *Música Sacra Mineira*, 94; Castagna, *Acervo da Música Brasileira*, vol. VII, 21.

⁴²⁷ Enciclopédia Católica, <http://www.catholicity.com/encyclopedia/n/novena.html>, acesso em 20 de Janeiro de 2010. Para outras implicações simbólicas dos números nove e dez no Cristianismo e outras religiões, ver MF dos Santos, *Tratado de Simbólica*, 255-259.

428 *terceiras*. Com efeito, a forma adequada de celebrar os seus Padroeiros indicada pelo *livro de termos* das irmandades geralmente incluem uma missa cantada, uma procissão e uma novena.⁴²⁹

José Maria Neves descreveu a estrutura básica das novenas. De acordo com ele, consiste em (1) Veni Sancte Spiritus, (2) Domine ad adjuvandum, (3) Ave Maria e Gloria Patri, (4) antífona, (5) litania, (6) jaculatória e (7) hino.⁴³⁰ Um documento, provavelmente da segunda metade do século XIX e agora depositado em Balthasar coleção de Freitas, dá a maneira adequada de celebrar a Novena de Nossa Senhora d'Abbadia, que é um pouco diferente (ver Figura 3.1). As partes dele e a ordem em quais deverão ocorrer são as seguintes: (1) Aperi Domini, os meum etc; (2) Deus em adjunto; (3) antífona, Veni Sancte Spiritus, etc.; (4) Emitti Spiritti tuam, e Creabintur; (5) oração no altar, meditação, exemplo [sic.]; (6) jaculatório, Pater noster, e Ave Maria; (7) oração no altar; (8) litania e bênção. O documento também afirma que o sexto item (Jaculatória, etc.) poderia ser executado na ordem inversa, e que o As jaculatórias deverão ser em número de três, ou uma única jaculatória cantada três vezes.⁴³¹

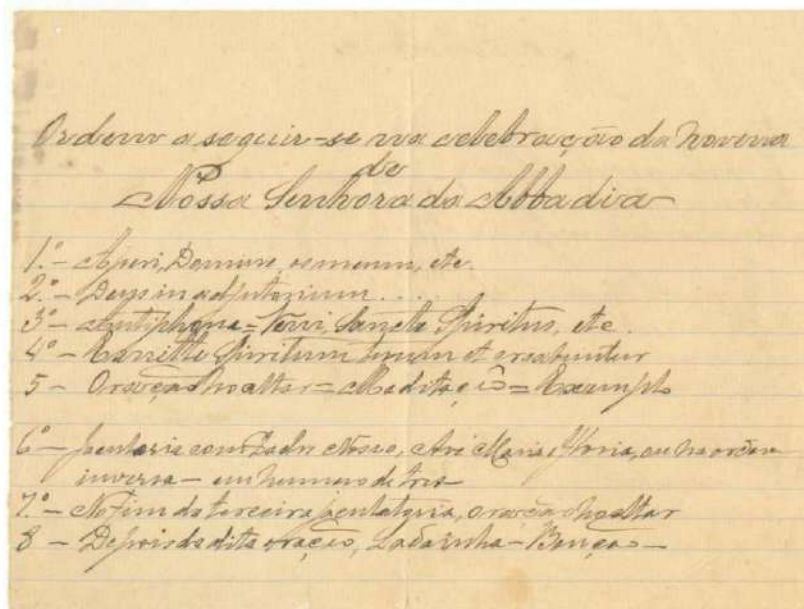
⁴²⁸ Castagna, *Acervo da Música Brasileira*, vol. VII, 21.

⁴²⁹ Veja os diversos documentos de irmandades do Arquivo de Frei Simão, Cidade de Goiás, depositado temporariamente no IEPHBC.

⁴³⁰ Neves, *Música Sacra Mineira*, 94.

⁴³¹ Acervo de Balthasar de Freitas, subcoleção de outros documentos.

Figura 3.1: Documento indicando a maneira adequada de celebrar a Novena de Nossa Senhora d'Abbadia, reproduzida com autorização da família de Freitas.



Quando examinamos os manuscritos de diversas novenas, podemos ver que a estrutura da novena é muito flexível. Tem uma estrutura básica, um pouco diferente da aquele proposto por Neves no parágrafo acima, que é constituído por: (a) Domine ad adjuvante; (b) Veni Sancte Spiritus, às vezes substituído por Veni Creator Spiritus; (c) Gloria Patri, geralmente seguida de Ave Maria e Pater noster; (d) jaculatória; (e) antífona; e (f) hino. Esses movimentos poderiam ser complementados por outros, dependendo sobre as circunstâncias. As jaculatórias são geralmente em número de três, ou, como sugerido por documento apresentado acima, uma jaculatória cantada três vezes. Além disso, litânias e Tantum ergo são comumente associados a novenas; às vezes são considerados

partes deles, e outras vezes como obras independentes.⁴³² A ordem dos movimentos de novelas varia de manuscrito para manuscrito.

Uma característica significativa das novenas, e aliás de todas as obras paralitúrgicas, é seu caráter popular. Cleofe de Mattos afirmou que as novenas, assim como as litanias, setenários e *trezenas*, têm caráter “mais ou menos popular”.

salientamos que essas cerimônias implicavam a participação musical dos devotos, bem como alternância da música com o canto.⁴³³ José Maria Neves, por outro lado, afirmou que as primeiras partes da Ave Maria e da Glória Patri nas novenas foram cantadas pelos músicos (coro e orquestra), e a resposta do povo.⁴³⁴ Esta participação mais activa do as pessoas são motivadas pelo fato de que essas cerimônias certamente não faziam parte do prescrevia a liturgia da Igreja, dando-lhes uma certa liberdade. Essa liberdade, por sua vez, resultou, como vimos acima, em flexibilidade estrutural. Além disso, os artistas se sentiam livres, ainda mais do que nas Missas, combinar movimentos de diferentes composições, mesmo por diferentes compositores, para formar uma novena. Neves, mais uma vez, afirmou que ainda na década de 1990 houve em São João del-Rei, Minas Gerais, novenas que misturam segmentos compostos por diferentes autores.⁴³⁵ Na verdade, esta é uma característica importante dos manuscritos de novenas encontradas no acervo de Balthasar de Freitas.

Um dos destaques do acervo de Balthasar de Freitas é a quantidade de pequenas peças destacadas, especialmente litanias, *Tantum ergo* e *Sub tuum praesidium*. Esse A natureza fragmentária dos manuscritos é especialmente acentuada na música para novenas

⁴³² Na verdade, os limites do que é considerado um movimento ou trecho de uma obra e do que é uma obra independente A composição na música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX é muito problemática.

⁴³³ CP de Mattos, *Catálogo Temático*, 367.

⁴³⁴ Neves, *Música Sacra Mineira*, 94.

⁴³⁵ *Ibid.*, 94.

e trabalhos semelhantes. Das 164 peças da subcoleção de música sacra, setenta e oito, quase 50% do total, são obras novas ou similares. Para o presente estudo, todos os movimentos de obras paralitúrgicas, que têm entre seus movimentos/seções, jaculatórias, Domine ad adjuvandum, Veni Sancte Spiritus, Gloria Patri, Ave Maria ou Pater noster, e cujos títulos não fazem referência a outras obras multimovimentos, como tríduos ou setenários, foram listados como novenas.

A razão para essa definição mais inclusiva do gênero é que, em geral, o copistas da coleção de Freitas tratavam novenas e obras similares com um olhar muito mais abordagem “aberta” do que normalmente vemos em outros gêneros. Portanto, a maioria dos manuscritos em a coleção preservou não a música tal como ela foi realmente executada, mas sim fragmentos que deveriam ser combinados entre si de acordo com o circunstâncias da cerimônia. Desta forma, os mesmos movimentos poderiam ser realizados em uma novena ou um tríduo. Uma novela dedicada a Nossa Senhora da Penha, por outro lado, poderia ser reorganizado com a substituição de alguns movimentos (às vezes apenas um), para se tornar Novena de Nossa Senhora da Conceição, por exemplo. Nesta linha de pensamento, movimentos como Domine ad adjuvandum, Veni Sancte Spiritus e o bloco formado por Gloria Patri, Ave Maria e Pater noster, eram comuns à maioria dedicatórias e eram, portanto, uma espécie de “ordinário” das Novenas. Movimentos como jaculatórias e antífonas, por outro lado, foram importantes para estabelecer a dedicação do novena, e eram, portanto, o “próprio” das novenas.

Das setenta e oito composições classificadas como novenas ou outras obras similares, vinte e quatro são obras multimovimento e cinquenta e quatro são obras monomovimento. Lá Existem três tipos de obras multi-movimento: (1) novenas com dedicatórias conhecidas, ou

novenas identificadas; (2) novenas para as quais a identificação de um Santo específico ou outro entidade divina não indicada, ou novenas não identificadas; e (3) trabalhos semelhantes, como tríduos, setenários e outras obras paralitúrgicas de múltiplos movimentos. Dos quatorze novenas identificadas, cinco são dedicadas a Nossa Senhora da Conceição, três a Nossa Senhora Senhora da Penha, 436 dois para São Sebastião, e um para o Espírito Santo, Nossa Senhora da Abadia, Nossa Senhora do Rosário, e ao Mês da Virgem Maria.⁴³⁷

A dedicação de uma novena pode ser estabelecida com base em um dos dois aspectos de uma determinada peça: título ou estrutura dos movimentos. Em sete peças, o gênero (novena) e o dedicação (ex. São Sebastião) foram estabelecidas com base no título presente no manuscrito. Os termos portugueses encontrados nestas indicações são a própria “novena” ou às vezes “novenário” (por exemplo, Novena do Espírito Santo, BF-043, e Novenário da Penha, BF-050). Em três casos a dedicatória aparece no título, mas não a indicação do gênero (ex. Domine ad adjuvandum – Conceição, BF-048), que se estabeleceu com base na estrutura dos movimentos. Normalmente, nestes casos o título que aparece em o manuscrito é igual ao título do primeiro movimento da peça (Invitatório de Nossa Senhora da Conceição, BF-046, Jaculatória da Penha, BF-052). Em alguns casos, o gênero e a dedicatória foram estabelecidos a partir da estrutura dos movimentos. Tese peças têm títulos como “Padre Nosso de São José do Tocantins” (BF-045) ⁴³⁸ ou “Padre Nosso” (BF-049). Mais uma vez, o título do manuscrito é o título do primeiro movimento da peça. Finalmente, num caso, a estrutura dos movimentos parece estar em conflito com a

⁴³⁶ Um deles é um caso de dedicatórias conflitantes. Veja abaixo.

⁴³⁷ Maio é o mês tradicionalmente dedicado à Virgem Maria. Balthasar de Freitas também compôs um Mazurca chamada “Mês de Maria” (Mês de Maria). Pinto, *Danças Para Banda*, 26.

⁴³⁸ “São José do Tocantins” aqui não é o Santo da dedicação, mas sim o local de origem da peça. Como vimos no capítulo 2, São José do Tocantins é o antigo nome da cidade de Niquelândia.

o título usado no manuscrito. A peça catalogada como BF-051 apresenta uma estrutura de movimentos semelhantes ao BF-050, que é classificado como Novena de Nossa Senhora da Penha. Ambas as peças apresentam jaculatórias com títulos idênticos (Virgem Soberana). No entanto, o título usado por Balthasar de Freitas em seu manuscrito é “Novenário da Trindade”.
poderia ser um simples erro cometido pelo copista; por exemplo, poderia ser uma adaptação de uma novena originalmente dedicada à Santíssima Trindade que Freitas reorganizou mas cujo título esqueceu de trocar (nesse caso seria Novena de Nossa Senhora da Conceição);
ou poderia ser o contrário, uma novena originalmente dedicada a Nossa Senhora da Conceição que Freitas decidiu usar numa festa da Santíssima Trindade, mudando assim o título, mas esquecendo de reorganizar a estrutura dos movimentos. Finalmente, ainda é possível que o palavra “Trindade”, que aparece no título não é a dedicatória da novena, mas, como em o caso do Padre Nosso de São José do Tocantins, local de origem do manuscrito.⁴³⁹

Existe um conjunto de obras paralitúrgicas multimovimentos nas quais foi possível identificar o gênero, mas não a dedicatória das peças. Eles foram classificados como “novenas não identificadas”, ou peças contendo o “ordinário” da novena. Cinco destes peças são encontradas na coleção. Três deles apresentam a mesma estrutura de movimentos: Padre nosso, Ave Maria e Gloria Patri. Em uma delas, a peça catalogado como BF-058, o Padre nosso é substituído por uma ladainha. O último, BF-057, apresenta uma estrutura diferente de movimentos, com Domine ad adjuvandum, Gloria Patri (Sicut erat) e Veni Sancte Spiritus.

⁴³⁹ Trindade é uma cidade próxima a Goiânia. Foi fundada em 1840, com o nome de Barro Preto. Ortencio, *Dicionário do Brasil Central*, 748. A palavra “da” em “Novenário da Trindade”, porém, parece apontar mais para a dedicação do que para o local de origem.

Em quatro dessas peças, o título presente no manuscrito é o da primeira movimento: Domine ad adjuvandum “Para as Novenas” (BF-057), Ladainha a solo (BF-058), Padre nosso de Pirenópolis (BF-041), e Padre nosso, Ave Maria e Glória Patri (BF-060). A quinta peça, BF-061, não apresenta título algum. Estas peças certamente não foram executadas conforme aparecem no manuscrito. Em vez disso, eles foram complementados por outros movimentos como jaculatórias, antífonas e litanias, estabelecendo assim a dedicação da novena.

