

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

Bajulans: Ontem e Hoje

Luciano Cintra Silveira

RIO DE JANEIRO, 2008

Bajulans: Ontem e Hoje

por

Luciano Cintra Silveira

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Martha Tupinambá de Uihôa.

Rio de Janeiro, 2008

Silveira, Luciano Cintra.

S587 Bajulans : ontem e hoje / Luciano Cintra Silveira, 2008.
ix, 90f. + CD-ROM.

Orientador: Martha Tupinambá Ulhôa.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

1. Procissão de Passos. 2. Música – Brasil – História – Período colonial.
3. Bajulans (Música) – Análise, apreciação. I. Ulhôa, Martha Tupinambá. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.981

Autorizo a cópia da minha dissertação para fins didáticos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

“BAJULANS: ONTEM E HOJE”

por

Luciano Cintra Silveira

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Martha Ulhôa (orientadora)

Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo

Professor Doutor Sergio Pires

Conceito:

SETEMBRO DE 2008

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554
<http://www.unirio.br/ppgm> cla-ppgm@unirio.br

Dedicado a meu avô,
José C. Coelho Cintra,
in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, meu enorme e carinhoso agradecimento à minha orientadora Professora Martha Ulhôa por tudo: além de ótima orientadora, demonstrou enorme sensibilidade e paciência nos momentos em que tive mais dificuldades durante esse meu percurso no PPGM/UniRio.

Ao nosso grupo de pesquisa pelo apoio mútuo, opiniões e sugestões durante nossas reuniões de orientação.

A todos os professores do programa, em especial, aos professores Carlos Alberto e Silvío Merhy, pelas excelentes aulas, críticas e indicações.

Um enorme agradecimento, com muito carinho, ao Sr. Aristides, da secretaria do PPGM/UniRio, pela atenção que dispensa a todos os alunos do programa.

Aos pesquisadores e professores presentes no encontro de musicologia de Juiz de Fora, em 2006, pelas importantes críticas e sugestões de bibliografia, em especial Paulo Castagna, Maurício Monteiro, André Cotta e Álvaro Carlini.

Aos meus colegas de turma da musicologia pelas discussões em sala, trocas de experiência e suporte e ajuda mútuas. Em particular, a Carlos Almada por me fornecer uma valiosa fonte bibliográfica, e a Celso Guimarães, que me facilitou o acesso ao material da biblioteca da USP.

A Rafael Arantes, pelas informações a respeito das práticas atuais da Procissão de Passos, em algumas cidades de Minas Gerais, em entrevista.

A Luiz Alves da Silva, que gentilmente me enviou uma cópia do cd do *Ensemble Turicum*, que já estava esgotado quando fiz o pedido.

Aos meus amigos, que de forma geral me apoiaram, ajudaram, com conversas informais, dicas, livros, cópias e sugestões.

Marina Coura que foi uma grande ajudante para acesso ao material da biblioteca da UFMG.

A Andrea Roberta e Claudia Gomes pela ajuda com materiais da Funarte e Biblioteca Nacional.

A Regina Malta, por tudo e mais um pouco.

À Ana Carolina e minha mãe, Regina Cintra, que me ajudaram muito fazendo a revisão do texto.

SILVEIRA, Luciano Cintra. *Bajulans: Ontem e Hoje*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar o moteto *Bajulans*, obra de autor desconhecido, embora alguns autores atribuam sua autoria a Manoel Dias de Oliveira (c. 1734-1813). Escrito para quatro vozes e baixo, o moteto é examinado tanto como obra musical quanto unidade funcional, desde o século XVIII até os dias de hoje. O título da dissertação *Bajulans: ontem e hoje* sugere uma dicotomia entre dois momentos, mas também entre vários níveis: na sua trajetória, o moteto passa pelo menos por três mudanças de significação. Do uso funcional na Procissão de Passos, para o papel de propriedade enquanto manuscrito, até sua transformação em produto artístico nas gravações fonográficas.

Palavras-chave: Música – Brasil Colonial – Procissão de Passos

SILVEIRA, Luciano Cintra. *Bajulans: Ontem e Hoje*. 2008. Masters Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estrado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The thesis analyses the motet *Bajulans*, an anonymous composition, although some sources appoint its authorship to Manoel Dias de Oliveira (c. 1734-1813). Written for a vocal quartet and bass, the motet is examined both as a musical work, and as a religious functional unit, since the Eighteenth Century up to nowadays. The thesis title, *Bajulans yesterday and today* suggests a dichotomy between two moments, but also between different levels. In its trajectory, the motet's meaning changes at least in three instances: From the liturgical functional use in the Stations of the Cross Procession, through an owned property status as a manuscript, to its transformation in an artistic product in phonographic recordings.

Keywords: Music – Colonial Brazil – Stations of the Cross procession

SUMÁRIO

	Pág.
Lista de Figuras / Tabelas / Quadros e Anexos.....	vii
Capítulo I	
Introdução.....	1
1.1 Introdução	
Capítulo II	
O campo artístico em Minas no Século XVIII.....	7
2.1 Aspectos sociais e econômicos da colônia	
2.1.1 Antecedentes históricos	
2.1.2 A Colônia	
2.1.3 Ciclo da Cana	
2.1.4 Ciclo do Ouro	
2.1.5 Mestiços	
2.2 O cenário musical mineiro	
2.2.1 As Irmandades	
2.2.1.1 O que são	
2.2.1.2 Organização das Irmandades	
Capítulo III	
O Moteto Bajulans.....	25
3.1 Bajulans Ontem	
3.1.1 Festividades e procissões	
3.1.2 Os motetos e a Procissão de Passos	
3.2 Bajulans Hoje	
3.2.1 Introdução	
3.2.2 O manuscrito	
3.2.3 O Histórico da Redescoberta	
3.2.4 As Edições	
3.2.5 Análise Musical	
3.2.5.1 Análise Descritiva	
3.2.5.1.1 Descrição	
3.2.5.1.2 Análise do Texto	
3.2.5.1.3 Análise Harmônica	
3.2.5.2 Análise Musical	
3.2.5.2.1 Fundamentação Teórica	
3.2.5.2.2 Análises Recolhidas	
3.2.5.2.2.1 Sol Menor – Sol Eólio	
3.2.5.2.2.2 Ré Menor – Ré Eólio	
3.2.5.2.2.3 Sol Dórico	
3.2.5.3 Análise Proposta	
3.2.5.3.1 O modo Frígio: Características	
3.2.5.3.2 Relações entre Modos	
3.2.5.3.3 Âmbito e os modos no moteto	
3.2.5.3.4 O modo do Moteto	
3.2.6 As Gravações	
3.2.6.1 Collegium Musicum de Minas	
3.2.6.2 Ensemble Turicum	
3.2.6.3 Coral BDMG	
3.2.6.4 Orquestra e Coro Vox Brasiliensis	
3.2.6.5 Considerações sobre as Gravações	
Capítulo IV	
Considerações finais.....	66
Referências.....	69
Anexos.....	73

Lista de Figuras/Tabelas/Quadros

	<u>Título</u>	<u>Pág.</u>
	1 Análise Harmônica – Primeira frase.....	42
	2 Análise Harmônica – Segunda frase.....	42
	3 Análise Harmônica – Terceira frase.....	43
	4 Análise Harmônica – Quarta frase.....	43
	5 Análise Harmônica – Quinta frase.....	43
	6 Os Doze Modos.....	47
	7 Compassos 7 a 13.....	50
	8 Relação Tenor/Baixo.....	51
	9 Voz do Contralto.....	52
Figuras	10 Análise de Silvio Crespo.....	53
	11 Redução para a Voz do Tenor.....	54
	12 Redução para a Voz do Baixo nos primeiros Treze Compassos.....	54
	13 Redução a Quatro Vozes.....	55
	14 Modo Frígio Autêntico.....	56
	15 Modo Frígio Plagal.....	56
	16 Tetracordes do Modo Frígio.....	56
	17 Os Doze modos Agrupados.....	58
	18 Amplitude das Vozes	59
	19 Redução a quatro vozes sem notas repetidas.....	60
Tabelas	1 Distribuição populacional na Região Mineradora por grupamentos étnicos.....	12
	2 Distribuição populacional na Região Mineradora.....	13
Quadros	1 Textos Bíblicos encontrados em Procissões de Passos no Brasil.....	29
	2 Análise Descritiva do Moteto <i>Bajulans</i>	39
	3 Nomenclaturas dos doze modos.....	45
	4 Lá Frígio e Ré frígio.....	61
	5 Gravações Recolhidas.....	62

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

1.1 Introdução

O século XVIII na região de Minas Gerais é marcado por miséria e complexidade social. A descoberta do ouro atraiu todo tipo de fluxo migratório, entre eles: imigrantes brancos livres, mulatos e negros forros e escravos. Esses últimos, sobretudo representando o elemento *desclassificado* (Mello e Souza, 1986), habitantes da margem do processo de acumulação de riquezas no cenário de prosperidade e ganhos rápidos oferecidos pela atividade aurífera. Celso Furtado (Furtado, 1982) demonstra como as relações sociais se estabeleciam de maneira provisória, o que pode ser observado, inclusive, pela quase inexistência de casamentos e de famílias construídas. Com vistas a encontrar ouro e sair da região, os indivíduos não buscavam relações de permanência: as relações familiares eram deixadas em segundo plano, dando lugar a relações efêmeras que estavam mais de acordo com a necessária mobilidade dos indivíduos, para acompanhar o ouro de aluvião. Dessa forma, a sociedade mineradora se construiu, sobretudo com relações de concubinato de brancos e negros ou mulatos, com abandono de crianças, construções provisórias e falta de investimentos em infra-estruturas urbanas (Furtado, 1982).

O negro, o mulato, o mestiço, enfim, todo o não-branco encontrava ali a oportunidade para ascensão social, em uma sociedade mais complexa e com fronteiras menos definidas e menos rígidas. Também as mulheres encontravam a possibilidade de inserção e ascensão sociais através de ligações conjugais não tradicionais: o concubinato entre homens brancos e mulheres mulatas, negras minas e fulas - negras escravas de pele aclarada e de cultura domesticada - atendia a necessidade desses primeiros de ter uma mulher, e por outro lado possibilitava que essas fossem elevadas à condição de donas-de-casa. Sobre essa mulher diz Freire: “não há mineiro que possa viver sem nenhuma negra mina (...), dona-de-casa (...) preferida como mucamas ou cozinheiras (...) sadia, engenhosa, sagaz e afetiva” (Freyre, 1981, p. 306).

A importância da mestiçagem para o surgimento de uma música brasileira no século XVIII já é de ampla aceitação. Desde os primeiros trabalhos de Curt Lange que a figura do

mestiço é associada à produção musical na colônia. Recentemente outros musicólogos se reportam a esse fenômeno, com destaque para o trabalho de Mauricio Monteiro (2006). Os livros de receita e despesa das várias Irmandades existentes comprovam essa proposição, quando se verificam diversas ocorrências de pagamentos feitos para músicos pardos ou mestiços¹. Em alguns casos, pode-se observar, inclusive, a partir de seu estatuto, que uma determinada Irmandade tenha sido criada para representar os grupamentos de pardos e mestiços, e que, portanto, os serviços contratados seriam preferencialmente prestados pelos irmãos associados, dada a natureza corporativa das Irmandades (Toni,1985).

A organização social da região de Minas, ainda que de fato se torne mais complexa, com mais e diferentes matizes, ainda assim é uma estrutura construída a partir do binômio senhor *versus* escravo. Sobre isso, encontramos na dissertação de Almeida Fraga (2000) uma exposição da produção historiográfica que tem como objeto a sociedade mineira do período setecentista, produção essa que conta com diversos autores entre os quais está Mello e Souza (1986), que vem a ser a referência historiográfica principal do presente trabalho.

Mello e Souza expõe e desenvolve o conceito de *desclassificado*, que pode ser grosso modo compreendido como todo o segmento social que envolve essa estrutura binomial: ou seja, todo aquele que não era Senhor nem escravo caía inevitavelmente em um processo de desclassificação social, conceito que “remete, obrigatoriamente, ao conceito de classificação, deixando claro que, se existe uma ordem classificadora, o seu reverso é a desclassificação” (Mello e Souza, 1986). A autora enfatiza a importância de não se pensar em termos de marginalização no contexto de Minas Gerais do século XVIII, pois a noção de marginalidade “pode ainda fazer pensar em algo que se separa do todo uniforme, constituído no caso, pela sociedade. Já desclassificação sugere a exterioridade ante a classificação e o distanciamento em face de um todo heterogêneo e diversificado” (Mello e Souza, 1986, p. 14).

Esse conceito é fundamental para nossa pesquisa, pois pode-se dizer *a priori* que a formação da classe dos músicos, tanto quanto do campo artístico no contexto colonial, se deve à pré-existência de uma camada social livre, ao mesmo tempo que *desclassificada*. Essa proposição será desenvolvida oportunamente, no presente trabalho.

A fim de analisarmos o processo funcional da obra *Bajulans*, um moteto composto para uma cerimônia devocional, coletiva e de caráter popular – a Procissão de Passos – adotaremos as noções de apropriação, de estratégias e táticas, propostas por Certeau (2000).

¹ Diversos trabalhos apresentam dados coletados, entre os quais podemos citar o de Flavia Toni (1985) e os de Curt Lange (1981).

Em seu livro *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau (2000) desenvolve, principalmente, o conceito de *apropriação*. O próprio subtítulo, chamado ‘Artes do fazer’, sinaliza claramente os caminhos que sua teoria toma no decorrer da leitura.

De forma resumida, podemos iniciar dizendo que Certeau (2000) considera como ponto de partida e como questão importante de análise e reflexão a produção dos consumidores. Enquanto outras teorias diferenciam os campos de produção do campo de consumo – como, por exemplo, Bourdieu² e Nattiez³ - o autor propõe a noção de que a atividade dos consumidores não é passiva, e que, de forma silenciosa, se dá na prática do cotidiano, através das diversas formas de *apropriação*.

Enquanto o campo de produção se estrutura, segundo suas regras e lógicas sistêmicas de poder e validação – proposições de Bourdieu – o campo de consumo tem em si a possibilidade de reverter esses direcionamentos pré-concebidos no nível do uso, do dia a dia, do cotidiano. Esse fazer escapa a todo tempo de abordagens teóricas e mesmo de estatísticas porque estão no nível do indefinido, do oculto e do não revelado. O campo de produção é visível, mensurável, ainda que essas variáveis estejam sujeitas a todo tipo de interferência: a música⁴ é produzida por alguém, é validada, é valorizada e é oferecida ao consumo por diversas vias, e cada uma dessas variáveis é controlada, afetada e influenciada pelo campo. Ou seja, ainda que haja diversas formas de abordagem teórica sobre o campo da produção, e diferentes interpretações, os diversos fazeres do campo estão acessíveis como informação, base dessa análise.

Na esfera do consumo, no entanto, e é o que levanta Certeau como questão principal, esses fazeres estão ocultos; são inacessíveis como informação, e muitas vezes velados pelas normatizações e proibições do campo de produção. Um livro – segundo ele, que trata especificamente do processo de leitura – quando chega às mãos do leitor adquire função nova: a produção desse consumidor se dá na leitura ou na não leitura, onde ele reconhece aquilo que já é conhecido, onde os significados e valores são atribuídos. A leitura passa a ser uma “produção silenciosa”, onde o leitor pode se perceber em uma “flutuação através da página” se tornando um agente ativo da “metamorfose do texto pelo olho que viaja (...)”. Essa produção do leitor promove, segundo o autor, uma série de resignificações, em uma espécie

² BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6ª. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

³ NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada*. 1ª. Edição. São Paulo: Via Lettera Editora, 2005.

⁴ O autor não trata de música em seu livro; a aproximação é feita por analogia, a fim de atender os propósitos da pesquisa.

de “mutação que torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado” (Certeau, 2000, p. 6).

A produção dos consumidores – que ilustra e conceitua o processo de *apropriação* – está repleta de escolhas, atribuições e significações que acontecem no dia a dia, de forma silenciosa e não verificável. Essas maneiras de *fazer*, segundo ele, “constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural”. A isso ele chama de *tática*, “a engenhosidade do fraco para tirar partido do forte”. Enquanto o campo de produção desenvolve uma *estratégia*, que define um lugar e, portanto, o seu próprio e o externo, e a partir disso calcula as relações de força e poder (interação entre sujeito de querer / ambiente), o campo de consumo produz suas *táticas*, que se insinuam fragmentariamente no lugar do outro, uma vez que elas não dispõem de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar sua independência.

Encontramos em outro autor francês, esse agora tratando especificamente da produção musical do século XVIII, importantes ferramentas de análise: em seu livro *Noise*, Attali (1989) propõe um método de análise marxista, onde todo e qualquer evento social ou econômico tem, ao longo do tempo, seus diversos impactos sociais. A música, a História da Música, é, segundo ele, mais eficiente do que diversas teorias modernas sociológicas, pois todas as grandes transformações sociais foram precedidas por transformações na música. Sendo assim, a música ganha um caráter profético, ao ser capaz de anunciar rupturas futuras ou transformações, ao mesmo tempo em que também reflete a realidade social daquele momento.

Attali (1989) divide seu livro nos capítulos: Escuta, Sacrifício, Representação, Repetição e Composição⁵. O primeiro capítulo identifica o processo de reflexo social, onde a música funciona como espelho da sociedade em que se insere, com suas contradições, suas crises e seus jogos de poder. No segundo, ele identifica uma música que estabelece a ordem social e que ainda não se desenvolve como produto capitalista, como por exemplo as músicas folclóricas, cantos de trabalho, e outras mais. No terceiro, surge a música como produto capitalista, que é capaz de representar interesses e de impulsionar o fluxo de renda e de valores de uma sociedade; surge também o músico profissional, a exploração do trabalho, a mais valia e a manipulação das forças de poder. A repetição é o capítulo que ele dedica à análise da música do capitalismo moderno, de grandes mercados, e da produção em série. Finalmente, propõe uma possibilidade de independência criativa autêntica, onde o músico não

⁵ No original, em inglês: *Listening, Sacrificing, Representing, Repeating e Composing*.

estaria a serviço de nenhuma força de poder: no capítulo de composição, o músico renuncia ao êxito e ao coroamento e parte para a produção egóica, em uma pesquisa interna de autoconhecimento, excluindo as demais relações sociais e econômicas, forma pela qual, segundo ele, é possível atingir verdadeira liberdade artística.

Interessa-nos, particularmente, a noção de *representação*, que trata especificamente dos processos iniciados no século XVIII, como a transição da música como *uso* para a música como *bem*. Diferentemente de Bourdieu⁶, Attali sugere como busca na discussão do valor, os aspectos mais concretos e materiais do objeto; sua análise tem portanto foco na construção do produto de mercado, que surge a partir da venda das partituras e da venda de ingressos para uma performance, no contexto do século XVIII.

No modelo de Attali (1989) a obra musical reflete a realidade social na qual se insere, ao mesmo tempo em que também é capaz de *profetizar* mudanças sociais futuras. Em sua argumentação, ainda que de forma implícita, deixa claro que essa *profetização* tem relação com as transformações sociais que se dão no campo de produção artística, via de regra, antes que se espalhe por toda a sociedade. A partir disso, procuramos os elementos de desclassificação no suporte da obra: os vestígios do manuscrito dão indicações claras da transição do valor de uso ao valor de troca – ainda no modelo de Attali (1989) – e também do processo de apropriação e transformação pelo uso (Certeau, 2000).

As principais fontes musicológicas usadas são os trabalhos de Lange (1966), Castagna (2000), Brandão (1993), Toni (1985) e Ricciardi (2000).

A presente dissertação tem como objetivo analisar o moteto *Bajulans*, obra de autor desconhecido, cuja autoria é atribuída, por alguns autores, a Manoel Dias de Oliveira, escrita para quatro vozes e baixo, tanto como obra musical quanto unidade funcional, desde o século XVIII até os dias de hoje. O título da dissertação *Bajulans: ontem e hoje* sugere uma dicotomia entre dois momentos, mas também entre vários níveis: na sua trajetória, o moteto passa pelo menos por três mudanças de significação. Do uso funcional na Procissão de Passos, para o papel de propriedade enquanto manuscrito, até sua transformação em produto artístico nas gravações fonográficas. O trabalho está dividido em duas grandes partes: na primeira parte, fazemos um estudo sobre a sociedade mineradora do século XVIII; e na segunda, estudamos a obra *Bajulans*. A partir do modelo de Attali (1989), buscaremos as relações sociais espelhadas na obra, através dos vestígios encontrados e a partir da transformação que ela mesma sofre quando se desloca do *ontem* ao *hoje*.

⁶ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6ª. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

Não consideraremos aspectos estilísticos na análise musical, e assumiremos que *Bajulans* ainda é uma obra de compositor desconhecido, não obstante a atribuição de autoria a Manoel Dias de Oliveira, feita por alguns autores.

As edições coletadas para análise estão limitadas àquelas que foram publicadas até o presente momento. No entanto, fizemos um levantamento amplo, considerando mesmo a busca por edições não publicadas, mas nada foi encontrado. A indicação de que existem cinco edições (Castanha, s.d.), não foi confirmada quando entramos em contato com cada uma das pessoas citadas. Existe uma edição de Paulo Castagna prevista para ser publicada no próximo ano, a que inclusive tivemos acesso, mas em respeito à sua solicitação, não incluímos no presente trabalho.

Finalmente, apresentamos as quatro gravações de *Bajulans* conhecidas até o momento. A partir da análise das gravações procuramos identificar essa última transição da obra, na constituição de um produto artístico, *representado* – para usar de um conceito desenvolvido por Attali (1989) – em uma gravação fonográfica. Nosso objetivo nesse momento é o de identificar a seqüência do processo de transformação da significação da obra, e por isso não nos prenderemos a qualquer análise do ponto de vista técnico-interpretativo.

