



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA

IRMA FERREIRA SANTOS

O REPERTÓRIO PARA CANTO LÍRICO DA BAHIA COLONIAL

SALVADOR
2017

IRMA FERREIRA SANTOS

O REPERTÓRIO PARA CANTO LÍRICO DA BAHIA COLONIAL

Monografia apresentada à escola de música da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do título de graduada no curso de canto lírico sob a orientação do Prof^a. Dr^a. Moacyr Costa Filho

SALVADOR
2017

SUMÁRIO

RESUMO.....	3
ABSTRACT.....	4
INTRODUÇÃO.....	5
JUSTIFICATIVA.....	6
OBJETIVO.....	8
METODOLOGIA.....	8
OBJETO DE ESTUDO.....	9
QUESTÃO DE PESQUISA.....	9
APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS.....	9
Primeiro documento em notação musical do Brasil.....	14
Um notável compositor sacro na Bahia Colonial.....	16
Teatros da Bahia no período colonial.....	17
A Modinha.....	20
CONCLUSÕES E PERSPECTIVAS.....	24
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	25

RESUMO

Esta monografia pretende traçar um panorama sucinto da produção e execução de música vocal erudita no período do Brasil Colonial com ênfase na Bahia do século XVIII e início do século XIX. O interesse sobre o tema se justifica, dentre outras coisas, no fato que, enquanto o período imperial parece ter sua música vocal razoavelmente documentada, música colonial ainda tem uma importância a ser revelada. A metodologia utilizada na construção desse artigo recorrerá à bibliografia disponível, principalmente relatos de viajantes como Tollenare, Nuno Marques Pereira e Le Gentil. Recorri a estudos e artigos de reconhecidos pesquisadores como Bruno Kiefer, Vasco Mariz e Regis Duprat, além do exame das partituras musicais que me foi possível reunir. Para melhor compreensão do presente artigo, dividi o repertório vocal erudito da época em três grupos: música de concerto, música religiosa e a música que, grafada em partitura, tem influência popular, no caso as modinhas e lundus. No primeiro caso assinalamos a primeira partitura musical produzida no Brasil, o Recitativo e Ária (1759) de Caetano de Mello Jesus, escrito para soprano, dois violinos e baixo contínuo. No repertório religioso destaca-se o conjunto da obra de Damião Barbosa de Araujo, o terceiro grupo traz a fascinante personalidade do baiano Domingos Caldas Barbosa, que teria inventado a modinha brasileira que se disseminou na metrópole portuguesa. É possível adiantar que o período revela uma música que embora simples na sua forma, tem importância vital na criação do que podemos chamar de caráter nacional, que será efetivamente revelado no Império. Outro dado significativo se refere à importância da música profissional como meio de libertação e ascensão social das camadas menos favorecidas da sociedade colonial.

Palavras-chave: música vocal no período colonial, primeiras partituras brasileiras, teatros da Bahia Colonial.

ABSTRACT

This monograph aims to provide a succinct overview of the production and performance of classical vocal music in the period of Colonial Brazil with an emphasis on Bahia in the 18th and early 19th centuries. The interest in the topic is justified, among other things, by the fact that, while the imperial period seems to have its vocal music reasonably documented, colonial music still has an importance to be revealed. The methodology used in the construction of this article will resort to the available bibliography, mainly reports from travelers such as Tollenare, Nuno Marques Pereira and Le Gentil. I used studies and articles by renowned researchers such as Bruno Kiefer, Vasco Mariz and Regis Duprat, in addition to examining the musical scores that I was able to gather. For a better understanding of this article, I divided the classical vocal repertoire of the time into three groups: concert music, religious music and music that, written on sheet music, has popular influence, in this case *modinhas* and *lundus*. In the first case, we highlight the first musical score produced in Brazil, *Recitativo e Ária* (1759) by Caetano de Mello Jesus, written for soprano, two violins and basso continuo. In the religious repertoire, the work of Damião Barbosa de Araujo stands out, the third group brings the fascinating personality of the Bahian Domingos Caldas Barbosa, who is said to have invented the Brazilian *modinha* that spread throughout the Portuguese metropolis. It is possible to say that the period reveals a music that, although simple in its form, has vital importance in the creation of what we can call national character, which will be effectively revealed in the Empire. Another significant fact refers to the importance of professional music as a means of liberation and social ascent of the less favored layers of colonial society.

Keywords: vocal music in the colonial period, first Brazilian scores, theaters in Colonial Bahia.

INTRODUÇÃO

A música vocal de concerto na Bahia Colonial é repertório ainda pouco explorado e conhecido do grande público. Seu estudo irá nos levar aos primórdios do estabelecimento de uma linguagem nacional, conhecimento das primeiras salas de concerto e dos pioneiros na composição brasileira em partitura. Nesse processo vamos ter consciência de como a atividade profissional de música entre os cantores, principalmente no ofício religioso, e dos instrumentistas, nas bandas de música foi relevante para a redenção social de grupos desfavorecidos, mormente negros e mulatos.