Um terceiro grupo de peças aparece na coleção. É formado por multimovimentos obras paralitúrgicas, semelhantes às novenas. Este grupo é composto por cinco peças: um setenário (BF-062), um tríduo (BF-063) e três peças não identificadas (BF-064, BF-065 e BF-066). A identificação do gênero das duas primeiras peças foi possível pelos títulos presentes em seus manuscritos, Setenário das Dores (BF-062) e Tríduo para a festa da Conceição ou Tríduo da Imaculada Conceição (BF-063).⁴⁴⁰ BF-065 é provavelmente parte de uma Novena ao Sagrado Coração de Jesus, mas o estado fragmentário de seu manuscrito, especialmente a falta de partes vocais existentes, torna o indicação da dificuldade do gênero em se estabelecer. A dedicatória, no entanto, foi preservada em o título escrito no manuscrito, “Para o Coração de Jesus”.

Em relação ao número de peças, a grande maioria das obras associadas novenas e composições semelhantes são obras de movimento único. Dos setenta e oito peças do grupo de novenas, cinquenta e quatro aparecem em manuscritos como obras isoladas. Em termos da língua empregada nessas peças, quarenta e três estão escritas em latim e

⁴⁴⁰ Existem duas versões do BF-063, catalogadas como BF-063a e BF-063b. Da mesma forma, existem dois versões do BF-066, catalogadas como BF-066a e BF-066b. Para detalhes, consulte catálogo temático.

onze em português. As ladainhas formavam de longe o maior grupo, com vinte e dois itens, seguido por nove *Sub tuum praesidium* e sete jaculatórias. Uma quantidade menor de hinos, antífonas e outras peças também são encontrados. A maioria dos itens desta seção são peças curtas, mas há algumas composições mais elaboradas, como a Ladainha em Ré menor (BF-076), que apresenta seu texto dividido em diversas seções contrastantes, e o Lítania em Ré Maior (BF-074), com uma abordagem relativamente virtuosa. Ambas as peças aparecem preservados no acervo através de manuscritos bastante antigos, provavelmente da primeira metade do século XIX. A Lítania em Ré Maior (BF-074), na verdade, é uma composição de segunda metade do século XVIII.⁴⁴¹ Essas peças de movimento único foram usadas em combinação com os manuscritos contendo o “ordinário” de novenas e similares funciona, formando assim unidades paralitúrgicas completas.

Bênção do Santíssimo Sacramento e Procissão de Corpus Christi

Há um conjunto de peças na coleção de Freitas dedicadas à Bênção do Santo Sacramento. É formado em sua maioria por *Tantum ergo/Pange lingua*. O *Pange lingua* é um dos vários hinos medievais dedicados ao Santíssimo Sacramento, escritos por São Tomás de Aquino.⁴⁴² É utilizado pela Igreja Católica tanto na sua totalidade como apenas na sua duas últimas estrofes, quando recebe o título de *Tantum ergo*. No Brasil, parece ter sido usado com tanta frequência em sua versão mais curta (*Tantum ergo*) quanto em sua forma completa (*Pange lingua*).

⁴⁴¹ Veja as concordâncias acima.

⁴⁴² Cullen, *Música Sacra*, 80-81.

A língua Pange é usada tanto em cerimônias litúrgicas quanto paralitúrgicas. Isso é cantada na procissão da festa de Corpus Christi e no despojamento do altar em Quinta-feira Santa. Thomas Lynch Cullen descreve esta última cerimônia:

Na quinta-feira da Semana Santa, o Santíssimo é retirado do altar, no fim da missa, e levado em procissão: o coro canta as primeiras quatro estrofes de Pange Lingua, repetindo as estrofes, se for necessário, até que a procissão *chegue* ao altar. Ao chegar ao altar, os celebrantes incensaram o Santíssimo, enquanto o coro canta as últimas duas estrofes, *Tantum Ergo*. Desta maneira, as duas últimas estrofes são separadas liturgicamente.⁴⁴³

(Na Quinta-feira Santa, o Santíssimo Sacramento é retirado do altar no final da Missa, e levado em procissão: o coro canta as quatro primeiras estrofes do *Pange Lingua*, repetindo as estrofes, se necessário, até a chegada da procissão. Ao chegar ao altar, os celebrantes incensam o Santíssimo Sacramento, enquanto o coro canta as duas últimas estrofes, *Tantum Ergo*.

Portanto, as duas últimas estrofes estão liturgicamente separadas.)

Além da Procissão de Corpus Christi e da despojamento do altar no Quinta-feira Santa, *Tantum ergo* foi usado em algumas cerimônias paralitúrgicas no Práticas religiosas tradicionais luso-brasileiras. Foi usado como independente peça ou como movimento/seção de uma composição maior. Na forma anterior, era usado em procissões e especialmente nas bênçãos do Santíssimo Sacramento. Neste último, foi frequentemente parte de novelas ou obras semelhantes. Clotário de Freitas, um de Balthasar de Os filhos de Freitas, ressaltaram que *Tantum ergo* e litânias eram realizados em novenas em Jaraguá.⁴⁴⁴

⁴⁴³ Ibid., 81.

⁴⁴⁴ Em Mendonça, *A Música em Goiás*, 378-379.

A coleção dedicada à Bênção do Santo Sacramento. Mais da metade delas, ou quinze peças, são Tantum ergo/Pange língua. Restam ainda quatro O salutaris e outras quatro peças. Dos quinze Tantum ergo/Pange lingua, dois aparecem na forma completa (Pange lingua) e o grande a maioria, treze peças, aparece na versão mais curta (Tantum ergo). Além disso, como nós vimos no capítulo 2, parece ter havido algum tipo de relação especial entre Padres individuais e os Tantum ergos encontrados na coleção de Freitas. Dos treze existente Tantum ergos, seis fazem menção de algum sacerdote em seu manuscrito, geralmente em seus títulos.⁴⁴⁵

O hino O salutaris é um poema medieval dedicado ao Santíssimo Sacramento, também escrito por São Tomás de Aquino. Semelhante ao Tantum ergo, o O salutaris consiste das duas últimas estrofes de um hino maior, Verbum supernum prodiens. É cantado no laudes da festa de Corpus Christi.⁴⁴⁶ Dos quatro O salutaris depositados na coleção, todos, exceto um, são preservados em um conjunto de partes muito fragmentado. BF-122 tem uma peça para trombone copiado por Balthasar de Freitas em 1933. BF-123 e BF-124 possuem uma parte cada para bombardon em Eb, copiado em Pirenópolis, em 1903, também por Balthasar de Freitas.

Por fim, as outras quatro peças dedicadas ao Santíssimo Sacramento da coleção são um de cada Lauda sion, Ecce panis, Bendito seja, e Vos adoro. As duas primeiras peças são em latim e os demais em português. O Ecce panis é na verdade, como no caso de Tantum ergo/Pange lingua e O salutaris/Verbum supernum prodiens, parte de um grupo maior

⁴⁴⁵ Veja no catálogo temático: Tantum Ergo do Padre Marcelino (BF-127), Tantum Ergo do Padre Pedro Ribeiro a Solo (BF-128), Tantum Ergo Padre Cunha (BF-130), Tantum Ergo do M. Mendes (BF-134), Tantum Ergo do Padre Vidal (BF-138) e Tantum Ergo do Reverendíssimo Senhor Padre Pedro Ribeiro da Silva (BF-139).

⁴⁴⁶ Cullen, *Música Sacra*, 84.

poema, neste caso, a própria Laudation. O Bendito sejas (BF-142) é indicado pelo seu copista a ser realizada “após as Bênçãos do Santíssimo Sacramento”. O Vos adoro (BF-143) foi realizada após um Tantum ergo. Em um conjunto de peças ele aparece copiado após o Tantum ergo BF-136, e em outro, após o Tantum ergo BF-137.

Serviços para os Mortos

Os serviços religiosos para os mortos eram uma grande preocupação nos séculos XVIII e XIX. século Brasil. Podiam ser simples, como no caso da morte de um escravo ou de um pobre cidadão, ou, por outro lado, poderiam atingir um nível significativo de elaboração, com cerimônias muito longas e solenes, como no caso da morte de uma personalidade importante da sociedade.⁴⁴⁷ A música fazia parte de praticamente qualquer uma dessas cerimônias. Dependendo de como elaboradas, essa música poderia variar de canto simples a música *a cappella*, até música para solistas, coro e grande conjunto instrumental.⁴⁴⁸

Algumas dessas cerimônias eram litúrgicas, enquanto outras eram paralitúrgicas. Entre as principais cerimônias litúrgicas estava o *Officium Defunctorum* – composto por matinas, laudes e vésperas - e missas de réquiem, geralmente seguidas de Libera me e *absoluções*. As cerimônias paralitúrgicas dos defuntos, características da época mundo luso-brasileiro, inclui *Encomendações Paralitúrgicas de Adultos*, ou

⁴⁴⁷ CP de Mattos, *Catálogo Temático*, 373.

⁴⁴⁸ Castagna, *Acervo da Música Brasileira*, vol. IX, 21.

Mementos, *Ecomendações Paralitúrgicas de Crianças e Estações na Comemorações dos Fiéis Defuntos*.⁴⁴⁹

No acervo de Balthasar de Freitas, três tipos de obras realizadas em espaços religiosos são encontrados serviços para os mortos: Missa de Réquiem, Libera me e Memento. Réquiem As missas eram geralmente cantadas na manhã seguinte ao dia da morte, mas havia também missas do sétimo dia, aniversários de um mês, um ano e outros, dependendo das instruções (e fundos) deixadas pelos mortos.⁴⁵⁰ Duas Missas de Réquiem são encontrados na coleção de Freitas, um em Ré menor (BF-144) e outro em Sol menor (BF-145). O BF-144 aparece na coleção em duas versões diferentes, ambas com exemplares de Balthasar de Freitas; a primeira datada de 1907 e a segunda da década de 1930 (1930 e 1932). A Missa de Réquiem em Sol menor (BF-145) parece estar incompleta;⁴⁵¹ começa com o Dies irae, é seguido pelo Domine Jesu, Quam olim, Sanctus (com Hosanna e Benedictus), e termina com o Agnus Dei.

Um único Libera me encontra-se na coleção de Freitas. Como vimos acima, Libera mim foi realizada após a Missa de Réquiem na manhã seguinte ao dia do morte. O Libera me em Sib maior (BF-146) foi executado durante o sepultamento do Padre Cunha, em 1905. Na verdade, foi realizada em vários outros sepultamentos no final do séc. século 19. Seu manuscrito contém comentários interessantes, quase pequenos crônicas, escritas por Miquelino Raymundo de Lima, que foram transcritas no capítulo 2.

⁴⁴⁹ Ibid., 21.

⁴⁵⁰ CP de Mattos, *Catálogo Temático*, 373; Castagna, *Acervo da Música Brasileira*, vol. IX, 21.

⁴⁵¹ O BF-144 também apresenta apenas algumas partes da Missa. É difícil saber agora se as outras partes foram deveria ser executada em canto ou se música de outra missa fosse usada para complementá-la.

O Memento era uma cerimônia paralitúrgica, geralmente realizada em local privado. ambiente. Aconteceria em uma residência, antes do corpo ser transportado para o Igreja, e daí até o local onde seria sepultado. Como uma peça a ser executada em uma casa particular, era frequentemente escrito para quatro vozes e um instrumento baixo. Isso é tradicionalmente escrita em Sol menor.⁴⁵² Vários compositores brasileiros escreveram músicas para um tipo particular de Memento, composto por seis seções: (1) Memento, (2) Nec aspiciat, (3) De profundis, (4) Nec aspiciat (repetição da segunda seção), (5) Kyrie eleison, e (6) Requiescat in pace.⁴⁵³ Existem dois Mementos na coleção de Freitas, BF-147 em G (menor/dórico?) e BF-148 em lá menor. BF-147 é uma das peças mais interessantes do Coleção de Freitas. Como vimos anteriormente, foi encontrado em diversas outras coleções e foi até mesmo atribuído a Lobo de Mesquita.⁴⁵⁴ Seu manuscrito, especialmente seu estilo de notação, será discutido no capítulo 4.

semana Santa

A Semana Santa é um dos períodos mais importantes do Calendário Cristão no todo o mundo católico. Isto é especialmente verdade no mundo luso-brasileiro durante a século XVIII e XIX. O termo "Semana Santa" está sendo considerado aqui de uma forma forma mais flexível e inclusiva, abrangendo todas as festas religiosas que acontecem desde do início da Quaresma ao Domingo de Páscoa. Esta definição está de acordo com a tradição estabelecido pela historiografia brasileira. José Maria Neves delimita a Semana Santa como sendo

⁴⁵² Castagna, *Acervo da Música Brasileira*, vol. IX, 30-31.

⁴⁵³ Neves, *Música Sacra Mineira*, 91.

⁴⁵⁴ Veja Concordâncias acima.

do Domingo de Ramos ao Domingo de Páscoa.⁴⁵⁵ Belkiss Mendonça em sua discussão sobre o Santo A semana na Cidade de Goiás inclui as duas semanas anteriores ao Domingo de Ramos.⁴⁵⁶ Por outro lado Por outro lado, foram discutidas diversas peças que certamente foram executadas durante a Semana Santa em outras seções, por exemplo, o hino Pange lingua (Tantum ergo), examinado com o peças para a Bênção do Santíssimo Sacramento e Procissão de Corpus Christi.

A Semana Santa no Brasil durante os séculos XVIII e XIX não consiste apenas de cerimônias prescritas pelo Rito Tridentino, mas também de uma série de cerimônias paralitúrgicas criadas com o propósito de realçar o drama da Paixão de Cristo. Como centro do Calendário Cristão em terras luso-brasileiras, foi a grande preocupação de alguns dos principais compositores da época. Padre José Maurício tem trinta e quatro obras catalogadas para a Semana Santa.⁴⁵⁷ André da Silva Gomes tem vinte e uma⁴⁵⁸ e Lobo de Mesquita também tem vários, incluindo uma de sua *obra prima*, *Dominica in Palmis*, para quatro vozes, duas trompas, dois violinos, violoncelo e contínuo.⁴⁵⁹ É interessante notar o uso de instrumentos na *Dominica in Palmis*, mesmo sendo escrito para ser apresentado durante a Semana Santa. Na verdade, os compositores brasileiros não eram tão cuidado ao evitar o uso de instrumentos em peças escritas para a Semana Santa. Enquanto lá são vários exemplos de música a cappella escrita para a Semana Santa, o número de peças composta para esta mesma celebração que empregou órgão, cordas e até sopros não é pequeno.⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ Neves, *Música Sacra Mineira*, 96.