CAPÍTULO II

O CAMPO ARTÍSTICO EM MINAS NO SÉCULO XVIII

2.1 Aspectos sociais e econômicos da colônia

2.1.1 Antecedentes históricos

Como discute Laura de Mello e Souza no seu livro *Desclassificados do Ouro* (1986), a miséria e a vagabundagem são elementos que existem desde cedo na história e até meados do século XII eram ainda amparados pela ideologia cristã. O mendigo era o intermediário do homem com Deus – os pobres de Cristo – e a caridade era o caminho para a salvação. No entanto, a partir do século XII, algumas mudanças estruturais começaram a solapar o sistema feudal, provocando mudanças na concepção da pobreza. A pobreza começa a ser vista como um problema social, à medida que começa a se tornar visível o ônus social que ela traz a reboque. O pobre válido começa a ser o vagabundo, o vadio, personagem perigoso no convívio social, pois trafega facilmente entre o trabalho temporário e a marginalidade. Começa a surgir um novo personagem nesses tempos de pré-capitalismo: o pobre desempregado, não mais o mendigo romântico, perdido ou poeta da Idade Média, mas o homem apto para o trabalho, excluído do processo de acumulação primitiva.

A expansão ultramarina veio bem a calhar para a utilização de todo esse excedente. O que nos interessa particularmente nesse trabalho, é o caso específico de Portugal:

Pelo alvará de 6 de maio de 1536, D. João III determinava que os moços vadios de Lisboa, que andavam ‘na Ribeira a furtar bolsas e a fazer outros delitos’ fossem desterrados para o Brasil. Nas Cortes de Almeirim de 1544 pediram os procuradores de Lisboa que o monarca mandasse fazer de seis em seis meses ‘correição de patifes e homens vadios, sem ofício nem senhor com que viviam, e sejam presos e embarcados para o Brasil’ (Mello e Souza, 1986, p. 58).

De acordo com a citação acima, verificamos que os excluídos do processo, como resíduo social, deveriam ser transportados para o Brasil para compor o exército de mão de obra livre – ou semi-servil – e reproduzir na colônia esse modelo de exclusão social. Se na

Europa o surgimento e crescimento da classe dos *desclassificados* se deve ao nascimento do capitalismo e fim do trabalho coletivo e servil dos tempos feudais, na colônia são o escravismo e a super-exploração os principais responsáveis pelo aviltamento do trabalho.

2.1.2 A colônia

O período colonial brasileiro é marcado por algumas características sociais e econômicas relevantes que, em grande parte, sobreviveram mesmo depois da constituição do Império. No contexto do mercantilismo europeu do século XVI e da expansão ultramarina, as colônias americanas tinham importância fundamental no processo de acumulação de capital europeu, através do conhecido pacto colonial⁷. Esse modelo desenhou as linhas gerais de colonização da América latina de modo geral, onde encontramos, especificamente no Brasil, períodos distintos de exploração econômica, mas que, no entanto, mantinham aquele viés de extração, previsto no pacto colonial.

Assim, passamos pelos ciclos do pau-brasil, da cana e do ouro. Apesar de já estar fora do período em questão, o ciclo do café serve de exemplo para que tenhamos em mente a especificidade do desenvolvimento econômico brasileiro e de como se encontram presentes, até mesmo nos dias de hoje, determinados traços de uma sociedade pré-capitalista.

Os séculos XVIII e XIX constituem um período marcado por uma grande transformação social e, sobretudo pela coexistência de diferentes padrões sociais, que sempre caracterizaram as sociedades latino-americanas, desde seu descobrimento até os dias de hoje. Se a abolição oficial da escravatura não garantiu uma passagem definitiva para um modo de produção novo, assim também tem sido nos processos de globalização modernos do século XX. As sociedades latino-americanas têm, como característica em comum, a formação tardia de seus modelos sociais e econômicos, numa espécie de retardo em relação ao velho mundo. Não se trata apenas de uma perspectiva eurocentrista, uma vez que esses laços são fortalecidos por relações de dependência econômica e política. Ou seja, no contexto colonial, o surgimento de uma classe de consumo urbana não garante a transição de um modelo escravocrata para um modelo capitalista de produção, mas como um retardo da transição européia, e sua única razão de ser é a de justamente criar e ampliar mercados para a revolução industrial européia⁸. Tal particularidade latino-americana tem como consequência, e de forma

⁷ Entenda-se como Pacto Colonial o conjunto de medidas que caracterizam a relação entre metrópoles e colônias no século XVI, tais como, a exploração extrativista, a monocultura para exportação, o metalismo, e o regime escravocrata (Furtado, 1982).

⁸ Celso Furtado (1982) propõe, inclusive, que a transferência de recursos da região mineradora do Brasil para a Europa foi o fator de sustentabilidade econômica da Revolução Industrial européia.

cumulativa, a existência de diversos modelos sociais e econômicos, em uma espécie de idiosincrasia social.

Considerando isso, quando nos referimos ao período colonial brasileiro, nos deparamos com uma sociedade colonial inserida nos moldes do mercantilismo, escravocrata e monocultora, ao mesmo tempo em que encontramos a formação de centros urbanos de consumo nos padrões do capitalismo europeu nascente.

2.1.3 Ciclo da cana

Durante o ciclo da cana pode-se dizer que o centro político e econômico da colônia estava na região nordeste, em função de ser ali o maior centro de produção do açúcar. Dentro do modelo mercantilista, a colônia se especializava nessa época na produção do açúcar, desenvolvendo sua economia sobre o sistema da monocultura, baseada no trabalho escravo. A matriz social era então dividida basicamente entre escravos e não escravos: Senhores de engenho, fazendeiros, e, em menor grau, trabalhadores livres. O trabalho livre foi aplicado onde não poderia ser usado o trabalho escravo; ou por não ser rentável ou por ser arriscado: as atividades de abrir novas terras e de preparar o solo representavam grande risco de fuga de escravos. Havia também o emprego de mão de obra assalariada nos engenhos, como capatazes, soldados, e na atividade de preparação do solo para a cultura da cana. Fora dos engenhos, os trabalhadores livres se acumulavam nas zonas portuárias, compondo uma classe de vadios ou *desclassificados* que formavam a oferta necessária para trabalhos livres de caráter sazonal e rotativo nos centros urbanos. Nas palavras de Mello e Souza:

Essa população livre teve, entretanto, um papel extremamente peculiar no nosso contexto colonial. Inicialmente, conforme viu com propriedade Caio Prado Jr., a sociedade foi definida basicamente pelos seus extremos: os senhores e os escravos, que os portugueses conheciam e exploravam desde o século XV; as funções sociais eram, então, bem definidas. No decorrer do processo de colonização, os extremos da escala social continuaram a ser claramente configurados, mas a estrutura da sociedade foi se tornando mais complexa devido ao aumento da 'camada intermediária', cuja indefinição inicial foi, aos poucos, assumindo o caráter de desclassificação (Mello e Souza, 1986, p.62).

O século XVII constitui a etapa de maiores dificuldades na vida política da colônia. Depois dos grandes rendimentos do auge do ciclo açucareiro, Portugal começa a experimentar o declínio do fluxo de renda da colônia para a metrópole. Justamente em um período em que

Portugal mantém gastos militares elevados para defesa das zonas de produção açucareira, desde fins do século XVI. A política de defesa militar, com o objetivo de garantir o monopólio do açúcar, era muito onerosa em áreas onde não havia bases permanentes em terra. Desta forma, Portugal foi ocupando a zona costeira que se estende até a foz do rio Amazonas, combatendo e expulsando ingleses, franceses e holandeses (Furtado, 1982).

Além dos gastos elevados, a ocupação holandesa no século XVII bloqueou a transferência de renda para Portugal, se não toda, ao menos grande parte dela, o que de um lado garantiu maior desenvolvimento urbano na colônia e de outro lado um colapso financeiro na metrópole. Sem considerar as dificuldades políticas e administrativas que se instalaram nesse período entre colônia e metrópole.

Outro fator de impacto na economia colonial foi o aumento do preço do escravo negro. Tomada pelos ideais da Revolução Industrial de formação de mercados, a Inglaterra combatia o comércio de escravos, atacando todo e qualquer navio negreiro encontrado. Nas fazendas de açúcar, o crescimento vegetativo da mão de obra era muito pequeno, o que fazia com que essa economia fosse muito dependente de importação constante de mão de obra escrava.

Todos esses fatores somados, acrescentando-se o fato de que tem início a concorrência do açúcar produzido nas Antilhas, fez com que a economia açucareira entrasse em decadência e a única esperança para a sustentação da relação colônia-metrópole fosse a descoberta de metais preciosos.

2.1.4 Ciclo do ouro

O estado de prostração e de pobreza em que se encontrava a metrópole e a colônia explica a rapidez com que se desenvolveu a economia na região das Minas, no início do século XVIII. Durante o ciclo do ouro, aos poucos o centro econômico da colônia foi se transferindo para a região de Minas Gerais, mas com uma particularidade: o trabalho de mineração fazia uso menor, proporcionalmente falando⁹, da mão de obra escrava do que o trabalho na lavoura. Para lá se dirigiram escravos negros, mulatos livres e imigrantes em busca de trabalho, todos atraídos pela grande circulação de capital. Dessa forma, uma heterogeneidade social e étnica maior começa a surgir nesse período e nessa região.

⁹ Ainda que houvesse expressivo número de escravos na região mineradora, a relação de número de escravos por habitantes era menor do que nas atividades agrícolas. Mello e Souza (1986) descreve essa sociedade mineradora como um complexo que se ergue sobre o binômio senhor *versus* escravo. Dessa forma, a presença do escravo se torna essencial à medida que delinea um modo de produção e de organização social específicos desse contexto. Esse assunto será melhor abordado no tópico 2.1.3, onde trataremos especificamente das características da inserção do escravo nessa sociedade mineradora.

O grande volume migratório de escravos da região da cana, atividade que apresentava rentabilidade decrescente a cada dia, indicava a transferência de investimento dos senhores do açúcar para a nova atividade mineradora. Mas apesar desse movimento maciço, o negro estava longe de representar a maioria da população na região das minas. E, além disso, a nova forma de organização social e produtiva dava ao escravo condições de convivência em um meio social mais complexo. No ciclo do ouro, ele passa a ter maior iniciativa, protagonizando desta forma uma transformação da relação de escravo e seu dono: ele começa a trabalhar por conta própria, remunerando seu dono com uma quantia fixa, o que lhe abre a possibilidade de comprar sua liberdade¹⁰.

O trabalho livre era atraído pela possibilidade de ganho rápido com baixo investimento, em virtude de a atividade aurífera se basear primordialmente na exploração do ouro de aluvião - o ouro depositado no fundo dos rios. Se durante o ciclo da cana, a emigração espontânea era inibida pela necessidade de um investimento fixo grande, a atividade das minas possibilitava a entrada de pequenos investidores com capitais de curto e médio prazo. A busca pelo lucro imediato – e isso era uma possibilidade real – trouxe à comunidade mineradora um perfil sócio-econômico de mobilidade e não enraizamento, o que contribuiu anos depois para o problema da fome. Segundo Celso Furtado:

A natureza mesma da empresa mineira não permitia uma ligação à terra do tipo da que prevalecia nas regiões açucareiras. O capital fixo era reduzido, pois a vida de uma lavra era sempre algo incerto. A empresa estava organizada de forma a poder deslocar-se em tempo relativamente curto. Por outro lado, a elevada lucratividade do negócio induzia a concentrar na própria mineração todos os recursos disponíveis. A combinação desses dois fatores – incerteza e correspondente mobilidade da empresa, alta lucratividade e correspondente especialização – marcam a organização de toda a economia mineira. Sendo a lucratividade maior na etapa inicial da mineração, em cada região, excessiva concentração de recursos nos trabalhos mineratórios conduzia sempre a grandes dificuldades de abastecimento. A fome acompanhava sempre a riqueza nas regiões do ouro (Furtado, 1982, p.76).

2.1.5 Mestiços

Em meados do século XVIII já se fazia notar o custo social da classe de *desclassificados* na colônia. Trabalhadores livres, mulheres chefes-de-família, crianças abandonadas, “ toda uma camada de gente decaída e triturada [...] vagando pelos arraiais,

¹⁰ Ver tópico 2.1.3

pedindo esmola e comida [...] amanhecendo morta debaixo das pontes ou no fundo dos córregos mineiros” (Mello e Souza, 1986, p. 71).

Esses *desclassificados* iam se concentrando em centros urbanos à espera de pequenos trabalhos temporários. Representando uma forma disfarçada e mais moderna de escravidão, essa massa de mão de obra então é direcionada a diversas atividades, como composição de exército para entradas, polícia, milícias militares, obras de urbanização, lavoura e pecuária de subsistência.

Elemento vomitado por um sistema que simultaneamente o criava e o deixava sem razão de ser, vadio poderia se tornar o pequeno proprietário que não conseguia se manter à sombra do senhor de engenho; o artesão que não encontrava meio propício para o exercício de sua profissão; o mulato que não desejava mourejar ao lado do negro – pois não queria ser confundido com ele – e que não tinha condições de ingressar no mundo dos brancos; vadio continuava muitas vezes a ser o que já viera de além-mar com esta pecha: o criminoso, o ladrão, o degredado em geral. À sua volta formava-se um círculo vicioso: a estrutura econômica engendrava o desocupado, impedindo-o de ter atividades constantes; o desocupado, desprovido de trabalho, tornava-se oneroso ao sistema. Aparentando-se com os componentes do exército industrial de reserva, o desclassificado se engastava, entretanto, num contexto próprio: o do escravismo (Mello e Souza, 1986, p. 66).

A classe dos excluídos na economia mineira era fundamentalmente composta por mestiços e mulatos, filhos bastardos do cruzamento entre brancos e negros. Mello e Souza (1986) aponta que em 1776 havia uma população de 319.769 pessoas na região mineradora, onde 22,14% eram brancos, 25,64% eram pardos e 52,22% eram negros. Em dez anos – 1786 – a população passou a 362.847, distribuída em 18,10% de brancos, 27,75% de pardos e 54,15% de negros. No ano de 1808, a população total chega a 433.049, sendo distribuída em 24,63% de brancos, 33,57% de pardos e 41,8% de negros (Mello E Souza, 1986, p. 142). Para melhor entendimento, resumimos esses dados, conforme a tabela 1, a seguir:

Tabela1: Distribuição populacional na Região Mineradora por grupamentos étnicos

Ano	População				Porcentagem			
	Brancos	Pardos	Negros	Total	Brancos	Pardos	Negros	Total
1776	70.769	82.000	167.000	319.769	22,14%	25,64%	52,22%	100%
1786	65.664	100.685	196.498	362.847	18,10%	27,75%	54,15%	100%
1808	106.684	145.393	180.972	433.049	24,63%	33,57%	41,8%	100%

Fonte: Mello e Souza (1986)

Esses dados não só demonstram o crescimento populacional da região – 35,42% em 32 anos – como também o aumento proporcional da parcela de mestiços na população total. Mello e Souza (1986) acrescenta ainda que em 1786 o índice de negros alforriados era de 35%, passando a 41% em 1808. Ou seja, em 1786, apenas 35,2% da população era de negros escravos e 64,8% compunha a oferta de trabalho livre, sendo que os negros forros e mestiços perfaziam 46,7% da população total (Mello E Souza, 1986, p. 142). Esses números ilustram o perfil da sociedade mineradora, onde o elemento *desclassificado* representava em 1786, por exemplo, praticamente metade da população, como na tabela 2, a seguir:

Tabela 2 - Distribuição populacional na Região Mineradora

Ano	Branços		Pardos		Negros Forros		Negros Escravos		Total	
	Total	%	Total	%	Total	%	Total	%	Total	%
1786	65.664	18,10	100.685	27,75	68.774	18,95	127.724	35,2	362.847	100
1808	106.684	24,63	145.393	33,57	74.198	17,15	106.774	24,65	433.049	100

Tabela 2 - Fonte: Mello e Souza(1986)

Segundo Gilberto Freyre (1981), o processo de mestiçagem teve origem e grande impacto nas Minas do século XVIII, pelo casamento não-oficial entre brancos e mulatas. A emigração grande de portugueses atrás de lucro imediato não criava um perfil de permanência na terra nos tempos da mineração. Não havia apego a lugar nem família: as próprias construções eram transitórias, podendo vir abaixo se ali houvesse suspeita de se encontrar ouro. Desta forma, o amaziamento entre brancos e mulatas era uma solução para a sustentação da vida doméstica da região. “Os homens não gostavam de casar para toda a vida, mas de unir-se ou amaziar-se; as leis portuguesas e brasileiras, facilitando o perfilamento dos filhos ilegítimos, só faziam favorecer essa tendência para o concubinato e para as ligações efêmeras” (Freyre, 1981, p. 307). De tal forma foi o mulatismo nas regiões das minas, que o sistema tratou de defender as tradições moralistas européias: não se admitia em cargos públicos quem vivesse em concubinato, nem mulatos. No entanto, o mulatismo chegou a tal ponto que as famílias procuravam por homens brancos para aclarar a pele de seus descendentes, e mesmo a Coroa, aceitando como fato consumado o mulatismo do século XVIII, foi obrigada a decretar posteriormente estarem aptos a ocupar cargos públicos indivíduos de qualquer cor (Lange, 1966, p. 411).

O processo de exclusão da camada intermediária mestiça impulsionava esse grupo social à procura de atividades eminentemente urbanas, de caráter artístico ou artesanal. O conceito de artista em Minas colonial designava um trabalho braçal, técnico e abrangente, fossem cirurgiões, cabeleireiros, músicos ou pintores (Brandão, 1993). Sendo assim, o campo artístico viria a ser um nicho de mercado de trabalho para a camada intermediária - a mão de obra mestiça e livre:

A maioria desses mestiços não foi escrava, também não foi proprietária dele. Ser mestiço livre numa sociedade escravista implicou em se ocupar em outras atividades, em setores que não correspondiam à dinâmica imediata da economia. Sem muita escolha, o mestiço dirigiu-se para os setores artesanais e artísticos e, principalmente, para as ocupações de caráter eminentemente urbano (Monteiro, 2006, p. 3).

Diversas instituições coletivas, fossem hospícios, instituições de caridade ou irmandades religiosas, proliferavam na região mineradora ao longo do século XVIII, representando a preocupação das autoridades com o crescimento dessa classe de *desclassificados*. Dentre elas, estão os internatos para o ensino da música, que Curt Lange (1966) cita como sendo o centro de formação principal de músicos brasileiros. Os mestres de música, responsáveis por esses internatos adotavam meninos órfãos, em sua maioria produtos da miscigenação e lhes davam casa, comida e instrução musical, em troca da obrigação de fazer música para esta ou aquela instituição: se de um lado o trabalho do músico era servil ou semi-servil, essas instituições trabalhavam através de contratos de prestação de serviço, o que ilustra a coexistência de dois modelos sociais, como já exposto.

Curt Lange (1966) cita a possibilidade desses meninos serem bem sucedidos e conseguirem emprego como mestres de música ou diretores de festa, cargos que gozavam de prestígio e boa remuneração. O ofício de mestre de capela poderia eventualmente ser ocupado por um não religioso na região das Minas, em função da distância em que se colocou a Igreja: a fim de evitar que seus trabalhadores caíssem na tentação do ouro e, também para evitar o contrabando, foi proibido o estabelecimento de mosteiros e conventos na região do garimpo. E ainda mais independentes do ofício religioso eram os empregos de diretor de festa, de regente e de músico nas corporações, tão difundidas na região. Mas, de qualquer forma, é razoável supor que toda essa possibilidade de ascensão social era consideravelmente inferior à oferta de mão de obra, portanto, de forma geral, a atividade do músico estava inevitavelmente atrelada ao contingente de vadios e excluídos, com todos os estigmas que isso lhe traria.

Lembrando que a classe dos músicos estava estreitamente vinculada a uma classe de excluídos, e mais, que a atividade econômica e social na região das Minas era sobretudo caracterizada pelo seu aspecto imediatista e itinerante, é razoável supor, portanto, que a necessidade de auto-sustento fizesse com que o músico profissional transitasse entre os diferentes espaços artísticos – religioso e profano -, considerando a grande oferta de mão de obra e a não tão grande procura por seus serviços. Ora, de fato já se fazia sentir o excedente de oferta nesse mercado da música, pois a essa altura já havia fiscalização do ofício:

Eu EL-REY, Faço saber aos que este alvará virem, que o provedor, e mais Irmãos da Irmandade de Santa Cecília dos Cantores desta Corte, de que sou Protector, me representarão por sua petição o decadente estado, a que se acha reduzida a dita irmandade, e os professores da arte da música tão necessária para o culto divino, em razão de se intrometerem a exercitar nas festas muitas pessoas, que não são professoras da música, nem sabem cousa alguma dela: recorrendo à minha real proteção para obviar os ditos inconvenientes. E atendo ao seu justo requerimento: Ordeno que nenhuma pessoa possa exercitar por qualquer estipêndio, por módico que seja, ou se pague em dinheiro, ou em gêneros, ou ainda a título de presente, a referida Arte da Música, sem ser professor della, e irmão da dita confraria, sob pena de doze mil réis por cada vez (...) (Curt Lange, 1966, p. 378).¹¹

O próprio caráter do alvará indica que o músico profissional na colônia estava cavando espaço no mercado de trabalho; isto é, o grande excedente social também se fazia notar na área específica da música. Se por um lado a exclusão tornou possível a formação de uma classe de músicos na colônia, o crescimento vegetativo dessa classe trouxe um outro problema: a exclusão setorial, nesse caso, a exclusão do músico no mercado da música.