Atualmente é possível encontrar centros de pesquisa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que se dedicam ao estudo da música nesse período. Na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (EMUS – UFBA), podem-se encontrar pesquisas de Pablo Sotuyo Blanco relacionadas à música na base da estrutura social da Bahia urbana do século XIX e a dissertação de mestrado de Frederico Dantas, sobre os Reisados do Sudoeste da Bahia, onde encontramos importante catálogo temático de músicas vocais e instrumentais da herança portuguesa. Mas pouco se acha sobre a música vocal lírica baiana. O trabalho significativo sobre as Modinhas e Lundus do Século XIX, do professor Manuel Veiga, que veio florir num dos mais belos registros fonográficos já realizados sobre esse tema, aborda um tempo mais adiante, o Império.

No decorrer do presente artigo vamos encontrando a evolução das casas de espetáculos na capital da Bahia, no início consideradas não mais que galpões aos olhos dos cronistas estrangeiros, até chegar ao vistoso Teatro São João. Conheceremos a primeira composição em partitura feita no Brasil, a significativa produção musical religiosa, os hábitos domésticos de se cantar e tocar até a fundação da nossa música popular, ainda com ares de concerto, mas que na pauta musical das chamadas Modinhas Brasileiras se fundamenta na síncope, raiz africana da linguagem musical do Brasil.

JUSTIFICATIVA

Salvador, Bahia, primeira capital do Brasil, é considerada por alguns autores como Regis Duprat, Bruno Kiefer e Antônio Risério como o mais importante centro cultural de música erudita no período colonial brasileiro. A primeira partitura musical brasileira, compositores nativos de projeção na metrópole, intensa atividade musical nas igrejas locais, teatros onde se encenavam óperas, o surgimento da modinha brasileira com uso da síncope, são fatos que vêm à tona com a leitura de relevantes trabalhos. Entretanto a importância reservada à composição musical e a prática instrumental e vocal nesse período ainda não chega ao público, mesmo aos alunos da academia, com a mesma fluência felizmente encontrada no período seguinte, o Império.

A opção pela música vocal advém do curso de Canto ao qual se destina esse artigo. A presente pesquisa já se justifica ao reunir, apontar fontes bibliográficas e resumir trabalhos de análises já realizados, de forma que passe a integrar o acervo disponível aos novos alunos.

No decorrer das leituras começaram a surgir assuntos relacionados que justificam o interesse no entorno musical dessa atividade na Colônia entre o século XVIII e o início do XIX:

- a) o surgimento dos primeiros teatros, até chegar ao imponente Teatro São João, a primeira grande casa de espetáculos do Brasil.
- b) A grande produção musical para o serviço religioso iniciada desde o século XVI (1551), na antiga Sé Primacial, que permanece desconhecida com feliz exceção do *Memento Baiano*, de Damião Barbosa de Araújo.
- c) O papel da música profissional como redenção social de negros e mulatos, havendo inclusive cantoras líricas negras reconhecidas nacional e internacionalmente.
- d) As primeiras partituras musicais que fazem uso da síncope, no caso a coleção de Modinhas do Brasil encontradas na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, que na prática representam o surgimento, em documento musical, do caráter nacional afro-brasileiro.

No escopo de um artigo resumido, justifico meu interesse inclusive porque, mais que apresentar conclusões, pretendo apontar caminhos para futuras pesquisas, inclusive por mim mesma no decorrer da minha vida acadêmica.

,

OBJETIVO

Este artigo tem como objetivo um estudo sobre a produção e execução de música vocal lírica na Bahia Colonial, fazendo um levantamento de obras, compositores e intérpretes relacionados à música vocal da época. A construção de uma sociedade urbana tomando como modelo a vida social européia pressupunha o cultivo da música erudita, no sentido de elaborada e trabalhada; na Bahia Colonial isso foi realmente praticado, tanto na interpretação quanto na criação de repertório. O pesquisador e maestro Regis Duprat, em seu livro **A música na Bahia Colonial** discorre sobre o fato de que nesse período a Bahia produziu “a mais antiga obra musical erudita no Brasil, e que representa um real testemunho do nível e da sensibilidade artística atingida naquela data na região do Recôncavo”. Este trabalho pretende contribuir na identificação das obras executadas, seus autores, os espaços onde eram executadas e, também, de como a prática musical ajudou na melhoria de vida de negros e mulatos, a classe inferior da época.