⁴⁵⁶ Mendonça, *A Música em Goiás*, 171-221.

⁴⁵⁷ CP de Mattos, *Catálogo Temático*, 291-327.

⁴⁵⁸ Duprat, *Música na Sé de São Paulo*, 194-212.

⁴⁵⁹ Mesquita, *Dominica em Palmis*.

⁴⁶⁰ Veja comentários do CP de Mattos sobre esse assunto na produção do Padre José Maurício. *Catálogo Temático*, 372.

No estado de Goiás, as celebrações da Paixão de Cristo dominaram o calendário religioso também. A Semana Santa na cidade de Goiás ainda é um dos principais festas religiosas no Brasil. Mantém ainda várias das cerimónias estabelecidas no século XVIII, quando o padre espanhol, Padre João Perestrello de Vasconcelos Spinola decidiu celebrar a Semana Santa tal como era realizada na sua terra natal.⁴⁶¹ Desde então, tem sido objeto de atenção de todos que escreveram sobre a cultura e os hábitos de o povo que vivia na “terra dos Goyazes”. Nos últimos anos, três desses autores concentraram-se nos aspectos musicais das celebrações da Paixão de Cristo no Cidade de Goiás, Belkiss Mendonça,⁴⁶² Maria Augusta Calado,⁴⁶³ e Ana Guiomar Souza.⁴⁶⁴

Onze peças estão catalogadas sob a rubrica “Semana Santa” em Balthasar de Coleção de Freitas. Por razões que foram explicadas acima, no entanto, este número não não representam a quantidade total de obras existentes encontradas no acervo, que foram realizada durante as cerimónias da Semana Santa. Dessas onze peças, há quatro Surrexit Dominus, dois Stabat maters e cinco outras obras. O Surrexit Dominus é um moteto cantado na Procissão da Ressurreição no Domingo de Páscoa. Estas quatro peças são peças pequenas, silábicas, a cappella, todas escritas em sol maior. BF-157, na verdade, é um dos itens mais intrigantes de toda a coleção; seu manuscrito apresenta vários características arcaicas, incluindo, ao que parece, uma estrutura modal. Estas características arcaicas serão discutido em detalhes no capítulo 4.

⁴⁶¹ Mendonça, *A Música em Goiás*, 171-173.

⁴⁶² *Ibid.*, 171-221.

⁴⁶³ Rodrigues, notas sobre *A Semana Santa em Goiás*.

⁴⁶⁴ Souza, “Paz em Cena”.

Duas músicas Stabat são encontradas neste grupo, uma em Ré menor (BF-149) e outra em Fá Maior (BF-150). Na verdade, o BF-150 é encontrado em duas versões, a anterior preservada em exemplares de Miquelino Raymundo de Lima, de 1889, e este último em exemplares de Balthasar de Freitas, de 1897, 1916, 1924 e 1928. Os exemplares de Miquelino de Lima apresentam, ainda, uma característica interessante. A música foi escrita originalmente em 3/4. Mais tarde, outro escriba, ou o próprio Lima posteriormente, modificou a duração de algumas notas para para fazer isso em 4/4.⁴⁶⁵

Por fim, há outras cinco peças ligadas à Semana Santa na coleção:

Christus factus est (BF-155), Domine tu mihi (BF-154), Domine para Quinta-feira Santa (BF-153), Perdão (Cântico da Quaresma) (BF-151), e os Motetos para a Procissão da Estações da Cruz (BF-152). Como vimos, os Motets (BF-152) foram um dos peças mais populares em Goiás no final do século XIX e início do XX, e continuam sendo parte importante das celebrações da Paixão de Cristo na Cidade de Goiás. Os exemplares de Silvestre Ribeiro de Freitas que estão depositados no acervo de Freitas, de 1879, estão entre as primeiras (se não as primeiras) testemunhas existentes desta composição. Também digno de nota é o Domine para Quinta-feira Santa (BF-153), uma peça interessante escrita do célebre compositor pirenópolis Antônio da Costa Nascimento. No entanto, as únicas cópias existentes na coleção são partes para alto e baixo (instrumento), escrita por João Leite da Silva em Jaraguá, 1910, e para trombone, escrita por Benedicto Gomes Barbo de Siqueira também em Jaraguá, 1910.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Para adaptação nesta e em outras peças, consulte o capítulo 4.

⁴⁶⁶ Estas cópias não trazem indicação de autoria. A atribuição desta peça a Antônio da Costa Nascimento vem de Mendonça, *A Música em Goiás*, 119-126.

Te Deum e outras obras

O Te Deum é um dos hinos mais populares da liturgia católica. Tornou-se oficialmente parte da liturgia no século VI e, desde então, compositores de praticamente todos os períodos criaram novas músicas usando seu texto. Originalmente, o Te Deum era cantado em a nona responsabilidade das Matinas nos dias festivos, mas logo passou a ser realizada também como uma peça independente em todos os tipos de ocasiões comemorativas. Era frequentemente usado como conclusão de acontecimentos importantes, sendo cantada no final dos anos religiosos e cívicos, novenas, etc.⁴⁶⁷ Também é cantado em cerimônias de agradecimento por qualquer evento especial.

No Brasil dos séculos XVIII e XIX, o Te Deum era usado tanto como peça independente e como conclusão de outras cerimônias religiosas, como novenas e Missas.⁴⁶⁸ Poderia ser “composto” ou, às vezes, *alternado*, com seus versos alternando entre o canto, cantado pelo clero, e a “polifonia”, executada pelo cantores e instrumentistas profissionais.⁴⁶⁹ Como peça independente, fazia parte do praticamente todas as cerimônias políticas/cívicas importantes durante a Colônia e a Primeira e Segunda Império. Quando D. João VI, Rei de Portugal, chegou ao Brasil em 1808, evitando confronto com o exército de Napoleão, seu primeiro feito foi assistir a um Te Deum no Catedral do Rio de Janeiro, comemorada em agradecimento pelo sucesso de sua viagem.⁴⁷⁰

Com base no que podemos inferir da literatura da época, o Te Deum parece foram utilizados em Goiás durante os séculos XVIII e XIX principalmente como

⁴⁶⁷ Neves, *Música Sacra Mineira*, 97.

⁴⁶⁸ CP de Mattos, *Catálogo Temático*, 366.

⁴⁶⁹ Neves, *Música Sacra Mineira*, 97.

⁴⁷⁰ CP de Mattos, *Catálogo Temático*, 366. Através do exame de vários documentos, incluindo crônicas que descrevem a cerimônia, e manuscritos musicais encontrados na Sé Catedral do Rio de Janeiro, André Cardoso sugere que o Te Deum ouvido por D. João VI foi provavelmente o Te Deum em Ré Maior (CT96) composta pelo Padre José Maurício Nunes Garcia. Cardoso, *Música na Corte de D. João VI*, 65-70.

peça independente, geralmente associada a celebrações cívicas e políticas. Como vimos em capítulo 1, vários jornais que circularam em Goiás naquela época, bem como o crônicas de viajantes estrangeiros que visitaram a Capitania e Província de Goiás, são repleto de referências a eventos cívicos e políticos em que foi realizado um Te Deum. Nós nessas ocasiões, a presença de músicos é frequentemente mencionada e às vezes é possível inferir uma alternância entre o clero e os músicos profissionais, como no prática descrita acima.⁴⁷¹

Surpreendentemente, o número de Te Deums encontrados na coleção de Balthasar de Freitas não atende às expectativas criadas pela revisão da literatura da época. Lá são apenas duas peças existentes na subcoleção de música sacra. O Te Deum em lá menor (BF-160) sobrevive em cinco conjuntos de peças agora preservadas na coleção, o mais antigo de 1874, cópia anônima, e a mais recente de 1911, de Luís de Sá. Há também cópias de outro copista anônimo (sem data), Joaquim Antunes da Silva (1908), e Balthasar de Freitas (1908). O manuscrito de 1874 indica que este Te Deum foi deveria ser executada durante a “entrada de Reinados”. Isto está provavelmente relacionado com a festa de Pentecostes, que é por vezes referida como “Festa do Reinado do Divino”. Espírito Santo (Festa da Realeza do Divino Espírito Santo), ou à Epifania, o festa dos Reis (Três Reis Magos). Nas cópias de Balthasar de Freitas o título utilizado é “Te Deum de São José”, referindo-se à procedência da peça em São José do Tocantins, hoje a cidade de Niquelândia. Como vimos no capítulo 2, ambos os conjuntos de partes podem ser relacionados em algum caminho até José Ribeiro de Freitas Carvalho.

⁴⁷¹ Para uma descrição das diversas ocasiões em que foi realizado um Te Deum em Goiás durante os séculos XVIII e XIX, ver capítulo 1.

A outra peça é o Te Deum em Ré Maior (BF-161). Existem vários existentes conjuntos de peças desta peça na coleção, entre elas exemplares de Silvestre Ribeiro de Freitas (1875), Miquelino Raymundo de Lima (1889, 1890), José de Freitas Machado (1900) e Balthasar de Freitas (1906). A peça é anterior a 1875, pois a obra de Silvestre manuscrito indicava que foi copiado em 7 de dezembro de 1875. Este Te Deum era popular na região de São José do Tocantins/Jaraguá visto que, como veremos no capítulo 4, foi recopiado e adaptado diversas vezes durante o final do século XIX e início do século XX. séculos. Como vimos no capítulo 2, uma das ocasiões importantes em que foi realizada foi a chegada de D. Eduardo Duarte da Silva, bispo de Goiás.⁴⁷²

O último grupo de peças contém três obras que sobrevivem apenas em fragmentos: Em Belém nasceu (Nasceu em Belém) (BF-162), Queremos Deus (BF-163) e Fé, esperança e caridade (BF-164), todos com exemplares de Balthasar de Freitas. As peças existentes são pistão, bombardon e baixo (instrumento) para Em Belém nasceu; baixo em Dó para Queremos Deus; e Voz para Fé, esperança e caridade. Em Belém nasceu é uma canção de Natal. Queremos Deus é provavelmente uma canção religiosa tradicional bastante popular em Goiás; mas como nenhum vocal ou partes melódicas instrumentais sobreviveram, é difícil confirmar isso. Finalmente, Fé, esperança e caridade parece ser um tipo de "Auto" que era comum nas igrejas paralitúrgicas. celebrações em Goiás durante os séculos XVIII e XIX.

Copyright © Marechal Gaioso Pinto 2010

⁴⁷² Ver também JTF Silva, *Lugares e Pessoas*, 330-331.

CAPÍTULO 4: RECICLAGEM DO REPERTÓRIO: PRESERVAÇÃO E
ADAPTAÇÃO NA COLEÇÃO DE BALTHASAR DE FREITAS

Uma parcela significativa do repertório colonial brasileiro existente, formado quase inteiramente de obras sacras, é preservado através de cópias que foram feitas durante o século 19. É o caso de obras escritas por alguns dos mais importantes compositores da época, como José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), André da Silva Gomes (1752-1844) e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805). Cleofe Person de Mattos chamou a atenção para o fato de o arquivo do Cabido O Metropolitano do Rio de Janeiro guarda cópias manuscritas do final do século XIX de várias obras de José Maurício das quais não se sabe que tenham sobrevivido autógrafos.⁴⁷³ Régis Duprat destacou ainda que das quase 130 obras compostas por André da Silva Gomes, vários foram preservados apenas através de cópias do século XIX. Duprat dá a exemplo do arquivo do Museu Carlos Gomes, de Campinas, São Paulo, que contém vinte e duas obras compostas por Silva Gomes, quase todas copiadas por Manuel José Gomes durante o século XIX, e que também não possuem autógrafos.⁴⁷⁴

Duas outras características do repertório colonial também são importantes para a discussão apresentada neste capítulo: (1) o fato de a música sacra ter circulado no Brasil durante os séculos XVIII e XIX exclusivamente através de manuscritos, e (2) que esses manuscritos consistiam quase inteiramente em conjuntos de partes. Segundo José Maria Neves, por causa da proibição do estabelecimento de imprensa no Brasil, bem como a restrição à importação de livros, únicos textos que normalmente circulavam em

⁴⁷³ CP de Mattos, *Catálogo Temático*, 383.

⁴⁷⁴ Duprat, *Música na Sé de São Paulo*, 103-104.

A forma impressa durante o período colonial eram cartilhas, tabuadas e catecismos.⁴⁷⁵ Assim, compositores e intérpretes lidavam apenas com manuscritos. Além disso, esses manuscritos consistiam principalmente em conjuntos de partes separadas. Apenas uma percentagem muito baixa desses manuscritos foram copiados em partituras completas. Da produção de Lobo de Mesquita, por exemplo, encontra-se apenas uma partitura autografada, a obra *Tercio*, de 1783.⁴⁷⁶ Duprat indica que das mais de cem composições de André da Silva Gomes, apenas cinco obras foram preservadas em partituras.⁴⁷⁷

Os locais onde as cópias de obras dos séculos XVIII e XIX são mais prováveis de serem encontradas são coleções de orquestras antigas e, especialmente, bandas de sopro do regiões onde esse repertório já foi usado sistematicamente. Os estudiosos são enfáticos em apontando a importância das bandas de sopro para a vida musical do Brasil durante o Século XIX e início do século XX. Na década de 1990, Curt Lange destacou que “en aquellos lejanos tiempos [século XIX] e também hasta hace muy poco, [as bandas de música] tem o órgão de todo ser humano, o elemento de coesão social, o veículo que modificaba as las modas el gusto, apresentando novos repertórios” (naqueles tempos distantes [século XIX] e até recentemente, [as bandas de sopro] eram o orgulho de cada aldeia, o elemento de coesão social, o veículo que, à medida que a moda mudou, apresentou novo repertório).⁴⁷⁸ Ele também acrescentou que “em cada población del interior del Brasil (...) por alguma razão que toda vila existe, não há sinal de existência de bandas

⁴⁷⁵ Neves, *Música Sacra Mineira*, 11.