2.2 O cenário musical mineiro

O grande *boom* da produção musical no período colonial brasileiro acontece durante o ciclo do ouro. Curt Lange (1966) comenta que, em fins do século XVIII, contou 250 músicos profissionais só em Vila Rica. A intensificação da emigração espontânea de portugueses contribui para a formação de um grupo social com necessidades e expectativas específicas: o entusiasmo e otimismo que açoitava a todos os que para lá se dirigiam espontaneamente, não só foi capaz de fomentar a criação de um mercado interno na região como também intensificou a comunicação entre a colônia e a metrópole. Se de um lado temos a perspectiva

¹¹ O alvará é datado de 2 de maio de 1761, em seguida à fundação da Ordem de Santa Cecília, em Olinda, no ano de 1760. Cabe ressaltar que o mesmo caráter que procuramos destacar nesse alvará, também já se verifica no alvará de 17 de novembro de 1760 (Curt Lange, 1966, p. 377-378).

de Curt Lange que aponta para a “avidez dos músicos mineiros em conhecer as produções da criação musical contemporânea [...] provenientes de todos os cantos do mundo ocidental” (Curt Lange, 1966, p. 372), por outro lado, o mesmo fato pode ser interpretado como sendo a resultante de um processo migratório e da criação de mercados e perspectivas de ganhos financeiros e ascensão social. Ou seja, o emigrante ia para as minas atrás dos lucros que advinham da atividade aurífera, seja de forma direta ou indireta, entre estas a produção musical. Dessa forma, todas as atividades relacionadas à prática musical foram impulsionadas, atividades tais como o ensino, a execução propriamente dita, o ofício de copistas, a importação e a manufatura local de instrumentos e sua manutenção. Cabe ainda ressaltar que a heterogeneidade social, presente nas minas do século XVIII, favorecia também ao surgimento de um centro de consumo para a atividade musical; ao contrário da realidade social agrária e bi-polarizada entre escravo *versus* senhor de engenho, a complexidade social compunha uma classe que conhecia, apreciava e mais, estava disposta a pagar por música.

O interesse do mulato na música europeia é, segundo Curt Lange (1966), um indicador psicológico de que ele tentava se afastar de suas raízes negras, que a essa altura só representavam dor. Sua memória tinha raízes na escravidão, no trabalho forçado e em todo tipo de humilhações vivenciadas. Daí a luta por ascender socialmente, a querer se diferenciar do escravo negro, ainda que fosse aparentemente através da negação de suas raízes. Assim, grande interesse teria esse mulato pela flauta, violino, órgão, mas jamais pelo tambor. Sobre isso relata Gilberto Freire, a partir de um missionário estadunidense, em seu livro *Sobrados e Mucambos*, um fato ocorrido já no século XIX:

[...] Quando viu a orquestra toda de negros, um sentado no órgão, e um coro de mulecotes, os papéis de solfa [sic] alvejando nas mãos pretas. Executaram o primeiro número: a overture de uma ópera. O segundo: uma missa que os negrinhos cantavam em latim. Stabat Mater. A marcha de La Fayette [sic] (Freire apud Monteiro, 2006, p.2).

A identificação da elite colonial com os padrões europeus era o leme que norteava a produção musical, e, em última instância, a necessidade de o músico estar em dia com esse repertório. A constituição do mercado para o produto musical no Brasil colônia se dá nas relações entre os internatos e as livres associações – prestadores de serviço – e os diversos clientes e contratantes existentes – Senado da Câmara e as Irmandades¹². Essas associações

¹² Para os objetivos desse trabalho, a organização das irmandades é de grande importância, razão pela qual discutiremos mais detalhadamente no tópico 2.2.1 a natureza e a organização das mesmas. A demanda pelo Senado da Câmara não será considerada relevante para os objetivos desse trabalho, assim como as outras

livres representam a natureza coletiva da organização do trabalho do músico: ainda que não se fizesse através de corporações de ofício, o agrupamento livre e espontâneo se dava ao redor das demandas de mercado e ao redor de um regente, que assumia o papel de diretor musical (Brandão, 1993). A natureza dos contratos demonstra como essa intermediação representava, a essa altura, não somente uma hierarquização da organização do trabalho, mas também a existência concomitante de relações de trabalho diferentes – pré-capitalistas de um lado, semi-servis de outro. Não se trata aqui apenas da utilização de mão de obra escrava, que aparece em contratos onde quem recebe a remuneração é o proprietário do escravo; mas também aos *desclassificados* que se dirigiram aos internatos de música: a relação entre os donos de internatos e os músicos obedecia ainda à lógica do trabalho escravo ou semi-servil.

Domingos Sávio aponta que a produção musical mineira durante o século XVIII atravessa três grandes fases, a saber: o Período de Formação (1700-1750), o Período De Transição (1750-1760) e o Período de Consolidação e Formação do Campo Artístico (1760-1810) O período de formação se refere à formação histórica da sociedade mineradora com todas as suas particularidades, e, portanto, também ao surgimento do músico profissional, o ofício de músico e de mestre de música. O segundo período - uma pequena transição - eclode com a resolução do primeiro Bispo de Mariana de se fazer cumprir as determinações do então Bispo do Rio de Janeiro, Frei Antonio de Guadalupe, de normatizar a música executada na Igreja. O terceiro vem a ser a consolidação do campo artístico, onde a produção musical e as relações de produção encontram sua maturação. É a fase de maior produção musical e coincide com a instituição do *Sistema de Arremates* que era uma espécie de concorrência pública para prestação de serviços musicais (Brandão, 1993).

Apesar de necessária sob algum ponto de vista, e útil para facilitar o processo de historiografia, essa divisão no tempo surge como algo um tanto arbitrária. Em primeiro lugar, a nomenclatura *formação*, seguida de uma *transição*, que leva a uma *consolidação* e que remete a uma relação de causalidade que em nada tem a ver com os fatos apontados por Brandão como precursores dessas fases. Ou seja, a *transição* não tem relação com a subsequente *consolidação* por si só e, portanto, não é uma transição. Mesmo porque a tentativa de intervenção da Igreja se fazia notar desde o início do século, através de visitas pastorais do mesmo Frei Antonio de Guadalupe, visitas de caráter fiscalizador e normatizador (Ricciardi, 2000).

A segunda fase a que Brandão (1993) se refere vem a ser o apogeu de um tensionamento social crescente na primeira metade do século XVIII, quando a Igreja não se fazia oficialmente presente. Ainda que o sentimento cristão estivesse presente através das irmandades, as ortodoxias católicas foram sendo deixadas de lado em nome de se dar vazão a uma tensão social crescente: a igreja como espaço artístico, como espaço para festa e deleite estético e menos como lugar de adoração. De forma que a vida da igreja e de seus representantes estava descuidada do poder central: padres envolvidos em escândalos, festas de carnaval e músicas sendo feitas sem quaisquer orientações ideológicas. (Brandão, 1993)

A década de 50 ilustra um novo fato que vem a ser a emancipação do Bispado de Minas Gerais em 1745 (Castagna, 2000), com o objetivo de normatizar as práticas religiosas e musicais na região do ouro. Foi assim que se chegou ao período de transição do meio do século, onde o alarme provocado e a decisão do bispado de intervir na produção musical fez eclodir um processo de reação e tensão social (ao qual nos refererimos neste trabalho como a *Crise de 50*), onde a própria Coroa teve que intervir a fim de manter o controle sobre a tensão que aumentava a cada dia. Músicos reclamavam seu direito de liberdade, excluídos reclamavam seu direito de acesso¹³ (Brandão, 1993).

Sobre o terceiro período apontado por Brandão, é importante notar que o surgimento do *Sistema de Arremates* não representa qualquer mudança na estrutura das relações de mercado, e ainda, mesmo sob o ponto de vista da produção, essa novidade não representa uma mudança significativa, estrutural, apenas um novo procedimento de regulação do mercado e escolha de contratos. No entanto, Brandão (1983) se refere à terceira fase como sendo “o período de maior eclosão da atividade musical” (Brandão, 1993, pg. 116), fazendo uma relação direta - embora implícita - com a implantação do *Sistema de Arremates*. Em verdade, a intensificação da produção musical no final do século XVIII é consequência direta da consolidação do processo de urbanização no período. Sendo a atividade musical um trabalho eminentemente urbano, pode-se concluir que exista essa relação direta. Nas palavras de Maurício Monteiro, observamos a grande proporção de músicos na camada de profissionais liberais:

Em 1804 os músicos da Capitania de Minas Gerais, então a mais rica e desenvolvida, representam 41% de todos os profissionais liberais, alistados no setor terciário do sistema produtivo. (Monteiro, 2006, p. 2).

¹³ Retomaremos a questão no tópico 3.1.1.

O campo de trabalho para música estava distribuído, portanto, entre as demandas das Irmandades, do Senado da Câmara e de pequenos empresários (Ricciardi, 2000). As Irmandades demandavam música para as comemorações Litúrgicas e Para-litúrgicas, especialmente na Semana Santa, de acordo com as obrigações previstas em seus estatutos de promover festas dos santos padroeiros. Dessa forma, as principais encomendas eram motetos, missas, missas de defuntos e responsórios fúnebres, novenas, setenários, ladainhas e antífonas, entre outros.

O Senado da Câmara - representação do poder central - financiava celebrações oficiais, posses de vice-reis e governadores nas capitanias e festas de personalidades da Corte. Ricciardi (2000) menciona que os Senados da Câmara costumavam usar até mesmo recursos extras que deveriam ser destinados a questões de urbanização, como as verbas de estradas, pontes etc. para a realização dessas festas.

Em último lugar, e de forma quase inexpressiva, está a demanda por parte de empresários, donos de teatro, que se fizeram presentes a partir do fim do século. Ricciardi aponta inclusive a necessidade de compreender os termos teatro e ópera, adequados à realidade da época¹⁴:

A palavra “ópera” não deve despertar conotações européias. No contexto nacional aplicava-se, senão a todos, a qualquer peça que intercalasse trechos falados com números de canto, executando-se a parte musicada conforme os recursos locais (apud Ricciardi, 2000).

Do lado da oferta, o mercado de trabalho para músicos contava com uma massa crescente de músicos que se formavam como fosse possível, que vinham de um longo processo de mestiçagem, exclusão e exploração. Sua formação estava relacionada com o trabalho semi-servil, relação estabelecida com mestres de música, nomeados e reconhecidos pelo poder central. Esses mestres de música que, de forma geral, faziam a interface com os contratantes, ficando o músico instrumentista ao redor desse Chefe do serviço musical, de forma anônima. Isso garantia a possibilidade de rotação de músicos instrumentistas e de exploração do trabalho.

Lange (1966) menciona que, em 1770, consta do termo de arrematação em Vila Rica, quando foi construída a Casa de Ópera, uma “curiosa cláusula de obrigar-se o regente a incluir, nas suas funções de música religiosa, alternativamente, os músicos da Casa de ópera,

¹⁴ Devemos considerar que os diversos relatos sobre as práticas musicais no Brasil colônia eram de viajantes europeus, que mantinham uma perspectiva interessada no juízo de valor que atribuíam à qualidade musical das apresentações.

para se dextrarem, o que queria dizer, para adquirirem uma técnica mais apurada” (Lange, 1966, p. 69).

Isso indica como que os músicos trafegavam em diferentes espaços sociais e artísticos - apontado aqui por Lange como uma necessidade de formação técnica - mas podendo ser compreendido como uma necessidade do mercado de trabalho, representada por uma cláusula contratual. O fato é que o músico precisava fazer de tudo: tocar em qualquer lugar e mesmo trabalhar em outras áreas. Segundo Monteiro (2006), “esses mestiços, ora se dedicaram exclusivamente à música, ora desenvolviam outras atividades econômicas paralelas” (Monteiro, 2006).

A tradição dos *choromelleiros* (já existente em Portugal, segundo Curt Lange (1966)), quando transportada ao Brasil, correspondeu a uma criação de mercado de trabalho para a música profana, onde se destacavam os conjuntos de negros e mulatos, com instrumentos de sopro, presentes em procissões, atos públicos e serestas ao ar livre. Curt Lange (1966) diz em seguida:

Devemos afastar a idéia de que a música interpretada por estes conjuntos seria de caráter popular. Devem ter possuído um repertório especial, de alto nível artístico, o que implica conhecimentos de solfejo e teoria da música (Curt Lange, 1966, p. 353).

Esta proposição requer uma maior discussão. A respeito do termo *popular*, aplicado a música setecentista, devemos considerar a inadequação desse conceito ao contexto a que o autor se refere, ainda que não seja o objetivo do presente trabalho. Interessa-nos, a partir dessa afirmação, o reconhecimento dos dois espaços entre os quais o músico profissional trafegava: a música religiosa e a música profana que supostamente se referem à tradição escrita e à tradição oral, respectivamente.

No entanto, não devemos considerar que o alto nível de sofisticação e virtuosismo sejam características exclusivas das práticas eruditas, como sugere Curt Lange. A fim de contrapor essa proposição, destacamos que no universo da música religiosa encontramos fortes elementos da tradição oral, como aponta José Maria Neves:

(...) uma forma específica de tradição oral na música sacra mineira: obras que são tocadas ‘de ouvido’, com forte dose de improvisação (...) é o caso das ‘respostas’ a invocações como o *Dominus Vobiscum*, *Per omnia saecula saeculorum* (...) (Neves, 1993)

E por outro lado Ricciardi (2000) chega a destacar o virtuosismo e o refinamento técnico necessários para execução do repertório de tradição oral, e da música profana:

As duas vozes do canto, cuja exigência virtuosística pressupõe, na maioria dos casos, intérpretes de boa formação, são acompanhadas por guitarra (e similares) ou baixo contínuo. Mas apesar do refinamento técnico deste repertório ser muito mais elaborado - como na composição, como para sua execução - não deixa de ser instigante a hipótese de que provenha desses tipos de duetos coloniais a prática da antiga música caipira (Ricciardi, 2000, p. 24).

Ou seja, a linha que separa a tradição religiosa/culta da tradição profana/inculta é muito sutil e tendenciosa. Devemos ressaltar também que os diversos relatos recolhidos, referentes ao período colonial, eram, na sua maioria, de etnólogos europeus quando em viagem pela colônia. Palavras como ‘bom’, ‘ruim’, ‘má qualidade’ sugerem a perspectiva do observador, julgando, avaliando e rotulando a música brasileira a partir da sua referência estética. Como parte do processo de controle, a *apropriação* cultural talvez tenha sido uma das armas mais eficazes das elites luso-brasileiras. Uma região povoada majoritariamente por negros e mulatos era conduzida para a manutenção da ordem e dos valores da metrópole. Negros e mestiços eram reprimidos em suas batucadas. No entanto, permitia-se “o folguedo honesto” como válvula de escape para as crescentes tensões sociais. Esses negros e mestiços eram, por força da necessidade, incorporados às necessidades da produção musical válida: a produção da música sacra.

2.2.1 As irmandades

2.2.1.1 O que são

Um dos termos mais frequentes para quem se aproxima de textos – os mais diversos – que tratam da produção musical de Minas Gerais, no século de XVIII, vem a ser o termo “Irmandade”. De fato, é de fundamental importância um tópico especialmente dedicado a esse assunto, visto sua importância no contexto da produção musical, a começar, naturalmente, pela definição do que vem ser o termo Irmandade.

Em busca de uma definição, já se percebe a diversidade de conceitos que são decorrentes de abordagens distintas. Segundo Ricciardi, Irmandade vem a ser “o nome genérico para Ordem Terceira (Carmo e São Francisco), Arquiconfrarias, Confrarias, Irmandades e Pias Uniões - administradoras das Igrejas em Minas” (Ricciardi, 2000, p. 47). Ainda sob o ponto de vista religioso, acrescenta Castagna: “As irmandades eram associações geralmente de leigos, instituídas em torno de devoções específicas” (Castagna, 2000). E também Toni: “As irmandades eram o tipo de associação mais popular nos primeiros séculos da colonização brasileira.” (Toni, 1985).

Sob o ponto de vista funcional, as Irmandades eram organizações civis estatutárias que exerciam diversos papéis – além da já citada função religiosa – na sociedade, podendo, portanto, ser compreendida também como uma instituição civil, um agrupamento de leigos que promoviam o mecenato, como, por exemplo, sugere Adalgisa Campos (Campos, 2001). José Maria Neves aponta, inclusive, o caráter de independência à medida que elas seriam “sociedades autônomas ligadas por seus compromissos (estatutos), construtoras e proprietária de seus templos (...) contratando padres para exercício de funções profissionais” (Neves, 1997). Não é o objetivo desse trabalho, mas cabe observar que essa autonomia se materializando, inclusive na profissionalização do ofício monástico, garante especificidades do campo e da formação cultural desse grupo social.

As Irmandades eram, portanto, organizações com diversos propósitos, o que fica evidente quando confrontamos até mesmo as definições do que sejam Irmandades. Fica claro que essas organizações possuíam então diversas funções sociais e não só a religiosa. Desta forma, essas irmandades ainda que na região das Minas fossem eminentemente cristãs, não necessariamente precisavam estar vinculadas à Igreja.

A organização social em Irmandades vinha a ser uma alternativa para diversas questões de inclusão social, como o sentimento de amparo, o sentimento de pertencer e o sentimento de coletividade: o agrupamento por semelhança de cor, credo ou quaisquer outros parâmetros seria o elo que viria para agregar esses grupamentos sociais e defender seus interesses. Como organizações civis que eram, garantiam diversos benefícios, tais como, reconhecimento religioso – em caso de casamento ou óbito -, oferta de trabalho, assistência social e mesmo previdenciária (Toni, 1985), também um lugar de *status* na sociedade que se organizava sobre a miséria e a fome, verdadeira realidade dos excluídos.

A idéia de que as Irmandades possuíam atribuições previdenciárias já teria sido apontada por Barbosa (1978). O autor aponta que foi, através das Irmandades, assegurado um dia de descanso semanal, além dos dias santos de guarda, para os escravos. Por outro lado,

acrescentamos que o que era dado por um mecanismo de regulação era tirado por um mecanismo de controle, ambos exercidos pela mesma instituição – a Irmandade. Ou seja, o que estamos propondo é o entendimento de que esse dia de descanso seria em verdade um mecanismo de controle e regulação, à medida que é uma disposição necessária para manutenção da ordem social. É nesse dia que os escravos podem cuidar de si mesmos, incluindo-se a preocupação com sua própria alimentação: dedicavam-se nesse dia às pequenas culturas de subsistência. A obrigação por sua alimentação, em tempos de escassez, já havia naturalmente sido retirada de seus senhores, e transferida para eles próprios.¹⁵

Barbosa chega a relacionar a existência dessas organizações com a “formação da consciência política daquela sociedade, a primeira a rebelar-se contra o totalitarismo metropolitano” (Barbosa, 1978, p. 31). A prática democrática da associação, do pagamento e do voto seria importante nesse processo, como sugere Barbosa. Em contraposição, entretanto, a essa idéia, talvez precipitada, de que a organização das Irmandades representava essa prática democrática, Flávia Toni menciona que os postos estratégicos de decisão e de chefia - mesmo nas Irmandades de Homens Pretos, por exemplo - “eram em geral exercidos por brancos ou mulatos, pois poucos escravos sabiam ler e escrever (Toni, 1985, p. 11). A exigência do conhecimento letrado já era um fato *per si* de filtragem de acesso, no contexto da região mineradora do século XVIII.

As Irmandades representavam também o grande centro de demanda por mão de obra *artífice ou artística*, nesse contexto, conceitos relacionados ao trabalho técnico, braçal e urbano. Seguindo a lógica circular, a oferta de mão de obra se compunha preferencialmente pelos Irmãos associados, sendo essa uma das principais razões que levavam todos a procura de estar vinculados a uma Irmandade.

Explicar a razão de porque esse modo de organização se tornou tão popular no cenário mineiro setecentista também não é fácil. Em primeira análise, o surgimento das Irmandades se relaciona com a ausência oficial da Igreja na região mineradora, remontando uma prática ibérica desde o século XVI (Toni, 1985). Ou como diz Ricciardi:

Já que eram proibidos conventos ou mosteiros, e a vida religiosa era responsabilidade do clero secular do hábito de São Pedro, e por interesse dos lucros da Coroa, salvo as cômruas, mantida e patrocinada pelas Irmandades. Estas associações religiosas eram igualmente responsáveis pelas comemorações litúrgicas e paralitúrgicas, de dias de seus santos padroeiros,

¹⁵ Ver tópico 2.1.2

havendo todos os meses comemorações deste tipo, e em especial na Semana Santa, para qual foi composta boa parte do repertório (Ricciardi, 2000, p. 47).

Essas associações foram fomentadas pela Corôa como forma de diferenciação étnica, inclusive: a grande variedade de Irmandades se caracterizavam, entre outros elementos religiosos, como por exemplo o Santo Padroeiro, por atender um determinado segmento étnico (Toni, 1985). Outra razão, ainda colocada por Flavia Toni, seria uma forma de transferência, realizada pelo poder central para a sociedade mineradora, da responsabilidade, inclusive financeira, pela construção de Igrejas.

2.2.1.2 Organização das Irmandades

Em sua dissertação, Flávia Toni (1985) faz um estudo detalhado das Irmandades da Vila de São José, e apresenta também aspectos da organização administrativa das mesmas. Segundo ela, as Irmandades tinham, de modo geral, uma administração rigorosa, feita a partir de um estatuto, redigido pela coletividade e submetido ao exame na Mesa de Consciência e Ordens, em Lisboa. O Estatuto determinava o número de componentes do conselho administrativo e suas respectivas funções; o grupo a que a irmandade atenderia; de que festas seria responsável; dia da eleição de novos irmãos; pagamentos; benefícios que faria a seus membros; etc. (Toni, 1985, p. 11).

A composição básica do corpo administrativo era de: quatro ou cinco cargos principais - Juiz ou Provedor, Escrivão ou Secretário, Procurador ou Tesoureiro - e 12 a 24 “Irmãos de mesa”, representantes dos associados. Esses cargos eram pagos, isto é, a contribuição - esmola - variava de acordo com a posição almejada dentro da Irmandade.

CAPÍTULO III

O MOTETO BAJULANS

3.1 Bajulans Ontem

3.1.1 Festividades e Procissões

No ambiente social da região mineradora, marcado por essa complexidade e, ao mesmo tempo, pela tensão social surgida ao longo do processo de acumulação e de exclusão, alguns elementos surgem como válvulas de escape, como elementos de organização e de apaziguamento. A cultura das festas e festividades está diretamente relacionada à noção de ordenação social: uma ferramenta de controle social imposta pelas classes dominantes. Entendendo-se festa como propõe Norberto Luis Guarinello:

(...) uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num tempo e lugar definidos e especiais, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais, cujo fim é a própria reunião ativa de seus participantes (apud Miranda, 2002).

A partir disso, é razoável supor que a quantidade grande de festas religiosas encontradas na região das Minas, no século XVIII, se deve também à necessidade coletiva de fortalecimento da identidade em torno do objeto religioso, ao mesmo tempo em que estabelece a importância das Irmandades para a sobrevivência do grupamento social.