⁴⁷⁶ Guimarães, “A Obra Dominica in Palmis”, 218. Para fac-símile desta peça, ver Cotta, *Lobo de Mesquita*, 193-209; e Mesquita, *Tercio*, 36-66.

⁴⁷⁷ Duprat, *Música na Sé de São Paulo*, 82.

⁴⁷⁸ Lange, “As Bandas de Música”, 29.

rivalidades entre sí (em cada aldeia do interior do Brasil, por menores que fossem, havia, e ainda há, duas bandas de vento rivalizando entre si).⁴⁷⁹

Estas faixas de vento foram importantes não apenas como veículos para a propagação do produção de compositores contemporâneos, mas também como principal instituição na preservação do legado musical de períodos anteriores. Duprat destaca que a tradição mantida viva pelas bandas de sopro foi decisiva na preservação da música sacra brasileira desde séculos XVIII e XIX.⁴⁸⁰ Lange, por outro lado, chamou a atenção para o alta qualidade dos condutores das bandas de vento e seu papel como “guardiões dos antigos música religiosa.”⁴⁸¹ Entre as razões para esta atenção ao repertório antigo está o fato que várias dessas bandas de sopro vieram da *Companhia de Músicos*, antigas orquestras que foram responsáveis pela música das cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas durante o Período colonial.⁴⁸²

Contudo, por mais paradoxal que possa parecer, o impulso para a preservação deste repertório foi muito mais pragmático do que histórico. Como resultado, os copistas durante o século XIX século empreendeu todo tipo de adaptações e modernizações para tornar o antigo repertório tocável para seus próprios conjuntos. Neves, entre outros, notou evidências que os copistas do século XIX realmente interferiram nas obras que copiavam, especialmente com substituição de instrumentos.⁴⁸³

Portanto, um musicólogo moderno enfrenta vários problemas ao lidar com música sacra dos séculos XVIII e XIX no Brasil: obras preservadas em

⁴⁷⁹ Ibid., 29.

⁴⁸⁰ Duprat, *Música na Sé de São Paulo*, 11.

⁴⁸¹ Lange, “As Bandas de Música”, 34.

⁴⁸² Neves, *Música Sacra Mineira*, 15.

⁴⁸³ Ibid., 16.

manuscritos, na forma de conjunto de partes, copiados várias décadas após sua composição por copistas sem intenção de serem fiéis ao original. Neste capítulo, vamos examina como os copistas do século XIX e mesmo do início do século XX em Balthasar de Freitas adaptou o repertório antigo às circunstâncias que enfrentava.

Uma característica interessante da coleção de Balthasar de Freitas, que permitiu presente discussão, é que muitas de suas peças foram copiadas diversas vezes durante o XIX e início do século XX. Por exemplo, temos a Missa em Fá Maior (BF-006) com exemplares datados de 1851, 1888, 1896, 1899, 1900, 1903, 1906, 1908, 1911, 1912 e 1918; essas cópias foram feitas por oito identificados e oito anônimos copistas. Os Motetos para a Procissão da Via Sacra (BF-152), que – como vimos no capítulo 3 – era uma peça popular em Goiás, tem exemplares datados de 1879, 1883, 1889, 1893, 1897, 1900, 1901, 1902, 1908, 1909 e 1924; essas cópias foram feitas por sete copistas identificados e sete anônimos. Não é de surpreender que cada vez que estes ou as outras obras do acervo foram copiadas, adaptações e modernizações foram feitas por os copistas responsáveis pela produção dos manuscritos. É a natureza destes adaptações que serão examinadas nas seções seguintes.

Mudanças na Instrumentação

Certamente, o tipo mais comum de adaptação do repertório antigo feita por Copistas da música brasileira do século 19 foi uma mudança de instrumentação. Como um exemplo da literatura publicada, poderíamos citar os clarinetes que eram usados como substitutos de flautas nas cópias de João de Deus de Castro do final do século XIX Missa de Lobo em Ré Maior, feita por Vicente Ferreira do Espírito Santo.⁴⁸⁴ Neste exemplar, o oficleide e trombone também são usados como substitutos do primeiro violoncelo. Além disso, Cleofe Person de Mattos apontou os problemas relacionados à instrumentação no século XIX exemplares centenários de obras do Padre José Mauricio. Nessas cópias é comum encontrar tanto substituições de instrumentos, especialmente flautas por oboés, quanto adição de novos instrumentos, incluindo violas e, mais frequentemente, oboés, trompetes e trombones.⁴⁸⁵

Também na coleção de Balthasar de Freitas as mudanças na instrumentação são o tipo de adaptação mais frequente realizada por seus copistas. Essas adaptações geralmente dizem respeito a substituições de partes de violino por instrumentos de sopro, mas mudanças envolvendo baixo instrumentos também podem ser encontrados. Além disso, as trocas entre as partes do violino e os sopros podem ser detectado nos exemplares do acervo de diversas maneiras. Peças com duplo designação de instrumentos são os sinais mais explícitos desta prática, mas inconsistências entre páginas de título e conjuntos de partes, ou entre diferentes conjuntos de partes, bem como idiomáticas elementos de cordas encontrados em cópias de sopros, também podem revelar um processo de substituições de

⁴⁸⁴ JDC Lobo, *Missa em Ré Maior*, ix.

⁴⁸⁵ CP de Mattos, *Catálogo Temático*, 359-360.

instrumentos dos músicos que utilizaram manuscritos da obra de Balthasar de Freitas coleção.

São trinta exemplares em que uma única parte é designada para duas instrumentos (ver Tabela 4.1). Em vinte e nove destes casos, os instrumentos envolvidos são um violino (primeiro ou segundo) e um instrumento de sopro (requinta, clarinete ou pistom). Em um único caso, a parte é escrita para flauta ou primeiro clarinete, indicando assim uma substituição semelhante a no caso da cópia da Missa de Castro Lobo anteriormente mencionada. Isso aparece em um conjunto de partes dos Motetos para a Procissão da Via Sacra (BF-152), copiados por Silvestre Ribeiro de Freitas em 1879. A designação escrita por Silvestre é Flauta, ou Clarineta 1a (Flauta, ou 1º Clarinete).

Em onze partes contendo dupla designação, mais de um terço do total, os copistas empregam a seguinte fórmula em sua indicação:

1st instrumento + “ou” (ou) + 2^o instrumento

Além do item 29 da Tabela 4.1 discutido no parágrafo anterior, o “1º instrumento” da fórmula acima é sempre um violino (primeiro ou segundo). O “2º instrumento”, no por outro lado, é bandetta no item 13 da Tabela 4.1; um clarinete nos itens 26 e 27; e um pistão (primeiro ou segundo) nos itens 1, 7, 9, 11, 14, 21 e 22.

Tabela 4.1: Peças contendo dupla designação de instrumentos.

Trabalho de item	Cópia MS 162	Ir	Designação original
01 Missa em C principal	Baltasar de Freitas, 1907	vn II/ponto 2	^ó <i>Violino ou Pistão</i>
02 Missa em G principal	053 [Baltasar de Freitas], Jaraguá, 1890	cl I/vn I 1	^ó <i>Clarineta</i> [1ª página] ^{1º} V ^ó [última página]
03 Missa em C principal	095 Baltasar José Martins, Jaraguá, 1889	vn I/cl	^{2º} <i>Violino Clarinete em Sib</i>
04 Missa em C principal	095 Baltasar José Martins, Jaraguá, 1889	vn II/cl 2	^ó <i>Violino, Clarinete em Bb</i>
05 Missa em C principal	095 Miquelino Raymundo de Lima, 1890	vn I/cl	^{1º} V ^ó <i>Clarineta Bb</i>
06 Missa em C principal	095 Miquelino Raymundo de Lima, 1890	vn II/cl 2	^ó <i>Violino, clarineta Bb</i>
07 Missa em C principal	171 Baltasar de Freitas, 1902	vn II/ponto 2	^ó <i>Violino ou Pistom</i>
08 Missa em Fá Maior 121	Joaquim Marques	vn II/cl 2	^ó <i>Violino = e Clarineta</i> ⁴⁸⁶
09 Sanctus e Agnus Dei em Dó principal	090 Baltasar de Freitas, 1892	vn II/ponto 2	^ó <i>Violino ou Pistom</i>
10 Efundam Spiritum Meum	155 Baltasar de Freitas, 1900	vn I/rq	<i>Requinta</i> [1o Violino] ⁴⁸⁷
11 Efundam Spiritum Meum	155 Baltasar de Freitas, 1900	vn II/ponto 2	^ó <i>Violino ou Pistão Bb</i>
12 Novena para Nossa Senhora da Conceição	019 Balthasar de Freitas, sem data	vn II/ponto 2	^ó <i>Violino de Pistom</i>
13 Novena para Nossa Senhora da Conceição	047 Baltasar de Freitas, Jaraguá, 1899	vn I/rq	^{1º} <i>Violino ou Requinta</i>
14 Novena para Nossa Senhora da Conceição	047 Baltasar de Freitas, Jaraguá, 1899	vn II/ponto 2	^ó <i>Violino ou Pistom</i>
15 virgem Soberana em G principal	030 Baltasar de Freitas, 1907	vn II/ponto 2	^ó <i>violino Pistão 2o</i>
16 virgem Soberana em G principal	030 Baltasar de Freitas, 1907	cl/vn II	<i>Clarineta 2o Violo</i>
17 Novena para o Mês da Virgem Mary	044b Benedicto Rodrigues Braga, Bomfim, 1913	vn II/ponto 2	^ó <i>Violino Pistão B</i>

⁴⁸⁶ A palavra "Clarineta" está escrita com uma caligrafia diferente da palavra anterior (provavelmente "1a Clarineta em si"). No final do exemplar, após o Cum Sancto Spiritus, está escrito: "2o Violino por J. Marques".

⁴⁸⁷ As palavras "1o Violino" estão escritas sobre a palavra "Requinta" nesta parte.

Tabela 4.1 (continuação).

Trabalho de item		Cópia MS 157		lr	Designação original
18	Ladainha em G principal		Baltasar de Freitas, 1894	rq/vn I	<i>Requinta (1o V^o)</i>
19	Ladainha em G principal	006	Anônimo, sem data	vn I/pt I V	^o 1 ^o <i>um pistão 4 1o 488</i>
20	Ladainha em G principal	006	Anônimo, sem data	vn II/cl V	^o 2 ^o <i>a 4 Clarineta</i> ⁴⁸⁹
21	Sub Tuum Praesidium	105	Baltasar de Freitas, 1911	vn I/pt I 1	^o <i>violino ou Pistom</i>
22	Sub Tuum Praesidium em Fá principal	105	Baltasar de Freitas, 1912	vn II/pt II	^o 2 ^o <i>Violino ou 2o Pistom</i>
23	Vinde Espírito de Luz	129	Anônimo, sem data	vn II/ponto 2	^o <i>Pistom de violino</i>
24	Salve Virgem em Dó maior	012	Baltasar de Freitas, 1908	vn II/ponto 2	^o <i>violino Pistom</i>
25	Tantum Ergo em Sol maior	173	Baltasar de Freitas, 1895	vn II/ponto 2	^o <i>Violino (Pistom)</i>
26	Ecce Panis em Dó principal	039	Anônimo, sem data	vn I/cl V	^o 1 ^o <i>ou Clarineta em Bb</i>
27	Ecce Panis em Dó principal	039	Anônimo, sem data	vn II/cl 2	^o V ^o <i>ou Clarineta</i>
28	Bendito Seja em Mib maior	154	Baltasar de Freitas, 1900	vn II/ponto 2	^o <i>Violino – Pistom em Bb</i>
29	Motetos para o Procissão das Estações de a Cruz	172	Silvestre Ribeiro Freitas, 1879	fl/cl I	<i>Flauta ou Clarineta 1a</i>
30	Cristo Fato Est em dó menor	114	Baltasar de Freitas, 1908	pt/vn II	<i>Pistom – Bb 2^o violino</i>

⁴⁸⁸ A indicação para primeiro violino está na mesma caligrafia da música do manuscrito, enquanto a indicação do pistão está em uma caligrafia diferente.

⁴⁸⁹ A indicação para segundo violino está na mesma caligrafia da música do manuscrito, enquanto a indicação para clarinete está em caligrafia diferente.

Em dois casos a designação consiste no nome do primeiro instrumento seguido pelo nome do segundo instrumento entre parênteses. O item 18 da tabela indica

o)490 e o item 25 mostra “2o Violino (Pistom)”. É interessante notar “Requinta (1o V) . que no item 18 o primeiro instrumento é um instrumento de sopro e não o violino, como na maioria dos os casos. Na verdade, a comparação entre a tonalidade desta parte e a tonalidade da partes vocais mostra que a cópia foi escrita principalmente para a bandetta.⁴⁹¹ Ambos os itens 18 e 25 foram copiados por Balthasar de Freitas.

Há apenas um caso em que o primeiro e o segundo instrumentos estão conectados pela conjunção “e” (e). Esta é uma das partes da Missa em Fá Maior (BF-014), copiado por Joaquim Marques (item 8 da Tabela 4.1). No entanto, a inscrição ÿe Clarinettaÿ (e Clarinete) não foi originalmente escrita no manuscrito; foi adicionado mais tarde com uma caligrafia diferente. Isto não deixa nenhum caso em que os dois instrumentos sejam originalmente conectado pela conjunção “e”. Portanto, parece deixar poucas dúvidas de que o segundo instrumento indicado nestas cópias foi considerado opcional e, certamente, um substituto e não um reforço do primeiro instrumento.