Considerando um cenário social determinado por um jogo desigual de forças onde os indivíduos se subordinam a um poder central, representado aqui tanto pela Igreja quanto pela administração da Corôa – o Senado da Câmara - observamos uma troca de estratégias que garantem o equilíbrio dinâmico e a ordenação: a sociedade então torna-se possível. Essas festas tornar-se-iam, a partir dessa perspectiva, elementos estratégicos de manipulação e

controle por parte do poder central, ao mesmo tempo em que representam uma diversidade de táticas que se apresentam no nível individual nos atos de subversão. Ainda que se mantenham afastados – aparentemente – do centro de decisão dos eventos Para-Litúrgicos de caráter popular – introduzem via tradição, as noções do *bom*, do *bem feito* e do *aceito*:

(...) assistir com dois Coros nas duas Procissões (...) com todo asseio de bons instrumentos e vozes, na forma que sempre se tem praticado (...) (Lange, 1979).

Essa indicação aparece com frequência¹⁶ nos fins dos termos de contratação e ilustram bem o que estamos propondo. A validação das obras musicais estaria atrelada a uma noção pré-estabelecida do que seja bom e bem feito, e, em última análise, a validação era dada pela classe dominante. Cabe lembrar, porém, que de toda forma a Igreja estaria formalmente – oficialmente – afastada, ficando todo o processo de decisão a serviço das Irmandades. O que estamos propondo é que, ainda assim, essas decisões estariam submetidas, ainda que de forma velada, a um poder central de decisão – a Coroa e a Igreja.

A manifestação popular, por sua vez, é organizada sobre um conjunto de táticas – elementos de *apropriação* aplicadas ao mesmo objeto. Enquanto as classes dominantes delineiam o espaço onde se constroem as noções de lugar social, é nas táticas de *apropriação* que reside a sobrevivência do excluído, do não-lugar. Ou seja, na dinâmica temporal - em detrimento da espacial – que a classe dos excluídos articulam suas táticas de *apropriação* das normas do poder central. A festividade seria, portanto, sob esse ponto de vista, apropriada e subvertida de forma inteligente e dinâmica. O não-lugar propõe como saída o uso – e aqui entra a noção de *apropriação* – dos elementos controladores ao longo de um tempo, um tempo próprio e não mensurável. Dessa forma, a subversão surge como um indicador de que a normatização está sendo apropriada.

Ainda para fundamentar tal proposição, podemos citar as freqüentes intervenções da Igreja, quanto aos “aspectos profanos e indecentes” (Brandão, 1993, p. 110) das práticas festivas, ainda que em paralelo a mesma Igreja reconhecesse “a qualidade e a perfeição comparáveis à música da metrópole” (Idem). Essa passagem é de 1726, quando da visita pastoral de Frei Antonio de Guadalupe, então Bispo do Rio de Janeiro, à região das Minas. Visitas desse tipo aparecem com freqüência e possuem em comum o caráter de fiscalização e proibição dos excessos praticados nas práticas festivas (Brandão, 1993). Domingos cita

¹⁶ Historia da Musica nas Irmandades de Vila Rica, Lange 1979

diversas passagens a fim de ilustrar tais excessos, tais como, “(...) um grupo de jovens freiras, numa tribuna, cantou canções jocosas (...)”, “(...) um grupo de bailarinos dançava freneticamente (...)”, “(...) vários padres seculares, moradores daquela cidade [atual Ouro Preto, ano de 1738], andavam num [sic] carro tocando violas e, entre eles, uma negra chamada Vivência cantando vestida de homem (...)” (Brandão, 1993, p. 111)

Ainda sob a ótica das classes dominantes, havia ali, a essa altura, um certo conflito de interesses entre Estado e Igreja, no que se refere ao costume das festividades: enquanto que aos olhos da Igreja esses excessos representavam uma subversão da ordem e portanto um costume não validado, não aceito e não permitido; para o Estado esses mesmos excessos representavam um relaxamento da tensão social crescente e portanto permitido e até mesmo estimulado pelos Senados das Câmaras:

O próprio estado não só permitia tais manifestações, como também as estimulava, pois a arte barroca, que em várias partes da Europa é arte da corte, em Portugal tem uma coloração popular (...). Não se tratava de uma inversão da ordem, mas de um tensionamento da ordem, necessário para a própria manutenção da organização social existente em Minas (Brandão, 1993).

Ao fim desse processo de negociação de interesses surge a normatização: Dom Frei Manuel da Cruz recebeu a missão, quando assumiu o cargo de Bispo em Mariana em 1751, de moralizar as festividades, adotando para isso diversas medidas de caráter normatizador. Entre estas, a designação de Mestres de Capela e a importação de “cantos gregorianos e peças no melhor estilo orquestral europeu” (Brandão, 1993).

Entretanto, é necessário destacar que não fica claramente definido por Domingos Brandão a linha divisória entre a política adotada pela Igreja em relação à produção Litúrgica e a Para-litúrgica. Tais medidas tiveram impacto direto sobre a produção Litúrgica, diretamente controlada pela Igreja. As práticas Para-litúrgicas, as festividades populares não teriam sofrido diretamente a intercessão da Igreja, sendo por outro lado, afetadas pela aprovação e validação do *status quo*.

O fenômeno da procissão reflete, na sua prática, diversos matizes culturais, às vezes explicitadas, outras vezes não explicitadas. Em primeira instância, essas manifestações são os chamados eventos Para-Litúrgicos, ou seja, manifestações religiosas de caráter popular, de iniciativa e controle da comunidade onde se insere. A Igreja se coloca à margem do centro de decisão de tais práticas.

As procissões, de maneira geral, são manifestações coletivas, não institucionalizadas, mas carregadas de significações religiosas. Como uma atividade Para-litúrgica, elas são organizadas pela comunidade, em primeira análise sem interferência da instituição religiosa. Entretanto, analisando mais cuidadosamente, percebe-se que a religiosidade latente nas comunidades, onde elas se desenvolvem, mantém a tradição, ou seja, a perpetuação dos valores dominantes; a instituição por sua vez alimenta o imaginário coletivo, fornecendo os elementos simbólicos através dos quais o grupo social se identifica com os aspectos de dor e sofrimento, sublimados pela redenção e espiritualização – como, por exemplo, é o caso da Semana Santa – numa espécie de retroalimentação simbólica.

Se por um lado as festividades eram representações diretas do poder da Igreja ou da Coroa, por outro, eram válvulas de escape das tensões sociais, pois funcionavam também como momentos de distração para o povo, na medida em que quebravam a rotina diária das vilas. E neste jogo de oposições, cumpriam um duplo papel: divertiam a população ao mesmo tempo em que mostravam aos indivíduos o lugar a eles reservados nesta sociedade. Ou seja, o lugar de expectadores do poder a ser transmitido (Miranda, 2002).

As procissões, em termos de organização, estavam sujeitas ao centro de decisão – as irmandades, representadas por seus participantes – mas também ao em torno social. As decisões e planejamentos de gastos impulsionavam as demais atividades onde “a execução (...) voltava-se às atividades desenvolvidas no interior da vida cotidiana, como o trabalho dos artesãos, artistas e profissionais liberais” (Miranda, 2002). Também concorda Adalgisa Campos:

No mundo pré-industrial esse tempo qualificado espiritualmente suscitava demandas em termos de imagens, andores, alfaias e serviços: o trabalho de bordadeiras, costureiras, carpinteiros, escultores, entalhadores, armadores, pintores, músicos e pregadores (Campos, 2001).

3.1.2 Os Motetos e a Procissão de Passos

A Procissão de Passos é uma dessas manifestações coletivas¹⁷. Nesse caso, é uma representação da *Via Crucis*, que acontece em uma sexta-feira no período da Quaresma. É dividida em etapas, que recebem o nome de ‘passos’ perfazendo o total de sete. Cada uma

¹⁷ A descrição da Procissão no tempo do presente indica que essa festividade ainda é praticada, e nos mesmos moldes em algumas cidades de Minas Gerais.

dessas está relacionada com uma cena principal dos últimos dias da vida de Cristo, para qual há um moteto e um local correspondente. De modo geral, com algumas variações, a procissão vai caminhando e para em pequenas construções onde se cantam os motetos correspondentes. Para cada cena principal existem uma construção, uma imagem, um salmo e um moteto correspondentes. Essas pequenas construções costumam ser pequenos oratórios instalados em seqüência em uma determinada rua da cidade, onde se encontra uma imagem – pintura ou escultura - que representa aquela cena com a qual se propõe uma meditação. Nesse momento, a procissão - que também carrega uma imagem de Cristo - pára e executa um moteto, composto a partir de um salmo, inspirado também naquela cena (Castagna, 2000).

A Procissão de Passos teve origem em Portugal, no século XVI, e foi introduzida no Brasil no século XVII (Castagna, s.d.). Aqui, desde o início do século XVIII encontrou grande aceitação, de forma que foi uma das manifestações Para-litúrgicas mais disseminadas, e que se mantém viva até hoje em algumas cidades no estado de Minas Gerais. O ambiente religioso aliado ao distanciamento do controle central da Igreja na região de Minas parece ser a combinação ideal para esse tipo de manifestação popular.

Quadro 1: Textos Bíblicos encontrados em Procissões de Passos no Brasil

Passo	Moteto	Texto	Tradução
1	Pater mi	<i>Pater mi, si possibile est, transeat a me calix: veruntamem non sicut ego volo, sed sicut tu.</i>	Meu Pai, se for possível, afasta de mim este cálice; contudo, não se faça como eu quero, mas como tu queres.
2	<i>Bajulans</i>	<i>Bajulans sibi crucem Jesus exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum.</i>	Carregando a sua cruz, Jesus foi para o lugar chamado Calvário.
3	<i>Exeamus</i>	<i>Exeamus ergo ad eum extra castra, improperium ejus portantes.</i>	Saimos, portanto, ao seu encontro fora do acampamento, carregando a sua humilhação.
4	<i>Angariaverunt</i>	<i>Angariaverunt Simonem Cyreneum ut tolleret crucem ejus.</i>	Pegaram Cimão Cirineu, para que carregasse a sua cruz.
5	<i>O vos omnes</i>	<i>O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videre si est dolor sicut dolor meus.</i>	A vós todos que passeis pelo caminho, olhai e vede se há dor semelhante à minha.
6	<i>Filiae Jerusalem</i>	<i>Filiae Jerusalem, nolite flere super me, sed super vos et filios vestros.</i>	Filhas de Jerusalém, não choreis por mim, mas por vós mesmas e por vossos filhos.
7	<i>Popule meus</i>	<i>Popule meus, quid fecit tibi? aut in quo contristavi te? Quia eduxi te de terra Aegypti, parasti crucem Salvatori tuo, Responde mihi.</i>	Povo meu, que te fiz eu? Ou em que te contristei? Porque tirei-te da terra do Egito, preparaste uma cruz para teu Salvador. Responde-me.

Fonte: Castagna (2004)

Vemos acima, um quadro resumo com os principais salmos encontrados nas Procissões de Passos no Brasil setecentista, segundo Castagna (2004).

3.2 Bajulans Hoje

3.2.1 Introdução

O Moteto *Bajulans*, objeto de nossa pesquisa, consta de um manuscrito juntamente com o Moteto *Popule Meus*¹⁸, sem indicação de copista, adquirido por Hermenegildo José de Souza Trindade (? ,1806-São João d’El Rey,1887), no primeiro quartel do século XIX. É o próprio Hermenegildo quem atribui a autoria da obra a Manoel Dias de Oliveira. Ricciardi (2000) cita que também ele – Hermenegildo- foi responsável pela avaliação do inventário de Lourenço Fernandes Braziel, “uma das principais figuras musicais na sede da Comarca do Rio das Mortes”, em 1833, onde constavam pelo menos doze títulos de Manoel Dias de Oliveira, provavelmente autógrafos, queimados, na década de 1940, por um de seus descendentes (Ricciardi, 2000, p. 56). O autor cita essa passagem a fim de corroborar com a sua proposição de que *Bajulans* tenha sido efetivamente composta por Manoel Dias de Oliveira, através da argumentação de que Hermenegildo era profissional sério e competente, daí o fato de ter sido chamado para ser o responsável pelo inventário de Fernandes Braziel, e que, portanto, sua indicação no manuscrito deve ser considerada inequívoca (Ricciardi, 1997). Interessante perceber a cultura de posse de partes e partituras como patrimônio pessoal, desde essa época, e ainda presente nos dias de hoje. A música assumindo a função de reserva de valor, enquanto documento, enquanto propriedade: até hoje, existem muitos relatos de como regentes e músicos mantêm uma relação de propriedade com as partituras, muito embora essas não lhes sirvam musicalmente, no caso de alguns músicos da região, em grande parte das vezes¹⁹.

O fato de o manuscrito conter os dois motetos, *Bajulans* e *Popule meus*, não quer dizer que os dois motetos tenham relação direta sob o ponto de vista composicional: a análise das

¹⁸ O original do manuscrito se encontra no acervo da Lira Sanjoanense – São João Del Rei - MG

¹⁹ Em entrevista com Rafael Arantes, responsável pelo serviço musical da Semana Santa em Aiuruoca e Baependi (Comunicação pessoal, em 17-06-2007).

caligrafias revela que os dois foram escritos em tempos diferentes, como veremos adiante no tópico 3.2.2.

No encarte do disco *História da Música Brasileira*, Paulo Castagna aponta que *Bajulans* já conta com pelo menos quatro transcrições: a de Alex Faragó Jr, a de Álvaro Carlini, a de Adhemar Campos Filho e a de Rubens Ricciardi (Castagna, sd)²⁰. A julgar pelo número de edições e pelos trabalhos feitos sobre essa obra, *Bajulans* é uma obra reconhecida ‘ontem’ e ‘hoje’, isto é, tanto no século XVIII como agora, depois de sua redescoberta pela Musicologia Histórica. Trata-se de uma pequena peça de 35 compassos, de caráter modal. É de fácil execução, mas esconde atrás de sua simplicidade uma grande quantidade de relações estruturais. A estrutura vertical é predominante na peça toda, de forma a evidenciar a clareza do texto, e praticamente todas as articulações são feitas simultaneamente, de forma homofônica e quase totalmente silábica.

3.2.2 O manuscrito

Esta seção está baseada na discussão que Rubens Ricciardi fez sobre esse assunto, na ocasião do encontro da ANPPOM, no ano de 1997, em Goiânia (Ricciardi, 1997).

O manuscrito de *Bajulans* se encontra em cinco partes separadas (ver anexos) juntamente com outro moteto chamado *Popule Meus*, a saber:

- 1) Página título (frente) e baixo instrumental (verso) (Anexos 1 e 2 respectivamente)
- 2) Soprano ou Tiple (Anexo 3)
- 3) Contralto ou Altus (Anexo 4)
- 4) Tenor (Anexo 5)
- 5) Baixo (Anexo 6)

Segundo Ricciardi, que examinou o documento *in loco*, as folhas são de ótima qualidade, com pautas configuradas com penas de cinco pontas, provavelmente da segunda metade do século XVIII (Ricciardi, 1997). Em seguida Ricciardi comenta que há pelo menos sete caligrafias distintas no manuscrito. A primeira caligrafia é do copista que escreveu o título

²⁰ Em entrevista com o Prof. Álvaro Carlini verificamos que ele não fez essa transcrição. Em contato também com o Prof. Paulo Castagna soubemos de sua própria edição ainda está inédita, devendo ser publicada no próximo ano. Quanto à transcrição de Alex Faragó Jr. não encontramos nenhuma referência. O levantamento de edições/transcrições está sempre sujeito a uma lacuna devido ao fato de poder existir trabalhos não publicados e que portanto permanecem inacessíveis.

Motete Bajulans, e também as partes de *Tiple*, *Altus*, *Tenor* e *Baxa*, inclusive seus títulos (Ricciardi,1987). Importante destacar que esse copista não fez qualquer referência de autoria do moteto. A segunda caligrafia, de final do século XVIII ou início do século XIX é de Joze de Trindade Lima que escreveu apenas seu nome na capa (anexo 1). A terceira caligrafia é do copista que escreveu as partes de soprano e de baixo do moteto *Popule Meus*, nas laudas correspondentes a essas vozes no moteto *Bajulans*, aproveitando as pautas deixadas em branco (anexos 3 e 6), e também a parte do tenor de *Popule Meus*, a partir do segundo compasso escrito, também aproveitando as pautas em branco (anexo 5). Ricciardi propõe que essa caligrafia “dada a pressa com que foi redigida, não é bonita, dando-nos a impressão de que o copista estava de pé ou apoiado em alguma superfície improvisada” (p. 278). A quarta caligrafia está na parte de contralto de *Popule Meus*, também aproveitando as pautas em branco (anexo 4). É desse mesmo copista a expressão “segue sem baixo” presente nas partes de soprano, contralto e baixo para indicar que o primeiro moteto era executado com baixo e o segundo sem baixo. O quinto copista escreveu a expressão “segue sem baxo [sic]” na parte do tenor, o primeiro compasso de *Popule Meus* na parte do tenor, a clave de dó e o sinal de compasso – também da parte de Tenor – e também todo o texto em latim. A sexta caligrafia é de Hermenegildo José de Souza Trindade, que assina seu nome na capa e rubrica todas as partes. É ele também que escreveu o nome de Manoel Dias de Oliveira como autor. E, por fim, a sétima caligrafia, sem importância, com alguns rabiscos ilegíveis na parte do baixo, onde só se pode distinguir a palavra *Maria* (Ricciardi, 1987).

A primeira folha mede 35cm / 21,5 com dez pautas em cada face. Na frente constam as duas capas (anexos 1 e 2), dispostas de forma oposta de maneira a ser dobrada como capa (Ricciardi,1987). Nas duas capas constam os seguintes dizeres:

*Motete Bajulans e Populemeus – Com aCompanhamento de Baixo –Pello Capm
Manoel Dias d’Olivr – Pertence a Hermanegildo Je de Souza Trindade
(ver anexo 2)*

Na outra capa consta:

*Joze da Trindade Lima
H Joze de Souza Trindade (aparece como um segundo nome sobrescrito)
Motete Bajulans*

Pertence a Hermenegildo J. de Souza Trindade

(ver anexo 1)

No verso dessa primeira folha está a parte do Baixo, com o título *Baxo* [sic], no alto à esquerda está a rubrica de Hermenegildo (*HTrind*). Essas anotações estão sobre a primeira pauta; nas próximas quatro pautas estão as notas musicais – escritas em clave de Fá -, restando cinco pautas em branco. Há o início do texto – a palavra *Bajulans* – que podemos supor que tenha sido escrito por engano por Hermenegildo, uma vez que o texto foi acrescentado por ele próprio, como já exposto (ver anexo 7). Ou ainda, como uma segunda hipótese, supor que seja uma forma de identificar a parte do Baixo Instrumental, e de vincular essa parte às outras.

A folha *Tiple* (anexo 3) mede 24cm/21,2 cm (Ricciardi, 1997). De forma similar, na primeira pauta está o título no centro, e à direita a rubrica de Hermenegildo. Essa folha só contém nove pautas, onde as notas se distribuem entre a segunda e a oitava pautas – escritas em clave de Dó na primeira linha -, sendo que da segunda à quinta está o moteto *Bajulans* e da sexta à oitava está o moteto *Popule Meus*.

A folha *Altus* (anexo 4) mede 21,2cm/20,8cm (Ricciardi, 1997). Igualmente há a disposição na primeira pauta do título *Altus* no centro e da rubrica *HTrind* à direita. Apresenta um conjunto de oito pautas²¹, com as notas musicais escritas em clave de Dó na terceira linha, grafadas da segunda à oitava pautas, sendo que da segunda à quinta está o moteto *Bajulans* e o moteto *Popule Meus* está escrito nas sexta e sétima pautas.

A folha *Tenor* (Anexo 5) mede 24,4cm/21,1cm (Ricciardi, 1997) com a mesma disposição gráfica sobre a primeira pauta de título e rubrica. As notas musicais se distribuem entre a segunda e a oitava pautas, escritas na clave de Dó na quarta linha, em um total de nove pautas na folha.

E por fim, a folha *Baxa* [sic] (Anexo 6), que mede 24,7cm/20,8cm, da mesma forma com título e rubrica na primeira pauta. As notas se distribuem entre a segunda e a oitava pautas, escritas na clave de Fá, sendo que da segunda à quinta está *Bajulans*, e da sexta à oitava está *Popule meus*.

²¹ Ricciardi se refere a um conjunto de nove pautas que além de não estar coerente com a medida por ele apresentada, não está de acordo quando diz que “(...) da segunda à oitava há notas musicais, sendo as quatro primeiras para o *Bajulans* e as duas últimas para o *Popule Meus*” (Ricciardi, 1997, p. 279).

3.2.3 O histórico da redescoberta

Nesse tópico pretendemos traçar um histórico do que chamamos ‘a redescoberta’. *Bajulans* é uma das obras que se mantiveram na tradição de algumas cidades mineiras que celebram a Procissão de Passos, como São João Del Rei, onde inclusive se encontra o original do manuscrito (Neves, 1997). Consideramos aqui o termo *redescoberta* como sendo o processo específico de edições e performances que não se encontram no ambiente social original. Nos referimos ao momento em que a obra surge para o círculo acadêmico e artístico. Momento em que ela transcende, portanto, sua funcionalidade enquanto unidade cerimonial nos contextos sociais em que se manteve viva.

Assim como proposto, a dita redescoberta se deu no projeto em parceria PUC-RJ e Funarte que resultou na microfilmagem e catalogação de diversas obras, contidas no catálogo *O ciclo do ouro, o tempo e a música do barroco católico*. A microfilmagem do manuscrito de *Bajulans* está registrado sob o número BRMGJIs / PUCRJ-12 (0299-0304) (Barbosa, 1978). No entanto, o manuscrito foi apenas microfilmado, mas não disponibilizado na FUNARTE, devido a deficiências metodológicas e inconsistência nos microfilmes. José Maria Neves (1997), que organizou as transcrições e edições de algumas das obras para a FUNARTE, comenta que mesmo no acervo da PUC esses microfilmes são de localização difícil, quando não de localização impossível (Neves, 1997).

Nesse mesmo ano de 1978, um artigo de Willy Corrêa de Oliveira, na Revista Barroco, discorre sobre Manoel Dias de Oliveira²², mencionando e analisando *Bajulans*. Alguns anos depois²³ outro projeto da Funarte em parceria com a Lira Siciliana de Prados

²² Nesse artigo, Oliveira (1978) fala de forma claramente fantasiosa, o que lhe rendeu críticas inclusive de Ricciardi (2000). Esse artigo serviu de base para o texto do encarte do CD *Manoel Dias de Oliveira – Sacred Music from 18th Century Brasil, Vol.II*, apesar de não haver referência ao texto no encarte, assinado por Sergio Dias. Oliveira, no entanto, no ano seguinte, na mesma revista Barroco n. 11, esclarece a questão, assumindo o aspecto fictício do artigo anterior (Oliveira, 1980).

²³ Neves (1997) menciona dessa forma a primeira edição da *Coleção Música Sacra Mineira*. Não está preciso o ano da primeira edição e o mesmo não é encontrado no acervo da Biblioteca Nacional nem no acervo da Funarte. Na edição de 1997, Neves não menciona também a quem estaria o cargo da coordenação de pesquisa, mencionando que haviam “diversos pesquisadores(...) musicólogos de diversas procedências, muitos deles contradizendo-se uns aos outros” (Neves, 1997). No acervo da Funarte encontra-se uma partitura de *Bajulans* que possivelmente está vinculada a essa edição, haja vista sua apresentação gráfica ser diferente da edição de 1997 e conter o mesmo número de referência. Considerando também que Neves (1997) aponta que o *Catálogo* vem a ser um projeto de revisão crítica da *Coleção*, inclusive fazendo uso das partituras que constavam dessa *Coleção*, para efeito de nossa pesquisa assumiremos que se trata, pois, da partitura relacionada a essa *Coleção Música Sacra Mineira*. O tema foi inclusive objeto de discussão no encontro da ANPPOM de 2007 (Castagna, 2007).

produz a primeira edição da *Coleção Música Sacra Mineira*, que contém a partitura de *Bajulans*, sob o número 23.

Em seguida, o moteto é citado na dissertação de mestrado de Flavia Toni (1985), intitulada *A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira* e na dissertação de Domingos Brandão (1993), intitulada *O sentido social da música em Minas colonial*. Em ambos os trabalhos, *Bajulans* aparece como um exemplo musical dentro de uma coleção – estabelecida respectivamente, pelos autores – de músicas setecentistas.

Em 1997, sob a coordenação do Prof. José Maria Neves, foi publicado o *Catálogo da Música Sacra Mineira*, que seria uma retomada do projeto da Funarte, quando do desenvolvimento da *Coleção Música Sacra Mineira*, com o objetivo de servir como uma revisão crítica, primando pela busca dos manuscritos que originaram a *Coleção* e limitando-se às obras tratadas na mesma. O resultado foi a publicação de 77 partituras em 1997, entre as quais está *Bajulans*, sob o número 23 (Neves, 1997).

Nesse mesmo ano de 1997, Ricciardi (1997) publica nos anais da ANPPOM uma extensa análise do manuscrito, estabelecendo um diálogo com as análises anteriores de Maurício Dottori²⁴.

Em seguida, devemos destacar o trabalho do Prof. Paulo Castagna, seja em sua dissertação de mestrado de 1992 ou em sua tese de doutorado de 2000, onde encontramos importantes informações sobre esse moteto.

Existem diversas questões polêmicas em torno de *Bajulans*. A mais evidente diz respeito a sua autoria: no frontspício do manuscrito consta a indicação de que tenha sido composto por Manoel Dias de Oliveira. Alguns autores pretendem confirmar essa hipótese, como Domingos Brandão e Rubens Ricciardi. Algumas gravações modernas também o citam como sendo de composição de Manoel Dias de Oliveira – como a gravação do Ensemble Turicum e do Collegium Musicum de Minas.

Outros autores, por sua vez tentam refutar essa hipótese tendo como argumento principal a análise das caligrafias diferentes e da existência das duas folhas de título, indicando que uma cópia posterior (moteto *Popule Meus*) tenha sido feito em um suporte gráfico já existente (Castagna, Dottori e Neves).

²⁴ DOTORI, Maurício. Ensaio sobre a música colonial mineira. Dissertação de Mestrado. 114p. Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 1992.

Ainda outras questões, levantadas por Paulo Castagna, sobrevêm, como sua “singularidade estilística e documental” e as razões pelas quais esse moteto, único em estilo antigo, teria sido preservado:

A principal questão em torno do *Bajulans* n. 2 não é sua autoria (ver item 1.6.2), mas sim a sua singularidade estilística e documental em relação aos demais motetos conhecidos para a Procissão dos Passos, incluindo o *Popule meus* de [206] OLS sem cód. - VI (B). Por qual razão somente um desses motetos nitidamente escrito em *estilo antigo* foi preservado em Minas Gerais? Por qual razão o copista mais antigo do *Popule meus* registrou somente um moteto, quando a maior parte dos manuscritos paulistas e mineiros com música para a Procissão dos Passos contém de quatro a nove motetos? Finalmente, por qual razão esse *Bajulans* aparece em um manuscrito com pautas impressas (não muito usual em Minas Gerais no século XVIII) e cuja marca d’água não foi descrita em outros papéis de música no Brasil? (Castagna, 2000)

Outras questões polêmicas existem. A análise musical da partitura parece revelar interpretações diversas, principalmente no que se refere à estrutura modal. Vamos abordar essa questão no item 3.2.5.4.

Na página 173 do catálogo da Puc- RJ, de 1978, por exemplo, constam as seguintes informações a respeito desse manuscrito:

BRMBRMGSJls

PUCRJ-12(0299-0304)

“Motete Bajulans e Populemeus / Com aCompanhamento de Baixo / Pello Cappm Manoel Dias d’Olivra. / Pertence a / Hermenegildo Je de Souza Trindade”.

Cópia rubricada por Hermenegildo José de Souza Trindade. Dois copistas, um para cada moteto.

S,A,T,B,.

Incompleto; falta a parte de acompanhamento mencionada no título.

“Bajulans” : sol, C.

“Popule meus” : lá, C

Obs.: Outra página título (“MOtete/Bajulans”) revela que Hermenegildo copiou o 2º. Moteto (“Popule meus”) de documento mais antigo, que somente continha o Bajulans. (Barbosa,1978, p.173)

No Catálogo da Funarte, encontramos, por outro lado, as seguintes informações:

23. Manoel Dias de Oliveira (atribuído a)

Bajulans

Manuscrito utilizado

Orquestra Lira Sanjoanense

Partes SCTB / BX

Andamento / Compasso/ Tonalidade

Andante/ C/ Ré

Ver glossário: Motetos de passos, procissão de passos e via sacra

Obra pertencente ao conjunto dos motetos de passos. No manuscrito utilizado aparecem dois motetos de Manoel Dias de Oliveira: Bajulans (copista não identificado) e Popule Meus (cópia de Hermenegildo José de Souza Trindade (...)

O Bajulans aparece em cópia muito antiga, provavelmente do século XVIII, com soluções gráficas bastante arcaicas (semibreve escrita sobre a barra de compasso, por exemplo). Seria essa uma obra européia mais antiga, apenas copiada e atribuída ao músico mineiro, como ocorrera com as duas peças corais de Gines de Morata que haviam sido atribuídas a Francisco Gomes da Rocha (identificação realizada por Régis Duprat)?

Partituração: Adhemar Campos Filho (Neves, 1997).

3.2.4 As Edições

O moteto *Bajulans* possui três edições publicadas²⁵. A primeira delas é a edição da Coleção da Música Sacra (Funarte) de meados da década de setenta (ver anexos 9 a 12). Essa

²⁵ Assumimos, para efeito do presente trabalho, que a noção de edição está associada a um extenso e complexo processo, que envolve dimensões menores conhecidas por transcrição, partituração, restauração e editoração, entre outras. As edições podem ser classificadas em edição fac-similar, edição diplomática, edição crítica, edição urtext, edição prática, edição aberta e edição genética. Tais classificações estão diretamente relacionadas com a metodologia e com os objetivos específicos do trabalho musicológico, e definem os critérios adotados em cada uma das etapas do processo. No entanto, o termo edição é freqüentemente usado de forma genérica e mesmo

edição transcreveu as partes para uma única grade, em notação moderna, usando as claves de sol para soprano, contralto e tenor, e a clave de fá para o baixo vocal e instrumental. Incorpora elementos de expressividade não previstos no manuscrito, como por exemplo, os sinais de dinâmica e a indicação de andamento. Tais elementos certamente foram extraídos da tradição, uma vez que a equipe que compunha o grupo de pesquisa da Coleção da Música Sacra era composta de pessoas ligadas à prática do repertório colonial, especificamente ao acervo da Lira Sanjoanense. A indicação de autoria também aparece, e de forma naturalizada, sem ressalvas ou explicação. A correção da nota Fa#, soprano, compasso treze, aparece sem comentário, assim como a nota do#, compasso 23, tenor. Cabe ressaltar que, sendo uma edição que optou pela modernização, incorporando elementos da prática tradicional, curiosamente não há indicação da transposição para uma oitava abaixo da voz do tenor.

A edição do Catálogo da Música Sacra Mineira (anexos 13 a 15) apresenta a indicação de andamento entre colchetes, o que evidencia que é uma informação que não consta do manuscrito. As notas corrigidas são assinaladas, para que também fique claro que foi uma correção da edição. No entanto, a indicação de autoria também aparece de forma naturalizada. A modernização da notação seguiu o mesmo caminho, isto é, transcrição para uma única grade, em notação moderna, estando soprano, contralto e tenor na clave de sol e baixo e baixo instrumental na clave de fá. Da mesma forma, não foi transposta a voz do tenor uma oitava abaixo.

E finalmente na edição de Ricciardi (anexos 16 e 17), a indicação de autoria mais uma vez aparece naturalizada. Apresenta a partituração em grade, com notação moderna, claves de sol para soprano, contralto e tenor, tenor sem transposição como as edições anteriores, mas com as seguintes particularidades: O sinal de compasso foi o de 4/4, onde no manuscrito e nas edições anteriores consta ♩ . E ele acrescenta a linha do órgão, que vem a ser a dobra das vozes. No encontro da ANPPOM, em 1997, ele mesmo relata a respeito das revisões:

Sobre notas e acidentes: 1) Soprano, compasso 13, no manuscrito falta o # no Fá, semibreve. 2) Soprano, compasso 35, no manuscrito falta o # no dó, mínima. Sobre figuras: 1) De um modo geral, as ligaduras são a) duas figuras

equivocada quando se refere ao processo de publicação ou mesmo se refere a apenas uma parte do processo. Dessa forma, tanto existem edições não publicadas, como também existem publicações que não se sustentam como uma edição. No caso específico de *Bajulans*, como o manuscrito não oferece maiores dificuldades de entendimento, a edição prática se resumiria na modernização da grafia e na partituração das partes – a escrita em uma única partitura – com finalidade prática de possibilitar sua execução. FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Anotações de aula. Unirio, 2008.

de igual valor representadas por uma de valor 2x maior, dividida pela barra de compasso ou b) um ponto de aumento substituindo a ligadura a uma nota da metade do valor. 2) As breves foram substituídas por duas semibreves ligadas. 3) Soprano, compasso 35, no manuscrito o fá# é uma breve, no lugar de semibreve. 4) Baixo (instrumento), compassos 31-33, aparecem duas semibreves (do e sol) no lugar de duas breves. Obs: Há erros na grafia do latim que corrigimos em nossa edição, sem mencioná-los (Ricciardi, 1997)

O erro de grafia do latim a que ele se refere possivelmente está no décimo compasso da parte do tenor onde a sílaba *CEM* está escrita equivocadamente *CE*.

Castagna (2000) aponta que uma edição mais cuidadosa chegaria a um total de trinta e três compassos e não de trinta e cinco como até agora tem sido considerado. Seu argumento vem a ser a correta interpretação dos arcaísmos presentes na notação do manuscrito. Em suas próprias palavras:

Exemplo típico de notação moderna com arcaísmos é o do *Bajulans* (Moteto para a Procissão dos Passos) (...) Esse manuscrito possui, nos c. 29-31, ligaduras de duas notas quadradas sem plica em todas as vozes, cujo significado é o de duas semibreves (...) Essa interpretação é corroborada pela existência de duas breves em B, nos mesmos compassos, assim grafadas por não existir a necessidade de ligaduras de texto em partes instrumentais. Tais arcaísmos, em algumas transcrições desse *Bajulans*, e em gravações delas decorrentes, não têm sido corretamente observados: as ligaduras de semibreves dos c. 29-31 geralmente são interpretadas como duas breves, obtendo-se uma versão de trinta e cinco compassos (...) (Castagna, 2000, p. 183)

3.2.5 Análise Musical

3.2.5.1 Análise descritiva

Quadro 2: Análise Descritiva do Moteto *Bajulans*

Compasso	c		
Armadura	Si \flat		
Extensão	35 compassos	(segundo as edições)	
Caráter	Modal		
Texto	<i>Bajulans sibi cruce[m] Jesus exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum.</i>	Carregando a sua cruz, Jesus foi para o lugar chamado Calvário	
Origem Litúrgica	Evangelho segundo São João, 19, 17/18		

3.2.5.1.1 Descrição

O moteto tem ao todo trinta e cinco compassos, segundo as edições realizadas até o momento, escrito para quatro vozes e baixo, em forma única, sem qualquer repetição. O baixo instrumental é literalmente uma dobra do baixo vocal. Apresenta cadências nos compassos treze, dezenove, vinte e cinco e trinta e três. Apresenta tessitura pequena – quinta justa para todas as vozes, exceto o baixo que apresenta tessitura de décima²⁶. As articulações são quase que totalmente silábicas e homofônicas. Há uma indicação de \flat na armadura, e o sinal de compasso é o c . Segundo Grout (1988), esse sinal de compasso que conhecemos hoje habitualmente como um compasso 4/4, era na verdade um sinal para *tempo imperfeito e prolação menor*. Sendo que *tempo imperfeito* era a divisão da breve em duas partes iguais, e *prolação menor* era a divisão da semibreve em duas partes iguais. O resultado seria um compasso binário, equivalente ao atual 2/4 (Grout, 1988, p. 155).

²⁶ Retomaremos de forma mais detalhada esse aspecto mais adiante.

Sobre o sinal de \flat na armadura, veremos mais detalhadamente adiante, quando analisarmos os modos.

3.2.5.1.2 Análise do Texto

Quando confrontamos o texto original com a forma com que esse é utilizado na composição, encontramos uma pequena variação. O texto original é:

Bajulans sibi crucem Jesus exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum

Se considerarmos a ordenação do texto, tal qual é apresentado na composição, ele passa a ser:

Bajulans Bajulans sibi crucem Jesus exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum

Isso não apenas revela a liberdade com que o texto Litúrgico é tratado²⁷, mas também a intenção do compositor de valorizar a palavra *Bajulans*, que é o título da obra, mas que também é o verbo que descreve toda a ação que se desenrola do início ao fim da cena. Isso é esclarecido pelo uso do gerúndio na tradução: “Carregando Ele foi(...)”, ou seja, a ação de carregar é a temática central, a ação que perpassa todas as outras. A expressividade desse segmento é valorizada pelo movimento harmônico do grau I para o grau IV²⁸, e retornando do grau IV para o grau I, na segunda repetição da palavra.

O tratamento melódico e harmônico do texto, sobretudo pela associação do texto às cadências, faz com que o texto soe da seguinte forma:

Bajulans
Bajulans
sibi crucem Jesus
exivit in eum,
qui dicitur
Calvariae locum

²⁷ No caso de *Bajulans* é apenas uma pequena alteração, mas existem diversos exemplos na produção musical setecentista que seriam mais representativos.

²⁸ Considerando o ambiente de Ré. Esse assunto será discutido amplamente adiante.

Dessa forma, a palavra *Jesus* fica vinculada à expressão *sibi crucem*, o que quebra a relação do sujeito/predicado de *Jesus exivit (...)*. Em seguida a próxima expressão *exivit in eum* é colocada em uma cadência secundária, o que reforça a idéia de movimento previsto no segmento do texto. Depois do trecho de maior tensão harmônica em *qui dicitur*, a peça descreve *calvariae locum* em grande movimento descendente até atingir a última cadência.

A distribuição do texto com as notas reais – ver tópico 3.2.5.4.2 – também remete a uma pequena diferenciação, que pode ser representada dessa forma:

Ba julans
Ba julans
Si bi cru cem. Je sus
Ex ivit ine um
qui di ci tur
Calva riae lo cum

Vemos que, sobretudo nos primeiros treze compassos, algumas sílabas de palavras diferentes tendem a ser agrupadas. Essa sensação é reforçada pela articulação da sílaba *bi*, no compasso oito, na voz do contralto, e também da sílaba *cem*, no compasso dez, na voz do baixo : em ambos os casos, as sílabas estão ritmicamente associadas à sílaba seguinte.

3.2.5.1.3 Análise Harmônica

Bajulans é composto basicamente com tríades, e as tensões aparecem raramente, e sempre como nota de passagem. No início é apresentado um encadeamento Ré maior – Sol menor, seguido por Sol menor – Ré menor. Se desprezarmos as articulações do texto, vemos um ritmo harmônico regular de seis tempos em cada acorde, como vemos na figura 1, a seguir:

The figure shows a piano accompaniment for the first phrase. The music is in G major and 4/4 time. The harmonic structure is as follows:

- Measures 1-2: D major triad (D, F#, A)
- Measures 3-4: G minor triad (G, Bb, D)
- Measures 5-6: G minor triad (G, Bb, D)
- Measures 7-8: D minor triad (D, F, A)

The piano part consists of two staves. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays chords in the bass clef. The chords are sustained for sixteenth notes in each measure, creating a regular harmonic rhythm.

Figura 1: Análise Harmônica – Primeira frase

O ritmo harmônico se apresenta regular no segundo sistema (compassos 7 a 13), com durações regulares de um compasso inteiro, à exceção de um acorde de passagem no compasso dez. No compasso oito, o compositor usa o recurso do retardo da terça do acorde de Dó maior, que prepara o próximo acorde de Fá maior. Usaremos, para efeito de ilustração, as figuras rítmicas que correspondem à duração do acorde. O encadeamento desse trecho é, então, como na figura 2, a saber:

B \flat C sus4 C F B \flat /D Cm/E \flat Gm/D D

Figura 2: Análise Harmônica – Segunda frase

O terceiro sistema reserva maior movimento no que se refere ao ritmo harmônico. Considerando a frase que vai do compasso 14 ao 19, todo construído com tríades, chegamos ao seguinte resultado:

D Gm E \flat B \flat F sus4 F B \flat

Figura 3: Análise Harmônica – Terceira Frase

Novamente nesse trecho, há a presença de um retardo da terça do acorde de Fá maior, no compasso 18, que prepara a cadência no acorde de Si bemol maior.

A quarta frase, que vai do compasso vinte ao vinte e cinco, direciona a sonoridade para o acorde de Ré menor, fazendo basicamente o movimento Si \flat maior – Lá maior - Ré menor, como podemos ver na figura 4:

B \flat A D A sus4 A Dm

Figura 4 – Análise Harmônica – Quarta frase

Esse é o trecho de maior tensão harmônica, conseguida pelo uso de uma nota estranha ao campo harmônico que se constrói ao longo de todo o moteto: a nota dó sustenido, na voz do tenor, nos compassos 22, 23 e 24, aliada ao movimento final ascendente, em um grau, até a nota ré, que é o limite superior da tessitura da voz do tenor, criam o clímax do moteto nesse trecho. Mais uma vez a cadência é preparada por um retardo da terça – compasso 24.

E finalmente, a última frase, sem qualquer nota estranha à tríade dos acordes, em ritmo harmônico mais regular, como podemos ver na figura 5:

The figure shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. The melody consists of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The chords indicated above the staff are Gm, F, Bb, Cm, Gm, and D. The notes are beamed in pairs: (G, A), (B, C), (B, A), (G, F), (E, D).

Figura 5 – Análise Harmônica – Quinta frase

Podemos perceber que, sob o ponto de vista harmônico, o moteto *Bajulans* é totalmente construído sobre acordes de estrutura triádica, sem qualquer tensão, que não sejam as notas de passagem.

3.2.5.2 Análise Musical

O moteto *Bajulans* parece oscilar entre modos diferentes. A sensação de suspensão no início e no fim da peça colaboram para uma certa dúvida, quando da escuta, em relação ao primeiro grau do modo²⁹. Brandão (1993) já tinha apontado esse caráter ambíguo, e também, apesar de partir de outra abordagem, Castagna (2000) também o faz. Analisaremos as duas abordagens, entre outras, a seguir, em detalhe.

Essa sensação de ambigüidade mais do que trazer algumas divergências de interpretação, também dá ao moteto a sensação de suspensão que facilita sua repetição, considerando sobretudo sua funcionalidade para a Procissão de Passos, onde a música pode – e deve – ser executada sucessivas vezes. Pretendemos aqui, testar diferentes abordagens à luz dos conceitos já propostos.

²⁹ Voltaremos a esses aspectos adiante, quando falarmos das relações implícitas de modos diferentes (Powers, 2008b)

3.2.5.2.1 *Fundamentação Teórica*

Em sua tese, Paulo Castagna desenvolve a noção de estilo antigo, ao qual o moteto *Bajulans* pertence, por possuir diversas características, citadas por ele, como sendo fatores determinantes do estilo antigo, no âmbito de Minas Gerais do século XVIII, em contraposição ao estilo moderno. Das várias características, podemos destacar, no que se refere a esse moteto, a formação coral a quatro vozes, o emprego do baixo dobrando o baixo vocal, o uso do sistema modal, a pequena amplitude melódica das partes vocais, o uso de figuras largas (semibreves), pouca variedade rítmica, estilo silábico, movimento melódico em geral por grau conjunto, a textura homofônica, as claves baixas e a presença de arcaísmos na notação do manuscrito (Castagna, 2000, p. 136).