Por fim, o item 12 da Tabela 4.1 apresenta um caso curioso. Esta é uma cópia da Novena para Nossa Senhora da Conceição, feita por Balthasar de Freitas. A indicação de Balthasar é “2o Violino de Pistom.” Esta indicação poderia ser traduzida como “2º violino de pistom”, ou “2º violino que tem pistão.” Porém, assim como acontece com a expressão em português, nenhum eles parecem fazer sentido. O que provavelmente é a explicação para esta expressão é que ela

⁴⁹⁰ “Vo ” é uma abreviatura comum usada nos manuscritos da coleção para “violino” (violino); “VVo ” é usado como abreviatura de “dois violinos” (dois violinos).

⁴⁹¹ Para uma discussão sobre tonalidades e instrumentos de transposição nas cópias da coleção, veja mais adiante neste capítulo.

foi apenas um simples erro cometido por Balthasar, semelhante a muitos outros erros cometidos por próprio Balthasar e por outros copistas encontrados nos manuscritos da coleção.

Mas foram essas substituições indicadas pelos compositores destas obras, pelos copistas que produziram os manuscritos, ou foram apenas uma decisão tomada posteriormente pelo artistas? Examinemos alguns aspectos dos manuscritos em que essas duplas são encontradas indicações. Em apenas quatro exemplares a indicação do segundo instrumento parecem ter sido adicionados posteriormente. Nestes casos não é fácil saber se foram feita pelo mesmo copista ou por outra pessoa. Contudo, em cada um dos outros vinte e seis casos a dupla designação é original. Além disso, estas cópias foram produzidas durante um período de tempo que vai de 1879 a 1913 por cinco identificados e quatro anônimos copistas. Silvestre Ribeiro de Freitas produziu um exemplar com dupla designação em 1879, Balthasar José Martins em 1889, Miquelino Raymundo de Lima em 1890 e Benedicto Rodrigues Braga em 1913. Contudo, o mais consistente nesta prática foi Balthasar de Freitas, produzindo exemplares com dupla designação em 1890, 1892, 1894, 1895, 1899, 1900, 1902, 1907, 1908, 1911 e 1912. Finalmente, dois manuscritos de Balthasar de Freitas, de 1894 e 1899, e um de Balthasar José Martins, de 1889, são – na verdade – cópias autografadas.

As substituições de violinos por instrumentos de sopro na coleção de Balthasar de Freitas são certamente não se restringe aos casos em que o copista indicou explicitamente esta possibilidade no designação do instrumento. Evidências dessa prática também podem ser vistas em vários manuscritos em que elementos idiomáticos de strings são encontrados em cópias designadas para instrumentos de vento. Uma parte para segundo clarinete do *Sub tuum praesidium* em *Fá Maior* (BF-096), copiada por Silvestre Ribeiro de Freitas (undated), ilustra algumas dessas

elementos (Figura 4.1). A análise desta parte revela três pontos que revelam a sua origem como parte de um instrumento de cordas. O primeiro ponto é a longa seção que faz uso de repetidas semicolcheias. Começa no compasso 13 e continua ao longo da peça até o final, com apenas breves interrupções usadas para pontuar as frases. Embora jogável em um único instrumento de palheta, esse tipo de escrita é definitivamente mais adequado para cordas. O segundo ponto é o uso de paradas duplas e triplas. Paradas duplas ocorrem nos compassos 20, 27, 28, 31, 32, 46, 47, 50, 51 e 56, último compasso da peça. Os intervalos usados são sempre quintas e sextas. Uma parada tripla é encontrada no compasso 34, usando intervalos de sexta e terceira, formando um acorde Dó maior (sem a quinta). Poder-se-ia objectar que estas duplas e as paradas triplas foram, na verdade, *divididas*, para serem executadas por dois e três clarinetistas. Contudo, esta parece não ter sido a prática na coleção de Freitas, para a qual, acredito que um músico (voz ou instrumento) por parte era o costume. Finalmente, o terceiro ponto é o intervalo em que esta parte está escrita. É significativo que o clarinete nunca vá abaixo de G₂ que marca o limite inferior de um violino. Este ponto é provavelmente menos relevante do que os outros dois quando considerados apenas em relação a este único exemplar. No entanto, o análise das demais peças para clarinete da coleção revela que esta característica (que a gama utilizada nas peças para clarinetes é perfeitamente adequada para um violino, nunca fazendo uso de F#₂, F₂ ou E₂) é uma característica comum encontrada neles.

⁴⁹² O sistema usado aqui é aquele em que o Dó central é C₃, portanto G₂ é o G abaixo do Dó central.

Figura 4.1: Parte do clarinete do Sub tuum praesidium em Fá maior (BF-096)

apresentação de elementos idiomáticos de string; reproduzido com permissão da família de Freitas.



Outras testemunhas do processo de adaptação de partes de violino para instrumentos de sopro são as cópias para bandeta e segundo clarinete do Solo para o Pregador Tu qui legis (BF-039), de Joaquim Antunes da Silva (inédito). Em ambas as cópias, Silva escreveu *pizzicato* no compasso 43, onde começa o Allegro. O interessante é que a mesma coisa acontece numa cópia desta mesma peça para pistom (Anônimo, 1892), hoje depositada em a coleção de Antônio Pinheiro. Poderíamos tentar encontrar explicações diferentes para isso indicação em partes de instrumentos que, pelo menos de forma não metafórica, não poderiam tocar em pizzicato. No entanto, as outras evidências apresentadas acima apontam para uma abordagem mais simples.

explicação: essas partes para bandetta, clarinete e pistom eram, na verdade, cópias que tinham como exemplares⁴⁹³ cópias para um instrumento de cordas, provavelmente um violino. No processo de copiando-os, Joaquim Antunes da Silva e o copista anônimo de Antônio A coleção de Pinheiro (talvez do próprio Silva) decidiu manter a indicação que estava presente no exemplar. Eles fizeram isso provavelmente porque não tinham percebido que isso indicação não era adequada para um instrumento de sopro, ou, talvez, porque pensaram que manter a indicação na nova parte para um instrumento de sopro poderia sugerir uma articulação ao tocador, tentando assim ficar mais próximo do efeito original. Em ambos os casos o O caráter derivado dessas cópias é inegável.

É interessante agora examinar um exemplo em que a adaptação é clara – confirmado pela existência de uma parte antiga para violino e uma parte nova para violino ou pistom– e feito com um pouco mais de cuidado do que os exemplos anteriores analisados acima. A peça é a Missa em Dó Maior conhecida como Missa São Paulo (BF-003). A Figura 4.2a é a primeira página da parte para segundo violino, copiada por Miquelino Raymundo de Lima em Jaraguá, 1871. A Figura 4.2b, por outro lado, é a primeira página da parte para “segundo violino ou pistão”. (item 1 da Tabela 4.1), copiado por Balthasar de Freitas em 1907. A comparação destes duas partes mostra que, diferentemente dos dois casos discutidos acima, Balthasar de Freitas tenta “traduzir” o idioma da parte das cordas para os sopros, embora, não completamente com sucesso. Ele fez isso principalmente eliminando as paradas duplas e triplas, como podemos ver em vários lugares, por exemplo, compassos 1, 3 e 18-21 do Kyrie. Além disso, Freitas mudou a oitava de algumas passagens, aparentemente para torná-las mais adequadas ao

⁴⁹³ O termo “exemplar” é usado aqui como é entendido em estudos de manuscritos, significando “Um livro *neste caso, na verdade, uma única folha de manuscrito+ da qual é feita uma cópia.” Clemens e Graham, *Introdução aos Estudos de Manuscritos*, 265.

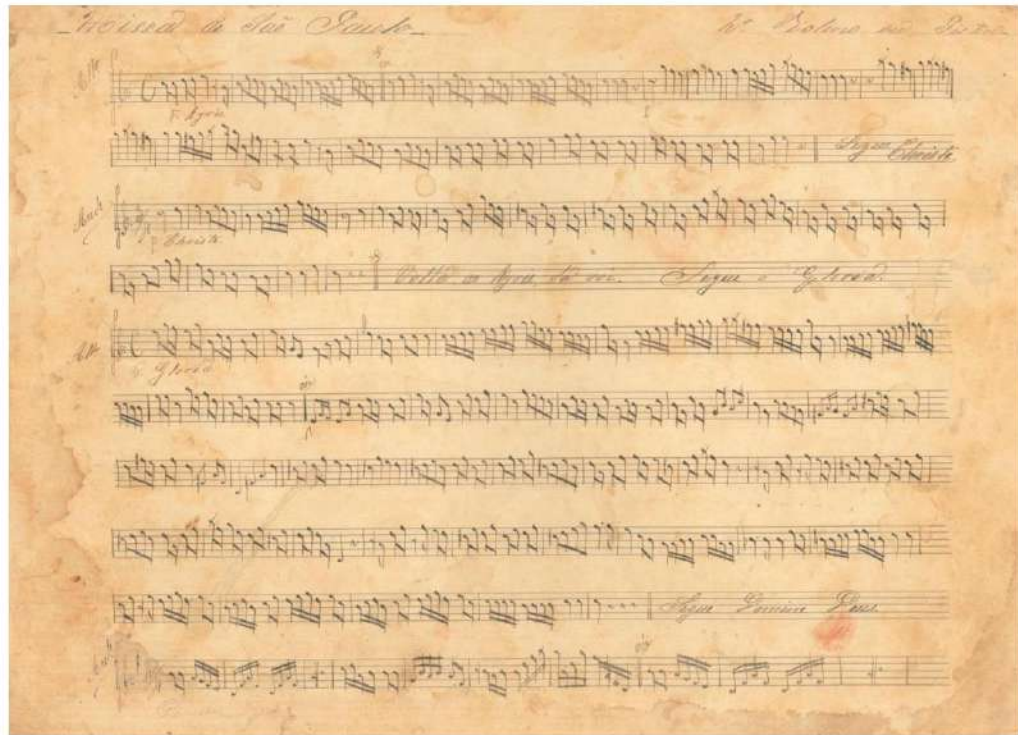
pistão (por exemplo, compasso 14 do Glória).⁴⁹⁴ As adaptações, porém, não vão muito mais que isso. Freitas mantém os trechos com notas repetidas contínuas.

Figura 4.2a: Primeira página da parte para segundo violino da Missa em Dó Maior (BF-003), copiado por Miquelino Raymundo de Lima em Jaraguá, 1871; reproduzido com permissão da família de Freita.



⁴⁹⁴ Mudanças de oitava também ocorrem em outros lugares, mas não necessariamente com a intenção de torná-las adequadas para o pistão.

Figura 4.2b: Primeira página da parte para “segundo violino ou pistão” da Missa em Dó Major (BF-003), copiado por Balthasar de Freitas, 1907. O exemplar de Freitas é supostamente um adaptação do exemplar de Lima; reproduzido com permissão da família de Freitas.



Outra rica fonte de evidências não apenas de substituições de violinos por instrumentos de sopros, mas também outras adaptações na instrumentação – como substituições de instrumentos graves e adição de novas peças para ventos – são as inconsistências entre as páginas de título e os conjuntos de partes ou entre diferentes páginas de título. Um Te Deum em Ré Maior (BF-161) apresenta um interessante caso de inconsistência entre duas páginas de título diferentes, uma de 1875, e outra de 1889. A página de rosto de 1875, já cópia de Silvestre Ribeiro de Freitas, indica: Te Deum festivo para 4 vozes com violinos e baixo. Copiado em 7 de dezembro

1875, seu proprietário Silvestre Ribeiro de Freitas.” Segunda página de rosto, escrita por Miquelino Já Raymundo de Lima em 1889 indica: “Te Dominum Confitemur, com violinos, baixos e mais instrumentos.” Os copistas geralmente não eram tão cuidadosos quanto Lima foi, neste caso, escrever a expressão “e mais instrumentos” para indicar a adição de instrumentos que não estavam listados na página de título. Por exemplo, há outro título página, escrita em 1873, quase certamente por Silvestre Ribeiro de Freitas, que indica: “Invitatório de Nossa Senhora da Conceição, e Veni Sancte Spiritus para 4 vozes, com violinos e baixo. Jaraguá, 5 de dezembro de 1873.” Porém, podemos encontrar peças desta peça escrita pelo próprio Silvestre para bandetta e instrumento de sopro contrabaixo em Eb.

Um caso interessante de inconsistência entre uma página de título e um conjunto de partes pode ser visto nas cópias de Miquelino Raymundo de Lima, feitas em 1890, de um *Sub tuum praesidium* em dó maior (BF-089). Novamente, a página de título indica violinos e baixo, mas é possível encontrar exemplares da peça para bandeta, saxhorn, pistom, trombone, oficleide, e bombardão. O interessante aqui é que tanto a página de título quanto o conjunto de partes são autógrafos. Miquelino Raymundo de Lima é o compositor da peça.⁴⁹⁵

Mas qual é a lógica, se é que existe alguma, nestas substituições feitas pelos copistas de A coleção de Balthasar de Freitas? Fica claro, a partir da análise das obras originalmente escrita para banda de sopro por compositores ligados à coleção que o instrumentos foram classificados em três categorias de acordo com sua função no

⁴⁹⁵ Este caso interessante não é sem precedentes. Cleofe Person de Mattos apontou esse mesmo procedimento do padre José Maurício. Segundo ela, as partituras completas de Maurício não são suficientes para indicar a instrumentação precisa utilizada em uma composição porque, em vários casos, o compositor escreveu partes separadas para instrumentos que não aparecem na partitura completa. *Catálogo Temático*, 359.

diretório. Poderíamos chamar essas categorias de “instrumentos melódicos”, “instrumentos graves” e “instrumentos harmônicos.”⁴⁹⁶

Requintas, clarinetes e pistões eram considerados instrumentos melódicos. Quando a melodia foi dividida em duas vozes, a primeira voz foi tocada por Requinta, primeiro clarinete, ou primeiro pistom, enquanto a segunda voz era tocada por segundo clarinete ou segundo pistom. No caso de ter apenas um clarinete e um pistão, o pistão tocaria o primeiro voz e o clarinete a segunda. Bombardons, helicons, oficleides e tubas eram considerados, naturalmente, instrumentos graves. Saxhorns, trompas francesas e trombones eram considerados instrumentos harmônicos. Por fim, o eufônio ocupou um lugar especial neste classificação. Às vezes aparece como um instrumento melódico, outras vezes como um baixo instrumento e – mais raramente – como um instrumento harmônico.