Vamos abordar cada um desses itens, cabendo especial destaque para a questão do modalismo e para a questão da notação, que será feito no item 3.2.4.4.4.

Ainda segundo Paulo Castagna, o sistema dodecamodal sistematizado por Glareanus (1547) foi amplamente usado por compositores do estilo antigo na Europa e no Brasil (Castagna, 2000). Esses doze modos possuem, segundo ele, diferentes nomenclaturas, equivalentes entre si: a nomenclatura de Henricus Loritus Glareanus³⁰, em *Dodecachordon* (1547), a de Manuel Nunes da Silva, na *Arte minima* (1685, 1704 e 1724) e a atual (Castagna, 2000, p. 138). Transcrevemos no quadro 3 a seguir essas nomenclaturas:

Quadro 3: Nomenclaturas dos doze modos

	<i>Glareanus</i>	<i>Nunes da Silva</i>	<i>Atual</i>
I	Dórico	Dórico Mestre	Dórico autêntico
II	Hipodórico	Dórico Discípulo	Dórico plagal
III	Frígio	Frígio Mestre	Frígio Autêntico
IV	Hipofrígio	Frígio Discípulo	Frígio Plagal
V	Lídio	Lídio Mestre	Lídio Autêntico
VI	Hipolídio	Lídio Discípulo	Lídio Plagal
VII	Mixolídio	Mixolídio Mestre	Mixolídio Autêntico
VIII	Hipomixolídio	Mixolídio Discípulo	Mixolídio Plagal

³⁰ Castagna (2000) se refere ao autor como Glareanus enquanto Powers (2008b) grafia como Glarean. A partir desse momento, vamos nos referir ao autor usando a grafia latina sugerida por Castagna.

IX	Eólio	Eólio Mestre	Eólio Autêntico
X	Hipoeólio	Eólio Discípulo	Eólio Plagal
XI	Jônio	Jônio Mestre	Jônio Autêntico
XII	Hipojônio	Jônio Discípulo	Jônio Plagal

Fonte: Castagna (2000)

O sistema de doze modos é uma *síntese extraordinária da tradição medieval* (Powers, 2008b), desenvolvida por Glareanus (1547) a partir de suas referências do humanismo renascentista e da busca pela antiguidade Grega. Seu sistema foi construído a partir da divisão da oitava:

A própria construção de Glareanus dos 12 modos é baseada em uma regra de diferenciação consistente das sete notas diatônicas da oitava de acordo com as combinações dos grupos de quarta e de quinta. Cada uma das quatro notas da quinta é combinada por sua vez com cada uma das três notas da quarta acima, fazendo doze notas na oitava e com cada uma das três notas de quarta abaixo, fazendo mais doze. Desses vinte e quatro, contudo, doze são desprezados porque tem ou menos de dois ou mais de três tons entre os dois pares de semitom (Powers, 2008b).³¹

Dito de forma mais simplificada, são desprezados os modos onde não aparecem os intervalos de quarta ou de quinta justos, o que está presente na relação de distância entre as notas Fa e Si. Ou seja, a distância B-b só pode ser dividida regularmente no intervalo de quarta (nota mi) e da mesma forma, a distância F-f só pode ser dividido regularmente no intervalo de quinta (nota Do). Isso pode ser melhor visualizado na figura 1, a seguir.

Paulo Castagna ainda sinaliza, na seqüência que é muito comum no repertório setecentista, no contexto de Minas Gerais, que:

Apesar de o *sistema dodecamodal* ser descrito a partir de escalas sem acidentes na armadura de clave, observa-se a existência, nas obras repertoriadas, de *transposições* diferentes para cada escala, que não podem ser denominadas *tonalidades*, pois estas referem-se ao sistema tonal. Três são as transposições

³¹ Glareanus's own construction of the 12 modes is based on a consistent rule differentiating the seven diatonic octave species according to combinations of the species of 4th and 5th (bk 2, chap.2; MSD, vi, 104ff). Each one of the four species of 5th is combined in turn with each one of the three species of 4th above, making 12 species of octave, and with each of the three species of 4th below, making another 12. Of these 24 octave species, however, 12 are rejected on the ground that they have either fewer than two or more than three whole-tone steps between the two pairs of semitones (Powers, 2008b)

mais frequentes: 1) sem acidentes na armadura de clave; 2) Si b na armadura; 3) Fá # na armadura (Castagna, 2000, p. 139)

Dessa forma, os doze modos, com suas duas transposições, podem ser representados pela ilustração a seguir (figura 6). A nota *finalis* é aquela a partir da qual deve se construir o acorde inicial e o acorde final (Castagna, 2000), e está representada como nota preta:

The image displays twelve musical staves, labeled I through XII, representing the twelve modes. Each staff shows a scale pattern in G-clef. The notes are represented by open circles, with the finalis (the note from which the mode is named) marked with a solid black dot. The modes are: I (Ionian), II (Dorian), III (Phrygian), IV (Lydian), V (Mixolydian), VI (Aeolian), VII (Locrion), VIII (Lydian transposed), IX (Aeolian transposed), X (Dorian transposed), XI (Phrygian transposed), and XII (Locrion transposed). The finalis for each mode is indicated by a black dot on the corresponding scale.

Figura 6- Os Doze Modos

Fonte: Castagna (2000)

Essa transposição é diferenciada por Glareanus como *cantus durus* e *cantus mollis*, onde o *cantus durus* seria o modo sem transposição e o *cantus mollis* seria o modo transposto

uma quarta acima, com um \flat na armadura (Powers, 2008b). Surge então uma diferença de âmbito entre as transposições de Glareanus (1547) e a observada por Castagna (2000) na prática musical mineira setecentista, nos modos transpostos. A segunda transposição não é citada por Powers (2008b) como sendo prevista no sistema de doze modos.

Adotaremos também a noção de *cláusula*, como propõe Manuel Nunes da Silva³², que são movimentos contrapontísticos que levam aos repousos, seja final (repouso na *finalis*) ou intermediário (repouso em outro grau da escala modal):

Cláusula é o fim de qualquer obra; em cantochão é subindo um ponto e descendo outro e em canto de órgão descendo um ponto e subindo outro. Destas duas se ordena a cláusula em contraponto, que tem quatro partes, a saber: Prevenção, que é espécie boa; Ligadura, que é espécie má, sétima ou segunda e suas compostas; Desculpa ou Abono de Ligadura, que é espécie imperfeita; e Fechar a Cláusula, que será sempre espécie perfeita, e melhor unísono, oitava, décima quinta. Sempre se usa da cláusula no fim da obra de preceito, e também se usa de cláusula no contexto da obra por elegância, e neste caso bem se pode escutar o fechar, porque somente basta a Prevenção, Ligadura e Desculpa. São duas as cláusulas em contraponto, a saber: cláusula sustentada e cláusula remissa. Cláusula sustentada é quando o canto chão é tom e o contraponto semitom. Cláusula remissa é quando o canto chão é semitom e o contraponto tom. O contraponto se entende pela voz que faz a ligadura e o canto chão pela voz que com ela forma falsa (Silva apud Castagna, 2000).

Essas regras de construção das cláusulas são de grande importância, a fim de testar as diferentes interpretações analíticas, no que se refere ao modo utilizado no moteto *Bajulans*. Como veremos a seguir, abordagens diferentes, com interpretações diferentes já foram feitas e pretendemos testá-las à luz desse tratado do século XVIII, citado na tese de Paulo Castagna e também na *Arte explicada do contraponto*, de André da Silva Gomes (Duprat, 1998).

³² SILVA, Manuel Nunes da “Compendio da arte de contraponto, & compostura”, Regra VII, p. 27-28. (apud Castagna, 2000)

3.2.5.2.2 Análises recolhidas

3.2.5.2.2.1. *Sol menor – Sol eólio*

À primeira audição, há uma sensação de que a peça se encontra em uma região de Sol menor, como propõe Brandão (1993), em grande parte pela presença de um Fá # na voz do soprano, logo no primeiro compasso. Isso traz a sensação de suspensão, como se – aceitando-se naturalmente, a premissa de que estaríamos em um contexto tonal, como propõe o autor – fosse uma dominante de Sol menor:

Oscilando entre as gamas de sol menor, fá maior e sib maior, usa, nas seqüências harmônicas, acordes de subdominantes e tônica-relativa. As seqüências I-V evidenciam a insistência nas cadências suspensivas, fórmula usada inclusive para a conclusão da obra. O que é percebido pelo jogo harmônico, com a presença de fórmulas de tensionamento I-V alternadas com fórmulas de distensionamento VI-IV-I, é reforçado pela definição mais ou menos fluida dos campos tonais [grifo nosso]: trata-se de um procedimento típico do modalismo [grifo nosso] da alta renascença (Brandão, 1993, p.168).

O catálogo da Puc também se refere ao moteto como sendo uma obra na tonalidade de Sol (Barbosa,1978, p.173) – como já citado – embora não especifique se tonal, ou modal, e mesmo se maior ou menor.

Não só o Fa# do soprano induz a essa interpretação, mas também a presença do Mi bemol – que apesar de não estar na armadura, é indicado como acidente nos compassos 11 (Baixo), 16 (Baixo e contralto) e 30 (Contralto). Por apenas uma ocorrência - compasso 8/ 3 tempo/ Contralto – da nota Mi natural, poderia se dizer que o abaixamento do Mi ao longo da peça é uma constante, o que contribuiria também para a sensação do campo de Sol menor, no modo eólio, considerando um ambiente modal. Sobre isso também diz Paulo Castagna:

O *Bajulans* n. 2 utiliza uma ambigüidade modal não muito freqüente na música renascentista. A composição está, teoricamente, em Ré eólio, mas a insistência no Mi b e no Fá # aproxima o modo do Sol eólio (Castagna, 2000, p. 405).

E é o próprio Castagna (2000) que esclarece a questão, a partir da qual essa hipótese – de que a peça estaria em Sol eólio – não se sustenta:

Se a composição fosse analisada como representante do modo Sol eólio, ocorreria uma incoerência nos graus cadenciais, pois em nenhum momento seria verificado o repouso no primeiro grau, particularidade muito incomum no sistema modal (Castagna, 2000, p. 405).

Se analisarmos as *cláusulas* finais e intermediárias, podemos constatar essa afirmação. Assumindo que os repouso se dão nos compassos 13, 19, 25 e 35³³, teríamos, por exemplo, na seqüência que vai do compasso 7 ao 13, onde se dá o primeiro repouso do moteto:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) across measures 7 to 13. The lyrics are: SI BI CRU CEM - JE - - SUS. The score includes various melodic lines with rests and accidentals.

Figura 7 Compassos 7 a 13

Primeiramente, observamos que nenhuma das vozes atinge nota Sol – da mesma forma que nenhuma delas começa na nota sol no primeiro compasso – o que vai de encontro a regra do uso da *finalis*. Outra razão para se rejeitar essa hipótese é o acorde de Ré maior no compasso 13, que seria o V grau do campo de Sol eólio. Esse repouso em grau que não seja o primeiro é particularmente *muito incomum no sistema modal* (Castagna, 2000).

3.2.5.2.2.2 Ré menor – Ré Eólio

Castagna (2000) é o autor que propõe essa interpretação. Segundo ele, três dos quatro repouso cadenciais se dão no acorde de Ré. Mesmo na *cláusula*, pode-se verificar as normas contrapontísticas, segundo Manuel Nunes da Silva, já apresentadas. Castagna sugere em sua análise da *cláusula* que a voz principal – dentro que se entenda por isso, segundo esses

³³ Lembrando que estamos adotando as edições conhecidas até o momento. A extensão da peça em 35 compassos está sendo apontada como incorreta por Paulo Castagna (2000). Sua edição, no entanto ainda não publicada não está incluída no presente trabalho.

tratados em referência - é a do tenor, então, os três movimentos da *cláusula* se ordenam na relação tenor/ baixo, como indicado na figura 8:

Figura 8 – Relação Tenor/Baixo

Segundo a análise de Castagna (2000), a voz do tenor dessa forma está em intervalo consonante com o baixo – 8^a. va. – na prevenção, seguindo para um intervalo dissonante³⁴ de 4^a. na ligadura, e para um intervalo consonante de 3^a. com o baixo, atingido por movimento de um grau descendente da voz principal (tenor). O autor, no entanto, não aponta o movimento do compasso 19, onde baixo e tenor retomam o intervalo consonante de oitava, associando-o ao *fechar*.

Cabem, no entanto, algumas observações. Como já citado, Manuel Nunes da Silva propõe que a ligadura é um intervalo dissonante, de sétima ou segunda. O intervalo de 4^a. entre tenor e baixo no primeiro tempo do compasso 19 não atenderia essa proposição. Outro aspecto curioso é que, ainda segundo esses preceitos, a *cláusula* intermediária dispensa o *fechar*, o que não acontece nesse trecho: o *fechar* está explícito no meio da peça, através do intervalo de oitava entre tenor e baixo no compasso 19, encerrando a *cláusula*.

³⁴ Logo adiante discutiremos essa afirmação de que a quarta é um intervalo dissonante. A essa altura do texto compreendemos a quarta justa como uma consonância, apenas mantendo o termo dissonância para manter a fidelidade a análise de Paulo Castagna (2000).

E por fim, novamente a questão da *finalis*: sendo a voz do tenor a principal, essa voz deveria começar na nota Ré no primeiro compasso e atingir a nota Ré nos movimentos cadenciais. O que não ocorre: no compasso 19, por exemplo, a voz do tenor atinge a nota Si, tornando incoerente a interpretação de modo Ré eólio e voz principal no tenor.

Poderíamos então verificar a *cláusula*, considerando a voz do contralto, por exemplo:

14

EX I VIT IN -E UM

EX I VIT IN E UM

EX I VIT IN E UM

EX I VIT IN E UM

EX - I VIT IN E UM

Prevenção

Ligadura

Desculpa

Fechar

Figura 9 – Voz do Contralto

A partir dessa abordagem, haveria o intervalo consonante de oitava entre baixo e contralto na *prevenção*, seguido por um intervalo de terça composta que representa uma consonância imperfeita. É neste ponto em que temos que descartar essa abordagem. A *desculpa* contem um intervalo consonante de quinta justa, atingido pelo movimento descendente do contralto, como prevê a norma. Já o intervalo de terça composta no *fechar* não é o preferível: a norma indica o uso de consonância perfeita, simples ou composta. Por outro lado, a *finalis* da voz de contralto estaria de acordo com a interpretação do modo de Ré eólio.

A proposição de ambiente modal em Ré Eólio, com a voz principal no tenor fica mais factível, se resolvermos teoricamente a questão do intervalo de quarta justa entre tenor e baixo, na ligadura. Não só não ocorre intervalo de sétima ou de segunda como propõe a regra, como também a quarta justa não seria uma dissonância. Para dar seqüência, recorreremos ao

tratado de André da Silva Gomes, que apesar de dizer que “a espécie de quarta justa, isto é, a quarta natural, é uma espécie perfeita e consonante, não obstante quaisquer contrárias opiniões” (Duprat, 1998, p. 147), discorre sobre esse mesmo intervalo quando em uma ligadura com o baixo:

Deve-se evitar o mais que se pode, que o tenor se expresse em quarta com o baixo ou outra voz que seja imediata ao mesmo baixo; porque sendo o fundamento de qualquer consonância ou dissonância a três ou quatro vozes, as vozes mais baixas, pois que nela se fundam todas as outras, para que haja bem ajustada harmonia, exige[-se], que as duas vozes inferiores sejam boas consonantes (Duprat, 1998, p. 148)

Resta-nos testar as hipóteses sobre a *finalis*. Para atender as normas, a interpretação de que *Bajulans* está no modo Ré eólio, e de que o tenor é a voz principal – o que já pôde ser demonstrado, deve supor que o *cantus firmus* está na voz de contralto.

3.2.5.2.2.3 Sol Dórico

A proposta de Willy Corrêa (Oliveira, 1979) é de que *Bajulans* está em Sol, modo dórico. Sua análise, no entanto, considera terminologias de análise tonal – quando fala de dominantes e tônicas. Algumas proposições soam de forma contraditória, como por exemplo a interpretação da cadência do compasso 13: primeiramente, o autor propõe a interpretação de que se trata de uma cadência frígia, em seguida, citando Olivier Toni e Silvio Crespo, indica “uma cadência napolitana camuflada” (Oliveira, 1979, p. 75). A figura a seguir, extraída desse artigo, não apresenta detalhamento no corpo do texto:

Figura 10 – Análise de Silvio Crespo

Fonte: (Oliveira, 1979)

Podemos deduzir que ele propõe que a cadência delineia um movimento que vai de um acorde de Sol menor (que ele chama de “T”) no compasso 11, atingindo a dominante do compasso 13 através de um acorde de sexta e quarta, ou seja, o mesmo acorde de tônica na segunda inversão. A menção sobre a *cadência napolitana camuflada* se refere à compreensão desse acorde do compasso 11 como sendo um acorde de subdominante, com a alteração descendente da fundamental na primeira inversão. De fato, temos dessa forma a terça (Mi bemol) no baixo, e a fundamental (Do) alterada para Si na voz do tenor. No entanto, essa abordagem nos afasta da proposta inicial do artigo de que a peça estaria no ambiente modal de sol dórico.

3.2.5.3 Análise proposta

No presente trabalho, gostaríamos de propor a interpretação de que o moteto *Bajulans* está no modo Frígio, e para isso seguiremos o mesmo método, testando essa hipótese. Nossa proposição se baseia no entendimento de que o moteto apresenta cadências frigias e pode ser mesmo considerado como uma grande cadência frigia construída a partir da voz do tenor. Para demonstrar isso, consideremos uma redução de todo o moteto, da voz do tenor, como segue:



Figura 11 – Redução para a Voz do Tenor

Trata-se de uma grande cadência frigia disfarçada ao longo de toda a peça. Nos últimos sete compassos, é o que ocorre explicitamente na voz do tenor. Se considerarmos a voz do baixo, encontraremos a seguinte redução para os primeiros treze compassos:



Figura 12 – Redução para a Voz do Baixo nos primeiros Treze Compassos

Percebemos também, embora menos explicitada, uma cadência frigia na seqüência Sol-Fa-Mi_b-Re. A partir disso podemos supor inclusive que uma hipótese para a sensação de

ambivalência modal – citado anteriormente - pode ser a de que há duas vezes fazendo cadência frígia em quintas paralelas.

Uma redução a quatro vozes dos primeiros treze compassos, no nosso entendimento, ficaria então da seguinte forma:

Figura 13 – Redução a Quatro Vozes

Todas as vozes apresentam uma curvatura descendente na redução, com tendência à cadência frígia. Observemos a seqüência Si_b-La-Sol-Fa# do soprano (destacado com elipse), e a seqüência La-Sol-Fa também do soprano (destacado com retângulo): a primeira interrompida por um Fa e a segunda não apresenta a nota Mi esperada. Da mesma forma, Sol-Fa-Mi, no contralto (destacado com retângulo) e também a seqüência Mi-Re-Do.

Essa tendência melódica descendente dos primeiros treze compassos é disfarçada pela forma como essas notas reais da redução são atingidas de baixo pra cima, quase como se fosse um emprego de *escapadas*.

Ou seja, a partir do exposto, analisaremos o modo frígio e sua adequação ao moteto *Bajulans*. Inicialmente, é necessário estabelecer os conceitos do que seja o modo frígio, de forma mais aprofundada. Utilizaremos nesse momento, como fonte de referência para questões de definição e caracterização dos modos frígio autêntico e plagal, o artigo de Powers

(2008b). Em seguida, passaremos a discutir as duas possibilidades interpretativas: ré frígio *versus* lá frígio, que seriam as duas possibilidades indicadas pelas vozes do baixo e do tenor.

3.2.5.3.1 O modo frígio: características

Segundo Powers (2008a), o modo frígio é o terceiro modo da igreja (*church mode*) que é o modo autêntico de Mi. Entendendo-se modo autêntico como o modo que tem como âmbito a oitava imediatamente superior à nota *finalis*. Ou seja, o modo frígio autêntico, por exemplo, é:

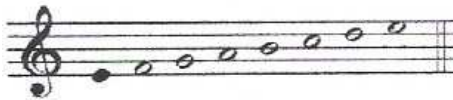


Figura 14 – Modo Frígio Autêntico

O modo plagal, que é o modo que se contrapõe ao modo autêntico, possui a mesma *finalis* e mesma amplitude, porém seu âmbito vai de uma quarta abaixo da *finalis* até uma quinta acima. Esse termo se aplica a todos os modos, ou seja, para cada modo autêntico há um modo plagal correspondente. Como nos interessa particularmente o modo frígio, segue, como exemplo, o modo frígio plagal:

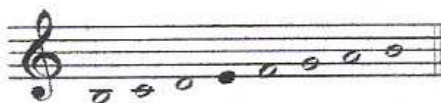


Figura 15 – Modo Frígio Plagal

O modo frígio pode ser descrito de duas formas: como sendo o conjunto de intervalos diatônicos de uma oitava, dividido em dois intervalos, no quinto grau do modo, sendo o primeiro segmento com um âmbito de quinta e o segundo segmento com um âmbito de quarta:

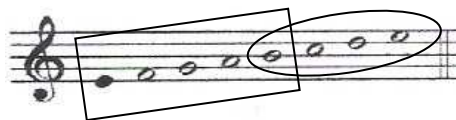


Figura 16 – Tetracordes do Modo Frígio

Powers (2008a) acrescenta que não há consenso a respeito do grau mais importante da escala, depois do Mi e sua oitava. Enquanto ele mesmo sugere que seja o quarto grau, por ser o elemento de ligação entre os dois segmentos, outros autores citados no verbete apontam que seria o sexto grau – Do – mais proeminente em composições no modo frígio, e está, segundo esses autores, associado à voz do tenor. Para isso, argumentam que a divisão da escala no quinto grau – nota Si - não corresponde à prática musical do Canto Gregoriano nem da composição Renascentista do modo frígio.

O termo “modo frígio” é frequentemente usado para designar composições polifônicas renascentistas, cujas sonoridades finais são uma tríade maior de Mi, alcançada por uma cadência frigia, e cujas linhas melódicas se encontram mais ou menos dentro do âmbito previsto no modo (Powers, 2008a).

O autor do verbete ressalta ainda que, segundo Glareanus (1547), os modos frígio e hipofrígio se confundem, porque na prática musical polifônica do século XVIII, raramente as linhas melódicas no modo Hipofrígio vão até a nota Si inferior. De forma contrária, no modo frígio, as vozes frequentemente extrapolam o limite inferior até a nota Dó. E, considerando que ambas respeitam o limite superior da oitava na nota Mi, ele afirma que “somente nas peças no modo de Mi que não há forma de distinguir o modo autêntico do modo plagal, por diferentes tessituras vocais” (Powers, 2008b).

3.2.5.3.2 *Relações entre modos*

Considerando o processo de estruturação do sistema dodecamodal de Glareanus, como já apresentado, percebemos que o resultado é um conjunto de cinco pares de âmbito idêntico (diferenciado pelo posicionamento da *finalis*), mais dois modos únicos – que é resultante da distância de quinta diminuta entre as notas Fa e Si. Ou seja, os doze modos podem ser agrupados como na figura 17:

mode 9
Aeolian
A-a

mode 2
Hypodorian

mode 4
Hypophrygian
B-b

mode 11
Ionian
c-c'

mode 6
Hypolydian

mode 1
Dorian
d-d'

mode 8
Hypomixolydian

mode 3
Phrygian
e-e'

mode 10
Hypoaeolian

mode 5
Lydian
f-f'

mode 7
Mixolydian
g-g'

mode 12
Hypoionian

Figura 17 – Os Doze modos Agrupados

É particularmente importante para nosso objetivo perceber que os modos III e X – respectivamente Frígio e Hipoeólio – possuem a mesma amplitude, mesmo âmbito e-e', sendo diferenciados apenas pelo posicionamento da *finalis*. O modo Hipofrígio – modo IV – está

isolado, não tendo, portanto, outro modo que lhe seja semelhante. Glareanus (1547) destaca que os modos I e II – Dórico e Hipodórico – se recebem um \flat na armadura, se transformam nos modos IX e X – Eólio e Hipoeólio, transpostos para o *cantus mollis*; da mesma, ele cita os exemplos da transição do modo VII – Mixolídio – para o modo I - Dórico, do modo V – Lídio – para o modo XI – Jônio – e do modo VI – Hipolídio – para o modo XII- Hipojônio, chegando mesmo a chamar os modos XI e XII de “novo modo V e novo modo VI” (Powers, 2008b). Essa nomenclatura, já indica, por si só, o grau de similaridade entre os modos – pelo uso de uma escala de organização intervalar idêntica -, como se o ‘novo’ modo viesse a ser uma espécie de particularização do modo original, através da mudança do grau de repouso cadencial.

3.2.5.3.3 Âmbito e os modos no Moteto

A partir dessa compreensão das relações internas dos modos, nos aproximamos de uma nova interpretação do que de fato acontece em termos de organização estrutural no moteto Bajulans. Seguindo essa proposição, nos deparamos com a necessidade de analisar as vozes separadamente, afim de identificar os modos de cada voz. Para isso, é necessário verificar a amplitude melódica e o âmbito de cada uma das vozes. Considerando, portanto, a amplitude das vozes, ao longo dos trinta e cinco compassos, encontramos o seguinte resultado:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each voice part is written on a five-line staff. The Soprano, Alto, and Tenor parts use a treble clef, while the Bass part uses a bass clef. All parts have a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Soprano part starts on a G4 note. The Alto part starts on a G3 note. The Tenor part starts on a G3 note. The Bass part starts on a G2 note. The notes are placed on the staff to show the relative pitch and the range of each voice part.

Figura 18 – Amplitude das Vozes

Tanto a voz de soprano, como a de contralto e de tenor possuem uma amplitude de intervalo de quinta justa, e apenas a voz do baixo descreve uma amplitude de terça composta.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each voice part is written on a five-line staff. The Soprano part is in the treble clef, Alto in the treble clef, Tenor in the treble clef with an octave sign (8), and Bass in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Each voice part features a melodic line with various intervals and accidentals, and a large slur indicating a wide interval of a perfect fifth.

Figura 19 – Redução a quatro vozes sem notas repetidas

3.2.5.3.4 *O modo do moteto*

Glareanus (1547) aponta, a partir de sua abordagem a respeito das relações internas das vozes construídas em diferentes modos, que na composição polifônica o modo é “a totalidade que contem a unidade do discurso” (Powers, 2008b). A fim de buscar o teor geral da composição, no que se refere ao modo, passamos a analisar as cadências.

Em seu estudo sobre as cadências na composição modal, Pietro Pontio (1588) aponta, não só a partir da teoria dos modos, mas sobretudo pela observação da prática composicional, que os modos Frígio – modo III- e Hipofrígio – modo IV – possuem cadências principais no primeiro e quarto graus. A cadência secundária por sua vez acontece no sexto grau, enquanto que a cadência transitória ocorre no terceiro e quinto graus. Finalmente a cadência inimiga – a ser evitada – seria no segundo grau (Powers, 2008b).

A partir disso podemos resumir no quadro abaixo essas informações, confrontando com o que é apresentado no moteto *Bajulans*:

Quadro 4: Lá Frígio e Ré frígio

		Hipótese 1 – Lá Frígio		Hipótese 2 – Ré Frígio	
	Acorde	Grau	Tipo de Cadência	Grau	Tipo de Cadência
Compasso 13	Ré maior	IV	Principal	I	Principal
Compasso 19	B \flat maior	II	Inimiga	VI	Secundária
Compasso 25	Ré menor	IV	Principal	I	Principal
Compasso 35	Ré maior	IV	Principal	I	Principal

A hipótese de que o moteto está no modo de Lá frígio, fica comprometida quando se observam as cadências: além de não haver nenhuma cadência no modo I – fato muito incomum na composição polifônica, como já citado anteriormente – ocorre um repouso no grau II, o que é segundo Pontio (1588) uma cadência inimiga. A segunda hipótese, por sua vez, está compatível com a necessidade de repouso e movimento de abertura no primeiro grau, e apresenta uma cadência secundária no compasso 19.

No tópico 3.2.5.2.2 expusemos a análise dos três movimentos da cláusula, segundo Manuel Nunes da Silva, considerando a relação da voz do tenor com a voz do baixo. É desnecessário reexpor a idéia em um cenário proposto de Ré Frígio. Consideremos o tópico em referência para dizer que a abordagem de que a peça está em Ré Frígio é também sustentada pela regra da cláusula. Da mesma forma, a voz do contralto confirma a hipótese, estando coerente com a proposição o seu uso da *finalis*. A voz do tenor, por fim, como principal voz da composição, oscila entre as notas Lá e Si, os graus V e VI do modo. Exatamente como apontado no tópico 3.2.5.3.1, o grau VI seria o mais importantes do modo – juntamente com o grau IV -, onde, pela prática composicional renascentista, se encontra o tom do Salmo, e, por consequência, é precisamente sobre essas notas que se deve construir a linha melódica da voz do tenor (Powers, 2008b).

3.2.6 As Gravações

Até esse momento, temos quatro gravações recolhidas para efeito de comparação, que estão descritas esquematicamente no quadro abaixo:

Quadro 5: Gravações Recolhidas

Registro	1	2	3	4
Intérprete	Collegium Musicum de Minas	Ensemble Turicum	Coral BDMG	Orquestra e Coro Vox Brasiliensis
Regência/Coordenação:	Domingos Sávio Brandão	Luiz Alves da Silva	Eliane Fajoli Lara	Ricardo Kanji
Mídia	CD	CD	CD	CD
Faixa	4	22	-	29
Duração	1'43"	2'06"	2'22"	1'03"
Título	Senhora del Mundo Collegium Musicum de Minas	Manoel Dias de Oliveira – Sacred Music from 18th Century Brasil, Vol II, 1997	Pelos 4 cantos do Brasil	História da Música Brasileira Período Colonial I
Gravadora	Sonhos e sons	Claves Records	-	Eldorado
Série	SSCD021	cd 50-9610	-	946137
Local	Belo Horizonte	Suíça	Belo Horizonte	São Paulo
Ano	1998	1997	2000	[s.d.]
Formação Vocal	Coro S-A-T-B	Quarteto CT-CT-T-B	Coro S-A-T-B	Quarteto S-A-T-B
Instrumentação	Violas da Gamba Flauta doce Rabecão	-	-	Órgão Violoncelo

A partir da análise comparativa entre as quatro gravações recolhidas, identificamos diferenças entre elas, e também em relação ao documento escrito. Todas essas gravações, baseadas na edição da Funarte, têm a características de terem sido feitas através de projetos culturais, à exceção da gravação realizada pelo *Ensemble Turicum*. Interessante questão é perceber que, mesmo assim, elas apresentam diferenças entre si, em especial no nível interpretativo - decisões e critérios estabelecidos pelo intérprete.

3.2.6.1 - *Collegium Musicum de Minas*

Esta gravação, tem 1'43'' de duração, e foi dirigida pelo Prof. Domingos Sávio Brandão, em 1998. É usado um coro composto por sopranos, contraltos, tenores e baixos, mais instrumentação: viola da gamba, flauta doce e rabecão (contrabaixo). Foi incluída uma introdução de 13 compassos, instrumental, que apresenta literalmente a primeira parte do Moteto - primeiro período.

Sem considerar as variações de ordem interpretativa – onde se inclui o *rallentando* dos seis últimos compassos - , podemos aproximar grosseiramente, e somente para efeito de

comparação, que nessa versão, a peça está sendo executada no andamento médio de semínima = 150 p.p.m. Está sendo usada a afinação de Lá = 440Hz.

3.2.6.2. - *Ensemble Turicum*

Esta gravação de 2'06'', foi feita na Suíça, por um grupo de músicos suíços, coordenados pelo contrateno Luiz Alves da Silva. É cantado *à capela*, por um quarteto composto por dois contratenores, um tenor e um baixo. Assim como na primeira gravação, não consta informação da edição usada, mas podemos perceber que se trata da edição da Funarte. Ricciardi (2000) comentou que o encarte assinado por Sérgio Dias foi baseado no artigo de Willy Corrêa de Oliveira, em que aparece uma versão fictícia da biografia de Manoel Dias de Oliveira, de 1978, sobre o qual comenta Santos Filho:

Logo a seguir aparece o delicioso artigo do compositor Welly [sic] Correia de Oliveira “O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira” [...] em que cria uma história para o nosso Capitão Manoel Dias, com muita graça (Santos Filho, apud Ricciardi, 2000).

O próprio Willy Corrêa admitiu ter criado a biografia do Capitão a partir do que presenciou em Tiradentes (Oliveira, 1980).

Nesta versão não há introdução, no entanto, foi incluída uma repetição da segunda parte, isto é, um retorno ao compasso 14. A peça está sendo executada com afinação de Lá = 415Hz, em andamento aproximado de semínima = 100 p.p.m., com pouca variação de andamento, o que sugere, talvez, o ambiente de estúdio de gravação. Pelo uso da afinação La = 415Hz – muito usual no século XVIII - , pela execução *à capela* e pela ausência de introdução, podemos afirmar que é uma execução historicamente informada, que pretende buscar a autenticidade da obra.

3.2.6.3 - *Coral BDMG*

A terceira gravação, de 2'22'', é regida por Eliane Lara, em coro *à capella* no formato soprano, contralto, tenor e baixo. A afinação está comprometida na gravação, mas de início, percebe-se estar um pouco acima da afinação de La = 440Hz. O andamento está girando em

torno de semínima = 70 p.p.m. No afã de uma performance expressiva, chega a ralentar nos seis últimos compassos, o que prejudica ainda mais a afinação.

3.2.6.4 - *Orquestra e Coro Vox Brasiliensis*

Finalmente a gravação de 1'03'', regida por Ricardo Kanji, e executada por um quarteto de soprano, contralto, tenor e baixo, com instrumentação composta por órgão e violoncelo. A afinação está em Lá = 440Hz, e o andamento está em torno de semínima = 160 p.p.m.

3.2.6.5 – *Considerações sobre as gravações*

As gravações tem aspectos em comum que fazem com que compartilhem certas características. Sob o ponto de vista de sua produção, estão todas vinculadas a um círculo de conhecimento acerca do repertório setecentista, ou seja, à comunidade acadêmica da musicologia brasileira. Seja diretamente ou indiretamente, todas as gravações tem um representante do universo acadêmico que ofereceu suporte musicológico. A exceção é o disco do coral BDMG. Isto posto, é interessante perceber a liberdade com que os diferentes intérpretes não se prendem às informações da partitura, acrescentando dinâmicas, instrumentação e mesmo alterando a forma prevista. A isso, junte-se o fato de que, nesse momento, isto é, no momento da gravação, o vínculo funcional que existe entre *Bajulans* e *Popule Meus* se rompe: *Bajulans* é reinventado enquanto obra, enquanto produto, dissociado de sua funcionalidade original.

Sem dúvida a gravação do Ensemble Turicum pretende buscar a autenticidade da execução, e para isso usa afinação prevista na época – no contexto europeu -, e respeita as indicações da partitura – a não ser pela volta ao compasso 14. Entendemos, porém, que a busca pela autenticidade é uma *reinvenção*³⁵, e que, portanto, está na dimensão da produção atual. Em outras palavras, a busca pela autenticidade é incapaz de recriar o ambiente original, onde aquela obra tem originalmente sua função: *Bajulans* chegou a Zurich, para ser gravado

³⁵ A noção de *reinvenção da tradição* é dada por Hobsbawn, em *A era dos extremos*, onde ele propõe a noção de que a tradição está sempre sendo inventada e reinventada a partir de critérios de escolhas atuais que por sua vez estão subordinados a todo tipo de força social.

em estúdio, fazendo parte de uma coleção de obras de Manoel Dias – não obstante a dúvida sobre a autoria que acompanha esse moteto até hoje.

A questão da escolha das diversas coleções quando da produção em um disco certamente é um assunto complexo, que envolve todo tipo de questão, das mais arbitrárias. Não é nosso foco, mas a título de ilustração, podemos dizer que enquanto no disco do Vox Brasiliensis, o moteto está agrupado com obras de José Maurício, Inácio Parreira Neves e André da Silva Gomes, entre outras, no disco do Collegium Musicum de Minas ele se perfila a obras de Juan Perez e Juan Del Encina, entre outros.

Naturalmente que no caso do Coral BDMG a coleção se forma de jeito mais inesperado, típico de um produto promocional: *Bajulans* lado a lado com Canção da América e Aquarela do Brasil. Ou seja, em cada coleção – disco – nosso moteto assume uma nova função: “uma das obras de Manoel Dias”, “uma das obras do Brasil Colonial”, “uma das obras de caráter renascentista”, “uma das obras que representam o Brasil”.

Deixando de lado a questão polêmica sobre performance, e a liberdade que esta tem, estaríamos, a nosso ver, diante de mais um processo de *apropriação*, que dessa vez não se relaciona somente à liberdade de performance, mas sobretudo à construção de nova rede de significações a partir de decisões musicais e não-musicais.

CAPÍTULO IV

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação do campo artístico em Minas, durante o século XVIII, se dá através de diversos processos de transformação social, em cenário de grande efervescência artística e econômica. *Bajulans* surge como um moteto anônimo de características renascentistas em “papel pautado muito semelhante aos utilizados em São Paulo por André da Silva Gomes”, mas, no entanto, com “marca d’água ainda não descrita em outros manuscritos de acervos brasileiros” (Castagna, 2000, p.407). A análise musical da obra é uma tarefa muito complexa, e não nos propomos a concluir o trabalho: o entendimento de que o moteto está no modo de Ré frígio é uma proposta, fundamentada em tudo o que foi apresentado, assim como outras existem.

Os vestígios encontrados no manuscrito despertam diversas questões. Entre elas está a questão de sua autoria: pela análise das diferentes caligrafias existentes no manuscrito, fica evidente que a atribuição de autoria ocorreu muito tempo depois da cópia do moteto, o que levanta a dúvida de *Bajulans* ter sido efetivamente composto por Manoel Dias de Oliveira. Ricciardi (1997) é um autor que defende essa idéia, ainda que aceite, necessariamente pelo confronto das datas da cópia e do suposto nascimento do Capitão Manoel Dias, que o Capitão teria composto esse moteto com aproximadamente quinze anos de idade.

Em um cenário social de grande miséria – como já exposto – a cultura das posses sobrevêm, não só como um mecanismo de sobrevivência, mas também como de identificação social. A sociedade mineira se apresentava de forma miscigenada, o que se refletia, não só na grande proporção de pardos e mulatos, como também na divisão dos espaços sociais. Brancos, mulatos e negros escravos muitas vezes habitavam a mesma casa (Fraga, 2000, p. 60) estabelecendo diversos níveis de relação social, com suas respectivas *táticas* e *estratégias*. As posses vinham a ser um dos instrumentos de identificação social; posses que simbolizavam os vínculos sociais e os acessos a esses grupamentos. Encontramos nas dissertações de Chequer (2002), Fraga (2000) e Miranda (2002) diversas referências a inventários, e de modo geral percebe-se um alto nível de detalhamento na descrição dos bens, a ponto de se incluírem até mesmo peças de roupa.

Nessa coleção de bens incluem-se as cópias manuscritas de música. Podemos afirmar que os manuscritos representavam, além de sua função musical, também a função de reserva de valor. Diversos inventários de músicos citados, por exemplo, nos trabalhos de Ricciardi

(2000) e Miranda (2002), relacionam cópias de partes musicais. O manuscrito de *Bajulans* traz esse indício quando a indicação de propriedade é marcadamente bem assinalada, sendo inclusive, preponderante à indicação de autoria. O primeiro proprietário assinou o manuscrito, e em seguida o segundo proprietário não somente assinou, como rubricou todas as partes e também escreveu seu nome por cima do primeiro dono da cópia. A indicação de autoria fica deixada a segundo plano – posto que só foi feita anos depois por Hermenegildo. Esses vestígios representam e simbolizam as relações sociais setecentistas, à medida que torna importante o suporte palpável, que se converte em um *bem material*, e despreza a obra enquanto *bem simbólico*. Encontramos a coexistência – naquele momento – de dois valores, segundo o modelo de Attali (1989): o valor de uso da obra e o valor de troca do suporte gráfico. Em uma sociedade com o perfil da sociedade mineradora do século XVIII, pode-se apontar a grande importância que toma o segundo em relação ao primeiro.

A indicação “segue sem baixo” que consta no manuscrito é uma referência à relação que existe entre os dois motetos – *Bajulans* e *Popule Meus* – no que se refere às suas execuções, no contexto da Procissão de Passos. Entretanto, devemos lembrar que essa indicação foi colocada provavelmente já no início do século XIX. Em uma diferença de quase meio século aproximadamente – tomando-se como referência as diferentes caligrafias – o moteto *Bajulans* assume diferentes funções: em um primeiro momento estava isolado de qualquer outra obra para a Procissão de Passos, ao menos nesse suporte físico. Castagna (2000) aponta como uma importante questão a investigação sobre o porquê desse recorte: sendo uma obra para Procissão de Passos, porque motivo estaria em metades do século XVIII isolado do restante da coleção. Não temos qualquer pretensão de propor uma resposta para isso, mas o que nos interessa particularmente na pesquisa é o entendimento desses processos como uma particularização das diversas transformações sociais pelas quais passava a região mineradora no século XVIII. Existem diversas hipóteses que explicam a sobrevivência do manuscrito na segunda metade do século XVIII. Nos interessa, por nossa vez, principalmente as razões que promoveram sua transformação. Isto é, de uma obra isolada, a um conjunto, com uma referência clara de performance encadeada. Considerando que essa associação ocorreu praticamente cinquenta anos depois, podemos supor que estamos diante de um processo de transformação simbólica pelo uso: a apropriação do moteto à necessidade do uso, onde o grupamento social representado pelo terceiro copista – já no século XIX - vincula *Bajulans* a *Popule Meus*, criando uma relação funcional para a obra, que não havia antes nesse manuscrito.

Ricciardi (1987) propõe que essa terceira caligrafia indica uma cópia feita às pressas, sobre alguma superfície improvisada. Existem outras hipóteses para explicar a má qualidade da caligrafia, certamente. Esse copista foi quem, nesse momento, criou uma nova função para o moteto *Bajulans*. Não nos parece ser um tipo de escrita de improviso, e sim uma decisão pouco criteriosa e apressada que identifica a necessidade prática da performance.

Essa necessidade por sua vez ilustra o processo de apropriação da obra. A festividade religiosa se mantém como forte ferramenta de ordenação social, cheia de simbolismos e representações; e nesse contexto *Bajulans* é incorporado a um fazer ao qual não teria pertencido, não fosse a decisão desse terceiro copista de adicionar outra obra no mesmo suporte, e ainda de criar um vínculo seqüencial de execução. Não estamos nos referindo à sua execução na Procissão de Passos; sem dúvida *Bajulans* é um moteto composto com essa finalidade, mas destacamos uma prática específica que faz com que *Bajulans* e *Popule Meus* pertençam à mesma unidade cerimonial, segundo a nomenclatura proposta por Paulo Castagna (2004).

Observamos sob o ponto de vista do modelo de Attali (1989) como que as diversas relações sociais podem estar presentes na obra, em nosso caso através desses vestígios. Nesse caso, o valor de uso da obra é dado pela possibilidade de ela ser inserida nas práticas musicais daquele grupamento social. Nesse sentido, até esse momento da terceira caligrafia, não havia preocupação com o valor de troca, como reserva de valor ou patrimônio. Jozé Trindade já havia assinado sua propriedade, mas em verdade, é no momento em que Hermenegildo assina seu nome e atribui uma autoria a Manoel Dias que *Bajulans*, enquanto obra, de fato recebe um valor: um valor intrínseco, que é atribuído por um conhecedor – Hermenegildo era reconhecido como tal – e cuja autoria seria também atribuída a um compositor consagrado, como o Capitão Manoel Dias.