Esta classificação é consistentemente observada não apenas pelos próprios compositores de música de banda de sopro, mas também pelos copistas que foram responsáveis pela adaptação do sagrado repertório para os conjuntos semelhantes a bandas de sopro. Sem dúvida, em muitos casos eles eram iguais músico. Assim, as partes do violino, que era considerado um instrumento melódico, foram transcrito para um instrumento de sopro do grupo de instrumentos melódicos: bandetta, clarinete ou pistão. Portanto, analisando as cópias de música sacra, podemos perceber que os primeiros violinos foram substituídos por requintas, clarinetes, primeiros clarinetes, ou primeiros pistões. Segundo os violinos, por outro lado, foram substituídos por clarinetes, pistões e segundos pistões. Isso é

⁴⁹⁶ Os termos “instrumentos melódicos” e “instrumentos harmônicos” são usados aqui não em suas definições tradicionais, ou seja, instrumentos que são capazes de tocar apenas uma nota por tempo (instrumento melódico), e instrumentos que são capazes de tocar mais de uma nota. nota simultaneamente (instrumento harmônico). A classificação aqui apresentada baseia-se no papel desempenhado por estes instrumentos na orquestração da peça. Se forem responsáveis por tocar a melodia, são considerados “instrumentos melódicos”; se fossem responsáveis por tocar o acompanhamento eram considerados “baixo” ou “instrumentos harmônicos”.

interessante notar que o único desvio ocorre com o pistão único. Nos casos em qual apenas um único pistão estava disponível, na música original da banda de sopro ele tocava a primeira voz, enquanto nas transcrições do repertório sagrado seria responsável pela segunda parte do violino. Certamente, questões de alcance de altura foram consideradas nesses casos.

As adaptações das partes do baixo são um pouco mais complicadas. As peças mais antigas para baixo são na verdade partes de baixo contínuo, ou seja: uma parte de baixo escrita em uma única pauta, em Clave de Fá, com alguns números escritos acima da linha do baixo, indicando acordes. Essas peças foram certamente destinadas a ser executadas por um instrumento harmônico (harpa, cravo, órgão), que provavelmente foi reforçado por um instrumento baixo.⁴⁹⁷ Existem sete partes para baixo contínuo na coleção, todos indicados como “Baixo” ou “Baxo”.

1851, três de 1874 e três sem indicação de data pelos copistas. Dois os manuscritos, ambos sem data, foram escritos por José Ribeiro de Freitas Carvalho. Todos outros são cópias anônimas. Os três manuscritos de 1874 foram provavelmente copiados por mesmo copista, e há ainda dois outros manuscritos sem data deste mesmo copista em cuja designação é “Fundamento”. São partes de baixo, escritas em uma única pauta, em clave de Fá, sem algarismos. É interessante notar que todas essas partes para baixo contínuo e “Fundamento” são partes de grupos de cópias que têm suas partes vocais escritas em claves baixas.

No que diz respeito às substituições dessas peças, o processo foi duplo. Já a parte melódica era geralmente transcrita para dois instrumentos de sopro: um em Sib, geralmente um

⁴⁹⁷ Aqui os termos “instrumento harmônico” e “instrumento baixo” são usados em suas definições tradicionais.

tuba ou um oficleide,⁴⁹⁸ e um em Eb, que pode ser um helicon, um bombardon, ou um
contrabaixo. Por outro lado, os acordes indicados pelas figuras do baixo contínuo
as partes foram distribuídas entre dois ou três instrumentos de sopro. Quando dois instrumentos foram
usado, um seria um saxhorn ou trompa e o outro um trombone. Nos casos
onde os acordes eram distribuídos para três instrumentos, normalmente seriam um
saxhorn ou trompa francesa e dois trombones. Estas partes de trompa e trombone têm um rigoroso
função harmônica.

⁴⁹⁸ Na coleção há peças para oficleídeos em Bb e também em C.

Chave de referência

Antes de continuarmos a examinar as adaptações no repertório sagrado feitas por dos copistas da coleção de Balthasar de Freitas, gostaria de fazer uma pequena digressão, o que, acredito, é importante para as questões discutidas neste capítulo. Há um muito ponto intrigante no *modus operandi* dos copistas que estavam adaptando o sagrado repertório da coleção de Balthasar de Freitas: tinham o si bemol como chave referencial, não C, como é costume na cultura ocidental. Assim, piano, violoncelo e flauta, por exemplo, seriam considerados instrumentos de transposição por esses músicos, enquanto clarinetes e pistões em Bb não. Podemos ver isso pelo fato de que as peças para clarinetes, pistões, e os baixos em Sib estão sempre no mesmo tom das partes vocais. Agora, os problemas começam quando você olha para as partes anteriores de violinos, porque elas também estão no mesmo tom que o partes vocais. A solução é dada quando comparamos essas partes anteriores do violino com partes para clarinetes e pistões em Sib que foram resultados de adaptações, como nos casos que são discutidos aqui. Eles estão todos na mesma tonalidade. Isso significa que quando no final do século XIX Se um copista do século transcrevesse uma parte de violino para clarinete ou pistão em Si bemol, ele não transponha-o um tom mais alto como deveria ser. Alguém poderia argumentar que os próprios intérpretes fariam a transposição, como é prática na maioria das orquestras e algumas bandas de sopro hoje em dia.

Há três razões que me fazem acreditar que não foi esse o caso. Primeiro é o fato de que como o número de partes para clarinete, pistão e baixo em Si bemol é tão alto, não parece produtivo deixar a responsabilidade de tantas transposições para o

intérpretes, muitos dos quais eram músicos amadores ou semiprofissionais. Sobre este último afirmação, é interessante fazer uma digressão dentro de uma digressão e examinar alguns aspectos do nível de profissionalismo dos músicos que atuaram em Goiás durante final do século XIX e início do século XX.

Praticamente todos os músicos mais importantes que viveram em Goiás durante o último décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX tiveram que ter uma fonte externa de renda para complementar os recursos recebidos por suas atividades musicais Atividades. O equilíbrio entre essas receitas musicais e não musicais variou de caso para para o caso. Como vimos no capítulo 2, Balthasar de Freitas durante toda a sua vida trabalhou como advogado e Miquelino Raymundo de Lima foi delegado de polícia de Jaraguá. De acordo com Professor Braz de Pina Filho, Antônio da Costa Nascimento, o famoso Tônico do Padre, além de ser um dos principais músicos de sua comunidade, também foi pintor, carpinteiro, escrivão e tabelião na cidade de Pirenópolis.⁴⁹⁹ Joaquim Antunes da Silva, um dos copistas da coleção, foi contratado em 1888 por Torquato de Oliveira Sepúlveda para ensinar ao filho a arte da música, bem como carpintaria e outras marcenaria.⁵⁰⁰ O contrato tinha duração de quatro anos, mas o aluno certamente começaram a atuar em funções religiosas antes disso. Na verdade, como parte do acordo, o aluno deveria trabalhar para seu mestre em suas “horas livres”, e isso o trabalho certamente envolveu atividades musicais também. Aluno de Joaquim Antunes da Silva poderia começar a atuar dois ou três meses após o início de sua aprendizagem. Balthasar de Freitas, no verso de um de seus exemplares da Ladainha em C Major (BF-069), escreveu que Manoel Simplício começou a estudar música em 19 de maio de 1890

⁴⁹⁹ Pina Filho, “Antônio da Costa Nascimento”, 4.

⁵⁰⁰ Contrato de serviços educacionais, acervo de Balthasar de Freitas, outros documentos sub-arrecadação.

e dois meses depois, em 5 de julho de 1890, já cantava nas funções religiosas. Como bem, Simplício cantou que Ladainha é difícil de saber. Além disso, os músicos parecem ter ensaiava muito pouco para essas funções religiosas. Em pelo menos duas ocasiões, um manuscrito da coleção Freitas foi copiada em um dia para ser executada no dia seguinte.⁵⁰¹ Embora possa ser visto como um sinal da alta qualidade dos artistas, as evidências discutido aqui aponta mais para a baixa qualidade das performances.⁵⁰²

A segunda razão que me faz acreditar que os clarinetistas e os pianistas eles próprios não transporiam “de vista” as partes escritas na mesma tonalidade do violino partes é que quando os copistas da coleção copiaram partes de rhuertas, helicons e bombardons em Eb, essas partes concordam com as partes dos instrumentos em Bb, mas seriam soam um tom inteiro mais baixo do que as partes dos instrumentos em Dó. Examinemos as cópias do Sub tuum praesidium em dó maior (BF-091) para esclarecer este ponto. Esta peça sobrevive em vários conjuntos fragmentados de peças, datados de 1875 a 1910, por três copistas identificados (Silvestre Ribeiro de Freitas, Miquelino Raymundo de Lima e Balthasar de Freitas) e quatro outros copistas anônimos (copistas a, b, c e d). Temos três partes contendo a mesma música: primeiro violino, bandeta e primeiro clarinete. Copista a, de Jaraguá escreveu sua parte para primeiro violino em 1875. Esta é provavelmente a parte mais antiga existente.

⁵⁰¹ Na cópia de Miquelino Raymundo de Lima para oficleide do Benedictus em Sol menor lemos: “Cópia de Zeca 16 de abril de 1892 (Sabbado de Aleluia) / pa. ser cantado amanhã Domo. P^{ois} Maxdo. e Benedo. /das Chagas Leite. Miquelino de Lima”. (Cópia de 16 de abril de 1892 (sábado de Aleluia) / para ser cantada amanhã, domingo, por Zeca Maxado e Benedicto das Chagas Leite). Numa cópia anônima para bombardon de um Letabitur Justus em Ré Maior (BF-103) lemos: “Copiado a 10 de Jo. 1889 dia da festa do Rosário/ pa. sirva amanhã na de S. Benedo .” (Copiado em 10 de junho de 1889, dia da festa de [Nossa Senhora do] Rosário, para ser utilizado amanhã na [festa] de São Bento).

⁵⁰² Esta diminuição do nível de profissionalismo das atividades musicais em Goiás pode ser um importante fator por trás da migração de músicos das cordas para os instrumentos de sopro que aconteceu em Goiás durante o século XIX e que resultou no crescimento das bandas de sopro. Obrigados a ter outra profissão, estes músicos teriam menos tempo para o estudo e prática musical. Assim, optaram cada vez mais por se dedicar a algum instrumento de sopro, que em comparação com os instrumentos de corda, oferece um bom resultado em menor espaço de tempo.

Mais tarde, provavelmente na década de 1880, Silvestre Ribeiro de Freitas copiou esta mesma parte para Requinta e para primeiro clarinete. O Exemplo 4.1a apresenta as primeiras medidas do modelo de Silvestre cópia para bandetta.⁵⁰³ Se compararmos esta parte com 4.1b, cópia de Silvestre para primeiro clarinete, podemos ver que, além de algumas diferenças nas oitavas, eles combinam muito bem. No entanto, quando comparamos 4.1a com 4.1c, cópia do Copista a para primeiro violino, podemos veja que a parte da bandeta soaria um tom totalmente mais baixo do que a parte do primeiro violino. Mesa 4.2 mostra essas três partes de duas formas: como elas são escritas e como elas realmente som.

Exemplo Musical 4.1a: Cópia de Silvestre Ribeiro de Freitas para bandetta em Mib do

Sub tuum praesidium em dó maior (BF-091).



Exemplo Musical 4.1b: Cópia de Silvestre Ribeiro de Freitas para primeiro clarinete em Sib

do Sub tuum praesidium em dó maior (BF-091).









⁵⁰³ Pequenas correções foram feitas no Exemplo Musical 4.1 e na Tabela 4.2.

Exemplo Musical 4.1c: Cópia do Copista a para primeiro violino (Jaraguá, 1875) do Sub tuum praesidium em dó maior (BF-091).



Tabela 4.2: Notas escritas e sonoras do início do Sub tuum

praesidium em dó maior (BF-091), em exemplares de Silvestre Ribeiro de Freitas (requinta e clarinete) e Copista a.

Instrumento	Notas escritas e sonoras
requinta	<p>escrito:</p>  <p>soando:</p> 
clarinete	<p>escrito:</p>  <p>soando:</p> 
primeiro violino	<p>escrito:</p>  <p>soando:</p> 

É perfeitamente compreensível que um copista copiasse uma peça em dó maior para clarinete em Bb de uma parte para violino e mantém as mesmas notas escritas, esperando que o clarinete jogador iria tocá-la em Ré Maior “de vista” (soando assim em Dó Maior), porque seria mais fácil para o copista. Por outro lado, qual seria a razão para isso mesmo copista para copiar esta mesma peça em Dó Maior para Requinta em Mib da mesma parte para violino e transpor para Sol maior, esperando, ainda, que o bandetista transponha-o novamente, “à vista”, um tom inteiro mais alto (tocando em Lá Maior para soar em Dó). Principal)? Por que o copista simplesmente não a transpôs para lá maior? Meu O ponto é que ele não fez isso porque, na verdade, eles estavam interpretando a peça em Si bemol maior e não em dó maior.