E finalmente, no momento da gravação, *Bajulans* é transformado em produto artístico. A perda da funcionalidade original denota um afastamento do grupamento original, com todas as suas ritualizações e *táticas de uso*. Nesse momento, o moteto atravessa tanto a linha temporal – do *ontem* ao *hoje* – como também a espacial – da Procissão de Passos ao aparelho de CD. Sob a ótica de Attali (1989), a gravação de *Bajulans* remete à lógica da *repetição* – o produto industrial - tomando o lugar do *sacrifício* original – a obra enquanto ferramenta de ordenação social. Quando se constitui como produto fonográfico, a obra se alinha com as *estratégias* dos “fortes”, que certamente darão lugar a novas *táticas*” dos “fracos”, como propõe Certeau (2000).

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

ABREU, Jean Luiz Neves. *O imaginário do milagre e a religiosidade popular um estudo sobre a prática votiva nas minas do século XVIII*. 2001. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

ANZAI, Roberto Sussumo & CASTAGNA, Paulo. *Opção ou desconhecimento? Aspectos investigativos sobre a interpretação da música vocal no Brasil, entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX, sob o ponto de vista do registro fonográfico entre 1957 e 2005*.

ATTALI, Jaques. *Noise The political Economy of music*, 3ª. edição, Minnesota, 1989.

BARBOSA, Elmer Corrêa. *O ciclo do ouro – o tempo e a música do barroco católico – Catálogo de microfimes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Elementos para uma história da Arte no Brasil*. 1ª. edição. Rio de Janeiro: PUC-XEROX, 1978.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. *O sentido social da música em minas colonial*. 1993. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Semana Santa Na América Portuguesa: Pompa, Ritos e Iconografia*. In: III Congresso Internacional del Barroco Americano. Sevilla, 8 a 12 de outubro de 2001. Edição Digital 846884049-1 – ISPM. Disponível em: <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/artes/actas/3cibi/documentos/095f.pdf>
Consultado em: 25 de março 2008

CASTAGNA, Paulo. *O Estilo Antigo Na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira Dos Séculos XVIII e XIX*. 2000. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. *Níveis de organização na música católica dos séculos XVIII e XIX*. I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e edição musical. Mariana, Coordenadoria de Cultura e Artes da UNIBH, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 18 a 20 de julho de 2003. Mariana: Coordenadoria de Cultura e Artes da UNIBH, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. (no prelo)

_____. Encarte de *História Da Música Brasileira. Período Colonial I*. Eldorado 946137, sd.

CASTAGNA, Paulo et al. *Estudo sobre as edições para música de coro com parceria da funarte entre os anos de 1975 e 2002. abordagem histórica sobre as instituições envolvidas e todo o trabalho de pesquisa editorial*. In: Associação Nacional De Pesquisa E Pós-Graduação Em Música, 2007. Rio de Janeiro. Anais do XV Encontro Anual da ANPOMM. São Paulo: Unesp, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 5ª. Edição, Petrópolis, 2000.

CHEQUER, Raquel Mendes Pinto. *Negócios de família, gerência de viúvas. Senhoras administradoras de bens e pessoas (Minas Gerais 1750-1800)*. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

CURT LANGE, Francisco. *ACTAS V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, 1966.

_____. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica Volume V – Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antonio Dias*, 1ª. edição, Belo Horizonte, 1981.

_____. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica Volume I – Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto*, 1ª. edição, Belo Horizonte, 1979.

DIAS, Sergio. Encarte de *Manoel Dias de Oliveira - Sacred Music from 18th Century Brasil*, vol II. Clave Records CD50-9610, 1997.

DUPRAT, Régis et al. *Arte explicada do contraponto de André da Silva Gomes*. 1ª. edição. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1998.

FONSECA, Modesto Flavio Chagas. *Motetos para Semana Santa: subsídios para catalogação*. In: Cadernos do colóquio, 2003.

FRAGA, Ana Maria Almeida. *Cativeiro Barroco A Escravidão Urbana em Minas Gerais Mariana e Ouro Preto na Primeira Metade Do Século XVIII*. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Severino Sombra.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 21ª. edição. Rio de Janeiro/Brasília: Livraria José Olímpio, 1981.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*, 18ª. edição, São Paulo, 1982.

GABRIEL, Vitor. *Existe uma música colonial? Por uma escola de interpretação da música colonial do Brasil*. In: *A Música no Brasil Colonial – Colóquio Internacional*, 2000. Lisboa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, Serviço de Música, 2000, p 427 –434.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*, 2ª. Edição, Lisboa, 1988.

HIRSHBERG, Jehoash. *Hexachord*. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963> (accessed July 14, 2008).

JANDER, Owen. *Cantus*. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04793> (accessed July 14, 2008).

LORETO FILHO, Álvaro José et al. *Estudo sobre as edições para música de coro com parceria da Funarte entre os anos de 1975 e 2002. Abordagem histórica sobre as instituições envolvidas e todo o trabalho de pesquisa e editorial.*

MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro*. 2^a. edição. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.

MIRANDA, Daniela. *Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da câmara (1749-1822)*. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

MONTEIRO, Mauricio. *Música e Mestiçagem no Brasil*. In: Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document1626.html>. Acesso em: 29 out. 2006.

NEVES, José Maria. *Elementos da tradição oral na música sacra mineira*. In: Associação Nacional De Pesquisa E Pós-Graduação Em Música, 1993. Rio de Janeiro. Anais do VI Encontro Anual da ANPOMM. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1993, p.215-216.

_____. *Catálogo de Obras Música Sacra Mineira*. 1a. edição. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

_____. *Música Sacra Mineira Seleção e edição de 12 obras em partituras*. 1a. edição. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira (músico mineiro do século XVIII). *Barroco*, Belo Horizonte, n. 10, p. 61-87, 1978/1979.

_____. Relatório de uma pesquisa de campo. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 11, p. 167-169, 1980/1981.

POWERS, Harold S. *Phrygian*. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21600> (accessed July 14, 2008a).

POWERS, Harold S. et al. *Mode*. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718> (accessed July 14, 2008b).

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Manuel Dias de Oliveira: Um compositor brasileiro nos tempos coloniais - documentos e partituras*. 2000. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. *Motetos Bajulans e Popule Meus de Manoel Dias de Oliveira*. In: Associação Nacional De Pesquisa E Pós-Graduação Em Música, 1997. Goiânia. Anais do X Encontro Anual da ANPOMM. Goiânia: UFG, 1997, p.275-284.

SOUZA, Francisco Gouvea de. *O conceito de “música popular” e as práticas musicais mineiras do século XIX*. In: Associação Nacional De Pesquisa E Pós-Graduação Em Música,

2005. Rio de Janeiro. Anais do XV Encontro Anual da ANPOMM. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p.1408-1414.

TONI, Flávia Camargo. *A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira*. 1985. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *O músico profissional no Brasil*. Texto inédito de apresentação no Simpósio - Música e Ideologia na América Latina. Curitiba, 18 a 21 de Janeiro de 2001.

_____. *Transmissão oral e escrita – uma reflexão*. In: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2004. Salvador. Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador: UFBA, 2004.

_____. *O músico profissional no Brasil*. Simpósio Música e Ideologia na América Latina. Curitiba, 18 a 21 de Janeiro de 2001.

WILKINSON, Daniel Leech. *Using recordings to study musical performances*. In: Aural History – Essays on recorded sound, 1a. edição, Londres, 2001.

Referências Discográficas

ORQUESTRA E CORO VOX BRASILIENSIS. Bajulans (1min 03s). Anônimo (Manoel Dias de Oliveira?). In: História Da Música Brasileira. Período Colonial I. São Paulo: Eldorado, sd. 1CD. 946137.

COLLEGIUM MUSICUM DE MINAS. Bajulans (1min 43s). Manoel Dias de Oliveira. In: Senhora del Mundo. Belo Horizonte: Sonhos & sons, 1998. 1CD 001238111198.

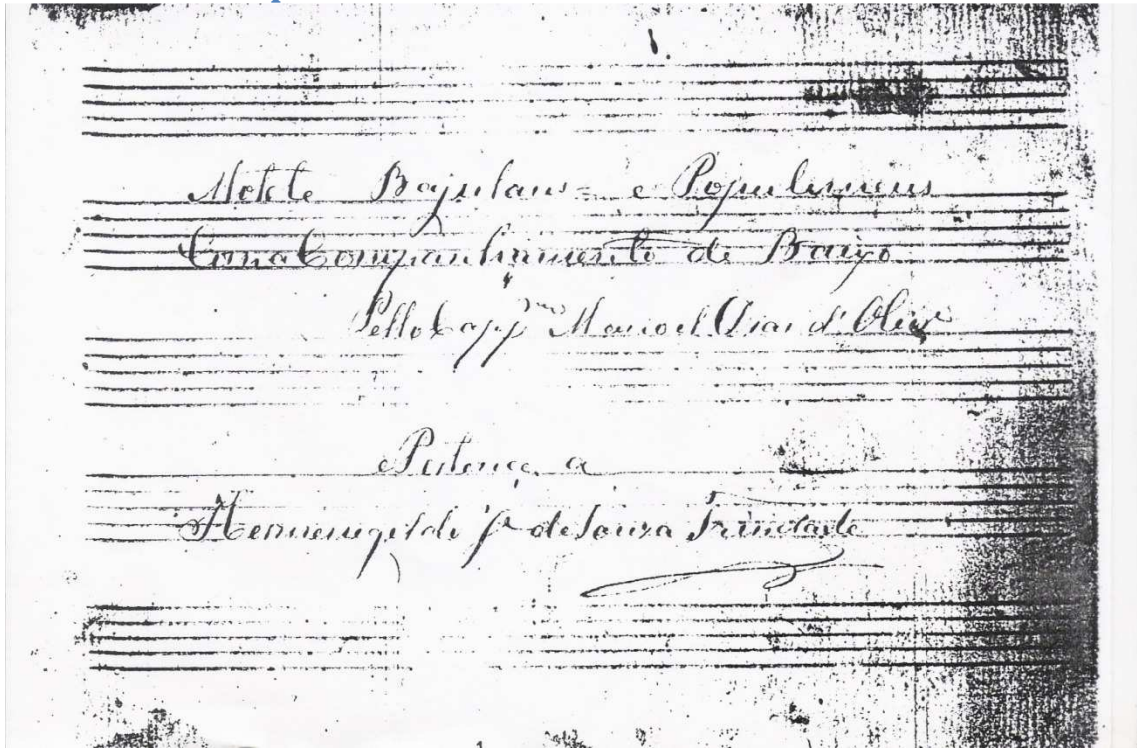
ENSEMBLE TURICUM. Bajulans (2min 06 s). Manoel Dias de Oliveira. In: Manoel Dias de Oliveira - Sacred Music from 18th Century Brasil, vol II. Zurich: Clave Records, 1997. 1CD. CD50-9610.

CORAL BDMG. Bajulans (2 min 22 s). Manoel Dias de Oliveira. In: Pelos Qu4tro Cantos do Brasil. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2000. 1CD. Sn.

ANEXOS

Anexo 1 - 1ª. Capa do Manuscrito



Anexo 2 - 2ª. Capa do Manuscrito

Anexo 3 – Parte Cavada do manuscrito- Tiple

Tiple *Allegro*

Ba-ju-da-ma-mu-mu-mu-mu-mu Si-bi-ou-er-ce-mo-
 Je-su-mu-mu-lus Ex-i-stit-in-e-um-qui-
 di-ci-tur-cre-are-ri-e-de-mu-mu-mu-
 Cui-
 De-us-est-in-
 qui-
 Com-ty-ta-
 pi-ci-ti-bi

Anexo 4 - Parte cavada do manuscrito - Altus

Alto

In a
 Sa pu ari... Si Ci Cru
 cem Je... nit in un um
 qui si... ei dex Cal va ri
 xo... Con.
 Po pule me us... Po pule me us au in quo
 Can dicit vi... aucti po pule me - us

Alto

Po pule me us... Po pule me us au in quo
 Can dicit vi... aucti po pule me - us

Anexo 5 - Parte cavada do manuscrito - Tenor

TENOR

Ba ju laus Ba ju laus Si bi cru ce Se
 Ex i rit in e um qui
 ci lus Cal va ri e
 domi nus
 Qui se des ad dex te ras Pa tris
 qui exi ti
 ti bi cum pa tris con tra tum tu re respon di
 mi hi qui fe ci ti

Anexo 6 - Parte cavada do manuscrito - Baixo

Baixo

Ba-ju-dam Ba-ju-dam si-bi-cru
cem So-lus Ep-i-sto-lin e-um
qui di-ni-tur Cal-va-
ri e Do-mi-nus.
Do-que-ru-nt ei-um
-pule-ru-nt ut in-fer-er-ent
Te-ru-er-unt mi-hi a-
-

Anexo 7 - Parte cavada do manuscrito - Baixo Instrumental

The image shows a page of handwritten musical notation for a bass instrument. At the top, the word "Baixo" is written in a large, elegant cursive script. To the right of this title is a signature that appears to be "Alv. d.". Below the title, there are five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notes are mostly quarter and eighth notes. Below the first staff, the lyrics "Baixo Lasso 18.º" are written in a smaller cursive hand. The second staff continues the musical notation. The third and fourth staves also contain musical notation. The fifth staff ends with a double bar line and a repeat sign. Below the fifth staff, there are several more staves that are mostly blank, with some faint markings and a large dark smudge at the bottom left corner of the page.

Anexo 8 - Parte cavada do manuscrito - Baixo de Popule Meus

Baixo do Popule meus Para a poração da U

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title "Baixo do Popule meus Para a poração da U" is written in cursive. Below the title are three staves of music. The first staff begins with a treble clef and contains several measures of music, including a whole note and a half note. The second and third staves continue the piece with various rhythmic patterns and note values. At the bottom of the page, there are two empty staves, suggesting the music continues on the next page. The paper shows signs of age and wear, with some dark spots and a vertical crease down the center.

Anexo 9 - Edição da Coleção Música Sacra Mineira - 1ª. folha

BAJULANS
"MOTETO DE PASSOS"

(♩=72)

Manoel Dias de Oliveira

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, including a Bass line. The lyrics are: Ba - - - - ju - lans.

5

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bass line. The lyrics are: Ba - - - - ju - lans si - - bi.

Anexo 10 - Edição da Coleção Música Sacra Mineira - 2ª. folha

2

10

S
cru - - - - - cem je - - - - - sus

A
cru - - - - - cem je - - - - - sus

T
cru - - - - - cem je - - - - - sus

B
cru - - - - - cem je - - - - - sus

Bx
cru - - - - - cem je - - - - - sus

15

S
ex - - - - - i - - - - - vit in e - - - - -

A
ex - - - - - i - - - - - vit in e - - - - -

T
ex - - - - - i - - - - - vit in e - - - - -

B
ex - - - - - i - - - - - vit in e - - - - -

Bx
ex - - - - - i - - - - - vit in e - - - - -
f

023

Anexo 11 - Edição da Coleção Música Sacra Mineira - 3ª. folha

3

20

S
um qui di - - - - - ci - - - -

A
um qui di - - - - -

T
um qui di - - - - -

B
um qui di - - - - - ci - - - -

Bx
um qui di - - - - - ci - - - -
f

25

S
- - - - - tur Cal - va - - - - ri -

A
- ci - - - - tur Cal - va - - - - ri -

T
- - - - - ci - tur Cal - va - - - - ri -

B
- - - - - tur Cal - va - - - - ri -

Bx
- - - - - tur Cal - va - - - - ri -
p

Anexo 12 - Edição da Coleção Música Sacra Mineira - 4ª. folha

4

30

S
A
T
B
Bx

a lo

p

S
A
T
B
Bx

cum

023

Anexo 13 - Edição do Catálogo da Música Sacra Mineira - 1ª. folha

BAJULANS "Moteto de Passos"

Manoel Dias de Oliveira

[♩ = 72]

Soprano
Alto
Tenor
Baixo
Baixo

Ba ju - lans

Ba ju - lans

Ba ju - lans

Ba ju - lans

Ba ju - lans

Ba ju - lans si

Ba ju - lans si

Ba ju - lans si

Ba ju - lans si

10

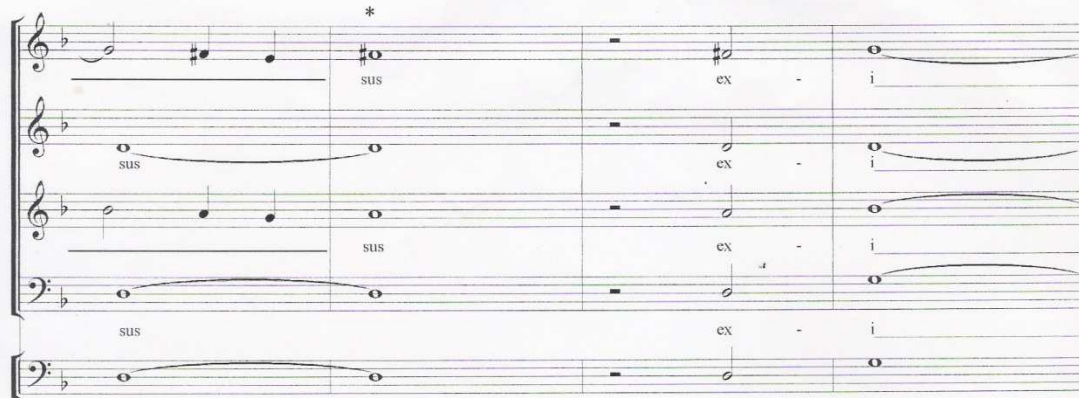
bi eru - cem Je

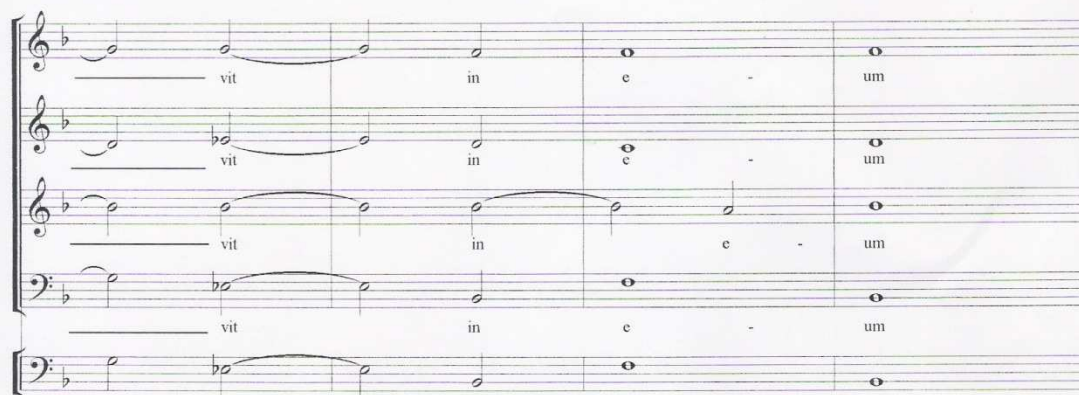
bi eru - cem Je

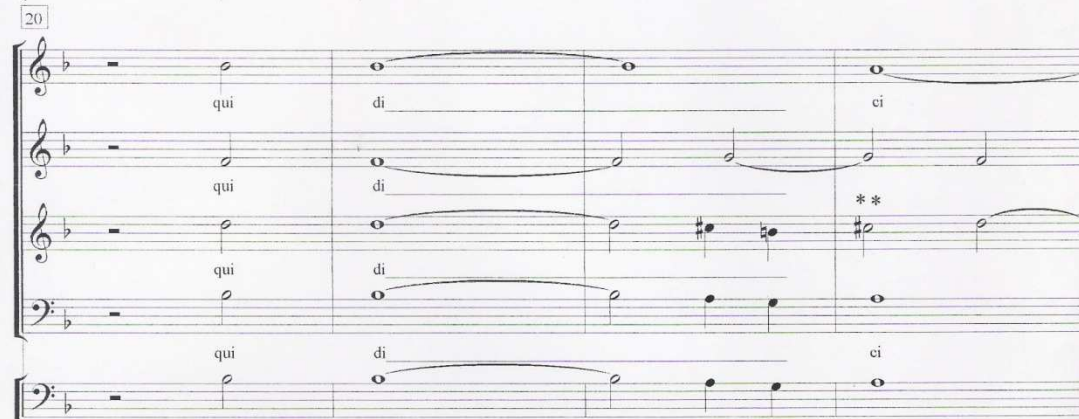
bi eru - cem Je

bi eru - cem Je

Anexo 14- Edição do Catálogo da Música Sacra Mineira - 2ª. folha

*




20


N.R: * No manuscrito a nota é fá.

** No manuscrito a nota é dó.

Anexo 15- Edição do Catálogo da Música Sacra Mineira - 3ª. folha

ci tur Cal - va

ci tur Cal - va

ci tur Cal - va

tur Cal - va

tur Cal - va

30

ri - e lo

ri - e lo

ri - e lo

ri - e lo

ri - e lo

cum

cum

cum

cum

cum

N.R: * No manuscrito a nota é dó.

Anexo 16 - Edição de Rubens Ricciardi - 1ª. Folha

X ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Bajulans

para SATB e Baixo

Edição de Rubens Ricciardi

Manoel Dias de Oliveira
(1734/5 - 1813)

Musical score for the first system of 'Bajulans'. It features five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Baixo) and an Organ part. The lyrics are: Ba - ju - lans Ba - ju - lans si - bi. The score is in 4/4 time and G major.

Musical score for the second system of 'Bajulans'. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Baixo) and a Piano part. The lyrics are: cru - cem Je - sus, ex - i - vit in. The score is in 4/4 time and G major.

Editio Musica Mentemanuque 1997
MDO-02

Anexo 17 - Edição de Rubens Ricciardi - 2ª. Folha

X ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

2

18

e - um, qui di - ci - tur
e - um, qui di - ci - tur
e - um, qui di - ci - tur
e - um, qui di - ci - tur

26

Cal - va - ri - ae, lo - cum
Cal - va - ri - ae, lo - cum
Cal - va - ri - ae, lo - cum
Cal - va - ri - ae, lo - cum

282

Anexo 18 – CD

Relação das faixas:

Faixa 1 – Collegium Musicum de Minas

Faixa 2 – Ensemble Turicum

Faixa 3 – Coral BDMG

Faixa 4 – Orquestra e Coro Vox Brasiliensis