Finalmente, existem algumas peças que possuem duas partes para o mesmo instrumento, uma em Sib e outro em Dó. Isso acontece com clarinetes, baixos e, surpreendentemente, com violinos. Os exemplares da Missa dos Anjos (BF-006) de Silvestre Ribeiro de Freitas apresentam um desses casos. Silvestre escreveu partes para clarinetes em Sib e em Dó, bem como partes para baixos, também em Sib e em Dó. Como podemos ver no Exemplo 4.2, os instrumentos em Sib estão em a mesma tonalidade das partes vocais, enquanto as partes para instrumentos em Dó foram escritas em uma tom inteiro mais baixo.

Exemplo Musical 4.2: Cópias da Missa dos Anjos de Silvestre Ribeiro de Freitas

(BF-006).

Missa dos Anjos (MS-100), Kyrie from the Allegro
Example 4.4 [Copy by
Silvestre Ribeiro de Freitas,
1888]

Allegro

The musical score is written for a full orchestra and choir. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son'. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the woodwind parts (Flute, Clarinet in D, Clarinet in Bb, Bassoon, Bassoon in D, Bassoon in Bb) are all present. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass) are also present but not shown in this excerpt.

A existência de peças para clarinetes em Si bemol e em dó não é problemática. Há algumas bandas de sopro no Brasil que ainda hoje fazem uso de clarinetes em ambas as afinações. Chá as partes para baixos em Si bemol e dó, por outro lado, são um pouco mais complicadas. Chá O termo “baixo” (“baxo” ou “baixo” em português) é ambíguo e não indica um instrumento preciso; indica antes uma função. Essas partes do baixo provavelmente foram executada por qualquer instrumento baixo que o maestro tivesse em mãos, variando de violoncelo ou contrabaixo para oficleide ou helicon. No entanto, como as peças para estes últimos

no acervo são encontrados dois instrumentos, além de peças para bombardon, é possível que o termo no contexto da coleção de Balthasar de Freitas se referiria mais frequentemente a um instrumento de cordas, violoncelo ou contrabaixo, ou às vezes a uma tuba. Enquanto em relação às tubas a existência de partes em Bb e em Dó não é problemática, parece muito estranho pensar em violoncelos e contrabaixos afinados em Si bemol. argumentam que a própria existência de peças para baixos em Si bemol é suficiente para descartar a possibilidade que sob este termo ambíguo, “baixo”, o uso de violoncelos ou contrabaixos poderia ser implícito. Porém, mais uma vez, as coisas não parecem tão simples.

Considerando que nas partes para baixo em Sib o uso de instrumento de cordas não estava explícito, há sete partes na coleção com designação inequívoca para “violino em Bb”, e quatro outros escritos para “violino em Dó”, o que em qualquer caso implica a potencialidade (realizada ou não) de uma parte para violino em Sib. Como podemos ver na Tabela 4.3, Balthasar de Freitas foi um dos copistas que produziu peças para violinos em Si bemol. Na verdade, em seu cópias do Hino ao Espírito Santo em Fá Maior (BF-117), escreveu cópias para violinos em Bb e em C. Em relação à chave referencial, o procedimento seguido por Balthasar é o mesmo que acontece com clarinetes e baixos descritos acima. As partes que estão no mesmo tom, pois as partes vocais são as do violino em Si bemol; a parte para violino em C é escrita como tom inteiro mais baixo. Se neste momento não há dúvida de que os músicos de Balthasar de Freitas usava o Sib como chave referencial, como funcionava com os violinos? Fez existe um violino de verdade afinado em Si bemol? Os violinistas, pelo menos em algum momento do primeiro décadas do século XX, transpor “à vista” um tom inferior de partes que eram escrito em tonalidade adequada para clarinetes e pistões? Infelizmente não temos evidências suficientes para responder a essas perguntas ainda.

Tabela 4.3: Partes contendo indicações para violinos em Si bemol e violinos em dó.

trabalhar	Cópia MS 190	Designação original
Missa em dó maior	José Pedro de Amorim, Jaraguá, 1936	1 ^o <i>Violino Bb</i>
Missa em Ré Maior	015 Francisco Bruno do Rosário, São Francisco das Chagas, 1929	1 ^o <i>Violino Bb</i>
Missa em Ré Maior	015 Francisco Bruno do Rosário, São Francisco das Chagas, 1929	2 ^o <i>Violino Bb</i>
Credo do	100 Baltasar de Freitas, 1918	1 ^o <i>Violino Bb</i>
Missa em dó maior		
Credo do	100 Baltasar de Freitas, 1918	2 ^o <i>Violino Bb</i>
Missa em dó maior		
Hino ao Santo	110 Baltasar de Freitas, 1929	1 ^o <i>Violino Bb</i>
Espírito em Fá Maior		
Hino ao Santo	110 Baltasar de Freitas, 1929	2 ^o <i>Violino Bb</i>
Espírito em Fá Maior		
Hino ao Santo	110 Baltasar de Freitas, 1929	<i>Violino dó</i>
Espírito em Fá Maior		
Novena para Nossa Senhora da Penha	118 Baltasar de Freitas, 1935	<i>Para violino em dó</i>
Tríduo para o Festa do Projeto	052b Balthasar de Freitas, 1932	<i>violino</i>
Ecce Sacerdos em Dó principal	033 Baltasar de Freitas, [1924]	1 ^o <i>Violino dó</i>

Se por um lado existem problemas nas práticas realizadas pelos músicos que trabalhou com os manuscritos da coleção de Baltasar de Freitas que ainda estão não resolvido, por outro lado, podemos concluir que quando o antigo repertório sagrado foi adaptado para um conjunto semelhante a uma banda de sopro na segunda metade do século XIX, as peças que formavam esse repertório passaram a ser executadas em um tom totalmente mais baixo do que antes. Portanto, uma Missa escrita em Fá Maior no final do século XVIII ou início do XIX teria sido realmente tocado em Mib Maior no final do século XIX e início do século XX.

Mudanças na notação e na música

Substituições e acréscimos de instrumentos não são os únicos tipos de adaptações encontrados nos manuscritos da coleção. Temos várias outras modificações que basicamente podem ser agrupados em duas categorias: (1) mudanças na notação e (2) mudanças na música real. Este primeiro tipo de adaptação, alterando a notação, que poderíamos chamar mudanças “externas”, inclui modificações no sistema de chaves e modernização elementos arcaicos, especialmente elementos relacionados à notação rítmica. A segunda categoria de modificações, as mudanças “internas”, representam as mudanças na música real e inclui modificar a estrutura do tom, alterar a métrica e fazer novas versões de um composição preexistente.

Atualizar o sistema de chaves é provavelmente o tipo mais comum de “externo” alteração encontrada nos manuscritos da coleção. Três sistemas de chaves são encontrados em Música sacra brasileira: (1) claves altas, com Soprano em clave de Sol na segunda linha, Alto em Clave de dó na segunda linha, Tenor em clave de dó na terceira linha e Baixo em clave de dó na quarta linha; (2) claves graves, com essas mesmas vozes em Dó na primeira linha (Soprano), Dó na terceira linha (Alto), C na quarta linha (Tenor) e F na quarta linha (Baixo); (3) moderno claves, com Soprano em clave de Sol na segunda linha, Alto também em clave de Sol na segunda linha, Tenor na clave de sol na segunda linha soando uma oitava abaixo (também chamado de “clave de tenor”), e baixo em clave de Fá na quarta linha.⁵⁰⁴ Esses três sistemas de claves, com menor diferenças, encontram-se nos manuscritos da coleção de Balthasar de Freitas. Teclas altas

⁵⁰⁴ Castagna, “As claves altas”, 27.

são empregados em alguns dos manuscritos mais antigos da música brasileira, e uma peça existente escrito neste sistema encontra-se na coleção de Balthasar de Freitas, o *Surrexit Dominus* (BF-157). Infelizmente, os manuscritos desta peça foram preservados apenas parcialmente; isto tem partes existentes de Alto, Tenor e Baixo, mas nenhuma parte de Soprano sobreviveu. Chá manuscritos não são datados e são anônimos, mas, como podemos ver na Figura 4.3, as tonalidades altas são não é a única característica arcaica de sua notação (ver colcheias de “cabeça branca” e notas individuais notas inteiras em compassos que deveriam ter três mínimas). O manuscrito provavelmente já é uma cópia de um manuscrito mais antigo e é possível que a parte Alto seja uma cópia da parte Tenor (ou vice-versa). Eles têm claves diferentes, mas suas notas são escrito exatamente na mesma posição na pauta.

Figura 4.3: Parte para Alto do *Surrexit Dominus* (BF-157); reproduzido com permissão da família de Freitas.



A maioria das cópias da coleção são escritas em claves graves ou modernas, e vários deles têm diferentes conjuntos de peças escritas em cada um dos dois sistemas. Examinando o toda a subcoleção de música sacra, podemos ver nos manuscritos uma mudança gradual de chaves baixas a modernas. Na verdade, um manuscrito preservado na coleção exhibe o fase de transição do sistema antigo para o novo. É uma parte para Tenor de outra Surrexit Dominus (BF-156), que foi copiado em 1875. Quando foi escrito, o copista desta parte empregou uma clave de dó na quarta linha. Mais tarde, provavelmente em 1890 – uma ocasião quando foram feitas cópias usando claves modernas para as outras três vozes – alguém escreveu a mesmas notas na clave de Sol sobre a caligrafia original (ver Figura 4.4).

Figura 4.4: Parte para Tenor do Surrexit Dominus em Sol Maior (BF-156); reproduzido com permissão da família de Freitas.



Contudo, a Figura 4.4 mostra um caso peculiar, feito provavelmente por pressão de tempo, e não da prática comum. O que há de comum na coleção é a existência de dois cópias da mesma parte, uma escrita no sistema antigo e outra no sistema moderno. O Memento (BF-147) apresenta tal caso, com cópias de dois dos mais ativos músicos da coleção, Silvestre Ribeiro de Freitas e Miquelino Raymundo de Lima. Silvestre copiou esta peça em 1876 e 1887, utilizando o tradicional sistema de clave baixa. Miquelino copiou o Memento em 1892 para ser executado durante o enterro do Padre Manuel Ribeiro de Freitas. Nesta cópia, Miquelino utilizou um sistema particular de chaves que é encontrado em várias de suas outras cópias, bem como em alguns manuscritos feitos por outros copistas. Neste sistema, Miquelino escreveu as partes de Tenor e Baixo na sua forma normal claves modernas – clave de sol soando uma oitava abaixo para tenor e clave de fá para baixo –, mas sua As partes de soprano e contralto também foram escritas em clave de sol na segunda linha, soando uma oitava abaixo, e não na clave de sol padrão, como deveria ser. O que é interessante é que esta escolha de chaves pode ter implicações nas práticas de desempenho. As partes de soprano e contralto escritas em clave de tenor moderna implicam uma execução de voz música com conjunto vocal exclusivamente masculino, mostrando, assim, que esta prática sobreviveu em Goiás pelo menos até a década de 1890.

A comparação entre esses dois conjuntos de peças do Memento (BF-147), por Silvestre Ribeiro de Freitas e de Miquelino Raymundo de Lima, revela outros tipos de adaptações ocorridas em sua transmissão. Primeiramente, é importante ressaltar que a obra de Silvestre manuscrito já é uma cópia e não um autógrafo. Esta peça é certamente de uma época anterior período e chegou a ser atribuído a Lobo de Mesquita. Portanto, a cópia de Silvestre é não é um ponto de partida do processo de transmissão da Lembrança, mas sim um

testemunho de uma fase tardia deste processo. Na verdade, a sua notação apresenta algumas características arcaicas características de um período anterior à década de 1870, período em que o exemplar de Silvestre foi produzido. Essas características arcaicas incluem aspectos de altura e duração do avaliação. Em relação ao primeiro, temos sustentidos que têm sido usados para cancelar bemóis e música em Sol com apenas um bemol na armadura de clave. Neste aspecto, é difícil saber se o Memento foi originalmente escrito em G Dorian, passando posteriormente por um processo de *tonalização* ou se já foi escrito em Sol menor mas com apenas um bemol na tonalidade assinatura, com o segundo bemol (em E) aparecendo na partitura como um acidente, sendo às vezes esquecido por Silvestre.⁵⁰⁵ Em relação aos aspectos duracionais arcaicos do notação empregada por Silvestre, temos irregularidades na fórmula de compasso e uma não uso padrão (para o final do século XIX) do ponto de alongamento. A fórmula de compasso usado por ele é ϕ , para um compasso com dois tempos, tendo a mínima como unidade de tempo. No entanto, alguns compassos têm quatro batidas em vez de duas, e esses compassos são geralmente ocupado por uma nota inteira dupla. Isso ocorre não apenas no final das seções, mas em no meio das frases também. O uso não padronizado do ponto de alongamento ocorre uma vez no manuscrito. É utilizado no lugar da gravata, para estender uma nota inteira até o primeira batida do próximo compasso, que, por sua vez, é completado por apenas uma semínima.

As cópias de Lima carregam o processo de adaptação da notação do Memento passo a frente. Eles modernizam as cópias de Silvestre tanto no aspecto tonal quanto na duração. Em no que diz respeito ao aspecto duracional, Miquelino eliminou os casos excepcionais do Cópias de Silvestre (compassos com diferentes números de batidas e pontos de alongamento) e

⁵⁰⁵ Na música europeia, até finais do século XVIII, era comum haver peças em modo menor escritas com um a menos bemol, bem como peças maiores com um a menos sustenido. "Assinatura de clave", <http://www.grovemusic.com>, acessado em 15 de fevereiro de 2010.

também mudou a unidade de batida de semínima para semínima, escrevendo a música em 2/4. Em relação ao aspecto tonal da peça, Lima mudou a armadura de clave de um bemol para dois apartamentos. Esta última mudança é significativa, pois tem consequências para a própria música e não apenas pela sua notação. É, portanto, uma mudança “interna” e não uma mãe “externa” adaptação. Com a alteração da armadura de clave, Miquelino resolve definitivamente o ambiguidade de Dorian/menor, escrevendo a música em Sol menor. No entanto, podemos ver que ele é ainda inseguro nesse aspecto, pois existem vários erros envolvendo anotações acidentais em suas cópias.

Até agora, todos os processos de reciclagem descritos têm em comum o fato de tentarem tornar uma composição antiga tocável para a nova circunstâncias. Não há intenção de transformar uma composição antiga em uma nova e diferente um. No entanto, há um grupo de manuscritos na coleção que apresenta exatamente essas tem caixa. Apresentam uma peça em duas (ou três) versões diferentes. Este é um processo realizado principalmente (mas não exclusivamente) pelo próprio Balthasar de Freitas, e houve diferentes maneiras de alcançar esse resultado. Primeiro, há um grupo de peças multimovimento – Novena para o mês de Maria (BF-054), Tríduo para a Festa da Conceição (BF-063) e Tantum ergo (BF-066) – que tiveram seus movimentos reorganizados em uma segunda via. O processo de a reorganização foi bastante simples: alguns movimentos foram mantidos na nova cópia enquanto outros foram substituídos ou simplesmente excluídos. Como vimos no capítulo 3, o multi-obras do movimento foram tratadas de uma forma muito mais “aberta” do que normalmente esperamos música de arte sacra. Assim, os três casos aqui listados são apenas aqueles em que o processo da reorganização foi “materializada” em um documento físico, mas foi certamente uma processo ordinário, especialmente em relação às peças paralitúrgicas.

A Missa de Réquiem em Ré Menor (BF-144) apresenta um nível diferente de reciclagem processo. Neste caso, Balthasar de Freitas usou uma peça antiga como modelo para uma peça “nova” composição. A cópia mais antiga existente desta Missa de Réquiem é provavelmente uma cópia anônima manuscrito, que não tem data, mas certamente foi escrito no final do século XIX. Balthasar copiou-o então, sem modificações, em 1907. Mais tarde, em 1930, compôs um “nova” Missa de Réquiem, usando a antiga como modelo. Em 1932 ele fez cópias do novo versão. Este processo não é de forma alguma único na música sacra brasileira. Na verdade, existe uma exemplo clássico do Padre José Maurício, na verdade também uma Missa de Réquiem e também em Ré menor. Em 1816, José Maurício foi contratado para escrever uma Missa de Réquiem pela morte da Rainha D. Maria I. Nesta ocasião, José Maurício utilizou o Réquiem de Mozart como modelo. A peça hoje é uma das composições mais executadas por um brasileiro compositor colonial.

Embora ambos os conjuntos de peças estejam incompletos, podemos ver que Balthasar de Freitas afastaram-se mais ou menos do modelo em diferentes partes da peça. O tom e o a estrutura dos movimentos é a mesma em ambas as versões, uma Missa de Réquiem em Ré menor, dividido em (1) Kyrie eleison, (2) Sanctus, (3) Pie Jesu e (4) Agnus Dei. Alguns esses movimentos na nova versão são praticamente uma cópia do modelo. Esse é o caso o Kyrie eleison, que foi basicamente copiado para a nova versão (ver Exemplo 4.3), e o Agnus Dei, que na nova versão é uma repetição do Kyrie eleison. No Sanctus e Pie Jesu, Freitas se afastou mais do modelo, geralmente mantendo alguns dos elementos estruturais (tonalidade, compasso, prosódia, etc.) enquanto altera outros.

Exemplo 4.3: Partes vocais existentes das duas versões da Missa de Réquiem em Ré

menor (BF-144).

BF-144a: Cópia de Anonymous, sem data: peças para Tenor e Baixo.

Musical score for BF-144a, Tenor and Bass parts. The score is in 3/4 time, D minor, and consists of two staves. The lyrics are: Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son.

BF-144b: Cópia de Balthasar de Freitas, 1930: partes para Primeira Voz, Segunda

Voz e baixo.

Musical score for BF-144b, First Voice and Bass parts. The score is in 3/4 time, D minor, and consists of two staves. The lyrics are: Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son.

O Stabat Mater em Fá Maior (BF-150) apresenta um formato ainda mais complexo, portanto mais interessante, caso do processo de reciclagem. A cópia mais antiga existente dele é um conjunto de partes escrita por Miquelino Raymundo de Lima em 1889, da qual partes para Soprano, Alto e Os graves ainda existem. Este conjunto está escrito em 3/4 e certamente foi planejado para quatro padrões vozes (SATB), embora a parte Tenor esteja perdida. Balthasar de Freitas fez cópias para

Requinta e baixo em Sib em 1897. Cada um destes exemplares apresenta a mesma primeira versão. No algum momento depois de 1889 (possivelmente depois de 1897), o próprio Miquelino mudou a hora assinatura e, portanto, a métrica da peça de 3/4 a 4/4. Ele fez isso usando dois diferentes processos. Por um lado, as partes de Soprano, Alto e Baixo foram modificadas “in loco”, com Miquelino escrevendo as novas durações rítmicas em cima da escrita antiga. Chá procedimento foi realizado da maneira mais simples possível. Uma medida com três quartos as notas ($\pm \pm \pm$) tiveram sua primeira semínima transformada em mínima ($^\circ \pm \pm$); medidas que tinham uma mínima e uma semínima ($^\circ \pm$) tiveram sua primeira nota adicionada por um ponto de alongamento ($^\circ \pm$) e assim por diante. Por outro lado Miquelino produziu peças inteiramente novas para Tenor clarinete e pistão, já na nova métrica. Nesta altura, Miquelino também acrescentou uma introdução instrumental de quatro medidas e uma coda abrangendo três medidas.

Mais tarde, em 1916, Balthasar de Freitas decidiu escrever uma nova versão da peça. Faria cópias desta versão também em 1924 e 1928. A versão de Freitas foi escrito em 3/4, o mesmo compasso da versão mais antiga, mas sua versão foi escrita para três vozes, em vez das quatro vozes padrão usadas na versão original. Esse versão também é mais curta que a de Miquelino, dezessete compassos em oposição a vinte e dois ou vinte e nove. Salvo pequenas variações, Freitas seguiu de perto o seu modelo. Dele A parte do baixo é praticamente a mesma (veja Figura 4.5a e 4.5b). Sua parte para First Voice é baseada na parte antiga para Tenor e sua parte para Segunda Voz baseada na parte antiga para Soprano.

Figura 4.5a: Parte de Miquelino Raymundo de Lima para Baixo do Stabat Mater

(BF-150a), apresentando as duas primeiras versões da peça; reproduzido com permissão de Família de Freitas.

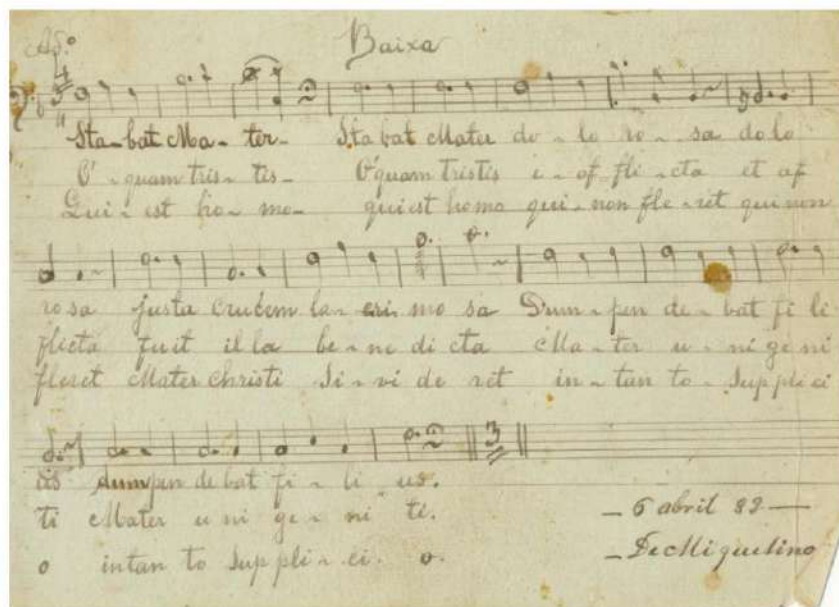


Figura 4.5b: Parte de Balthasar de Freitas para Baixo do Stabat Mater (BF-150b),

apresentação da terceira versão da peça; reproduzido com permissão da família de Freitas.



Hoje é difícil saber os reais motivos que motivaram Balthasar de Freitas, Miquelino Raymundo de Lima, e outros para produzir novas versões de peças antigas. Um A possibilidade, porém, é que em algum momento do final do século XIX ou início do XX séculos, esses músicos não conseguiram satisfazer a demanda por novas composições compondo novas ou simplesmente executando as peças de seu arquivo. Assim, eles comecei a reciclar mais uma vez o repertório, agora em um novo patamar de transformação do antigo peças. Contudo, é importante notar que nem Balthasar nem Miquelino, nem qualquer um dos outros copistas tentou apresentar essas novas versões como composições próprias. Eles não os assinaram como compositores. Na verdade, não podemos esquecer que, nesse contexto, saber quem era o compositor das peças executadas não era algo fundamental para a comunidade. A imagem do compositor como um gênio cuja obra deveria ser preservado e venerado pela sociedade ainda não havia chegado ao *Sertão dos Goyazes*.

Finalmente, a abordagem para a adaptação, modernização e edição de um repertório existente pelos copistas que formaram a coleção de Balthasar de Freitas pode ser resumida por uma mensagem deixada por um desses copistas, Deoclides Pereira. Na esquina de um exemplar sem data, Pereira escreveu: ÿO Regente / que transcre- / vai no seu estilo / habitual, se não for por conformidade.ÿ (O condutor deve escrever na sua forma habitual estilo se ele achar que este é inapropriado).

CONCLUSÃO

A música fez parte da história de Goiás desde o seu início. Começando com Bandeira de Anhagüera, a Igreja Católica esteve presente a cada nova descoberta de ouro e conseqüente fundação de um centro urbano, dando início à celebração de eventos religiosos cerimônias e, ao mesmo tempo, a execução de música sacra. No começo, essa música provavelmente era apenas um canto cantado pelos celebrantes, mas não demorou muito para que os profissionais músicos passassem a ser contratados, permitindo a execução de música “polifônica”. Maioria informações existentes sobre as atividades musicais em Goiás durante os séculos XVIII e XIX séculos está relacionada com a música sacra, mas também há referências a outros gêneros como ópera (do século XVIII) e música de banda de sopro (do início do século XIX). século em diante). Os principais patrocinadores da música sacra em Goiás foram o Estado e o irmandades. O Estado funcionava através do *Senado da Câmara* e das Câmaras Municipais, e tinha como principal objetivo celebrar os dias santos oficiais e eventos especiais através a realização de cerimônias religiosas, muitas vezes com a realização de um Te Deum. As irmandades estiveram entre as instituições mais atuantes na vida religiosa goiana durante os séculos XVIII e XIX; estavam presentes em cada centro urbano do região. Uma das principais ocupações das irmandades era celebrar a sua Padroeira/Padroeira adequadamente, e para essas celebrações foram contratados músicos profissionais para se apresentar durante a missa (Missa cantada com música) e nas procissões.

Embora os indícios de atividades musicais em Goiás durante os séculos XVIII e XIX são abundantes, as principais testemunhas dessas atividades (o musical manuscritos usados durante essas atividades) são muito raros. São raros, mas não inexistentes;

em Goiás existem pelo menos quatro coleções contendo manuscritos musicais do séculos XVIII ou XIX: (1) acervo da família Pina (Pirenópolis); (2) Coleção Dorvi/Moreyra (Goiás); (3) acervo particular de Antônio Pinheiro (Itaberaí); e (4) acervo de Balthasar de Freitas (Jaraguá). Balthasar de Freitas coleção é um conjunto de documentos, em sua maioria manuscritos musicais, que pertence a a família Ribeiro de Freitas. Está dividida em quatro subcoleções: (1) música sacra; (2) música instrumental; (3) música impressa; e (4) outros documentos. Existem 164 sagrados obras preservadas no acervo. A maioria delas são músicas para a missa ou novenas, mas há também peças para a Semana Santa, cerimônias fúnebres, exposições do Santíssimo Sacramento, Te Deum, e outros.

Os manuscritos foram produzidos e coletados por diversas gerações de músicos. Os mais atuantes deles foram (cronologicamente): Silvestre Ribeiro de Freitas, Miquelino Raymundo de Lima e Balthasar Ribeiro de Freitas. A maioria dos peças aparecem na coleção como obras anônimas, mas há peças de compositores de Goiás, de outros estados do Brasil, e até uma peça atribuída a um europeu compor. A maioria dos manuscritos datados são da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX. No entanto, uma parte significativa dos manuscritos não tem indicação de data ou local de cópia.

Embora os manuscritos datados sejam em sua maioria da segunda metade do séc. décadas XIX e primeiras do século XX, algumas obras foram efetivamente composto no início do século XIX e até no final do século XVIII. Além disso, o copistas que trabalharam com os manuscritos da coleção fizeram adaptações repetidamente do repertório anterior, a fim de torná-lo tocável nas circunstâncias que

estavam disponíveis para eles. Portanto, a notação musical era frequentemente atualizada, as cordas instrumentos foram substituídos por sopros, e sopranos e contraltos masculinos foram substituídos por vozes femininas. Finalmente, durante este processo de adaptação o repertório anterior começou a ser executado um tom inteiro abaixo do que foi originalmente escrito.

A presente dissertação não explorou todas as possibilidades do seu tema. Em vez de, é um ponto de partida para novas pesquisas direta ou indiretamente relacionadas aos temas discutido aqui. Ainda não foram feitas edições críticas das obras da coleção. Chá papel das irmandades na vida musical goiana, bem como o intercâmbio de músicos goianos com músicos de outros estados do Brasil merece mais investigação. Por fim, outros acervos musicais do estado ainda precisam ser estudados e levado ao conhecimento da academia.