METODOLOGIA

A metodologia utilizada na construção desse artigo, desenvolve-se de forma qualitativa, a partir de bibliografia disponível, principalmente relatos de viajantes como Tollenare, Nuno Marques Pereira e Le Gentil. Recorri a estudos e artigos de reconhecidos pesquisadores como Bruno Kiefer, Vasco Mariz e Regis Duprat, além do exame das partituras musicais que me foi possível reunir. Para melhor compreensão do presente artigo, dividi o repertório vocal erudito da época em três grupos: música de concerto, música religiosa e a música que, grafada em partitura, tem influencia popular, no caso as modinhas e lundus. No primeiro caso assinalamos a primeira partitura musical produzida no Brasil, o Recitativo e Ária (1759) de Caetano de Mello Jesus, escrito para soprano, dois violinos e baixo contínuo. No repertório religioso destaca-se o conjunto da obra de Damião Barbosa de Araujo. O terceiro grupo traz a fascinante personalidade do baiano Domingos Caldas Barbosa, que teria inventado a modinha brasileira que se disseminou na metrópole portuguesa. É possível adiantar que o período revela uma música que, embora simples na sua forma, pela presença da sincope, tem importância vital na criação do que podemos chamar de caráter nacional, que será efetivamente revelado no Império. Outro dado significativo que será retratado nesse artigo se refere à importância da música profissional como meio de libertação e ascensão social das camadas menos favorecidas da sociedade colonial.

OBJETO DE ESTUDO

O objeto um estudo desse artigo é a produção e execução de música vocal lírica na Bahia Colonial, que será descrita através de um levantamento das obras, compositores e intérpretes relacionados à música vocal, com intuito de possibilitar a identificação de obras vocais, seus autores, os espaços onde eram executadas e de como a prática musical ajudou na melhoria de vida de negros e mulatos, a classe inferior da época. Tendo em vista a operacionalidade do tema, o estudo se aterá a segunda metade do século XVIII e a primeira metade XIX.

QUESTÃO DE PESQUISA

Existe um repertório voltado para o canto lírico produzido e executado na Bahia durante o século XVIII e início do século XIX?

APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

O presente artigo tem como objeto de estudo a música vocal na Bahia colonial entre o século XVIII e o início do século XIX. Porém, para que seja possível discorrer sobre esse assunto faz-se necessário uma breve descrição sobre a musicalidade do povo com o qual os portugueses se depararam em 1500. O mais antigo e precioso desses documentos é a Carta escrita por Pero Vaz de Caminha em 1º maio de 1500, destinada a El Rey Dom Manuel, com intuito de descrever a nova terra descoberta. Pero Vaz de Caminha faz a primeira descrição de atividade musical entre os habitantes:

Enquanto assistimos à missa e ao sermão, estaria na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos, como a de ontem, com seus arcos e setas, e andava folgando. E olhando-nos, sentaram. E depois de acabada a missa, quando nós sentados atendíamos a pregação, levantaram-se muitos deles e tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e dançar um pedaço. (Carta a El Rei D. Manuel, Dominus, p.4)

Visto pelos colonizadores como selvagens, o real fato é que se tratava de um povo com sabedoria própria e elevado desenvolvimento musical, diferente daquele trazido pelos invasores.

Apesar das poucas informações sobre a música produzida pelos índios, alguns escritos como a carta do viajante Jean de Léry, aqui chegado em 1557, juntamente com a França Antártica¹. Ela é considerada o primeiro documento que descreve a prática musical indígena

¹ A França Antártica trata-se uma efêmera colônia francesa estabeleceu no Brasil, entre os de 1555 a 1560.

de forma detalhada, mas sempre pelo olhar europeu, que não necessariamente é fiel ao que realmente era a prática musical dos índios; além disso, como pode ser visto no trecho citado a baixo, esse documento em alguns momentos descreve a impressão que essa música:

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: *Hê He airê, hêyrá heirairê, heira heirê, uê*. (Jean de Léry. Viagem à terra do Brasil p 170)

Pouco antes em 1549, chegavam ao Brasil os primeiros jesuítas², comandados pelo padre Manuel da Nóbrega, com objetivo de ocupar e evangelizar esse Novo Mundo, e uma das principais ferramentas utilizada para a catequização foi a música. Os nativos eram ensinados a tocar instrumentos e a cantar, tanto o cantochão quanto o canto de órgão eram, os jesuítas fizeram uso não apenas dos estilos musicais que haviam trazido da Europa, mas também se serviram dos cantos dos índios, mudando as palavras para que elas expressassem o louvor a Deus. O autor João Adolfo Hanse em seu livro *Manoel da Nóbrega* transcreve algumas considerações encontradas em cartas e manuscrito do próprio Padre Manuel de Nobrega.

Observando que os índios gostavam de dançar e cantar, desde cedo os padres usaram a música como instrumento catequético, julgando-a eficaz na transmissão da doutrina. Todos os religiosos que vieram para a Bahia com Nóbrega em 1549 eram cantores. Leonardo Nunes, regente. Além da missa, do “Padre Nosso” e da “Santa Maria” cantados, houve motetos, salmos e cantigas devotas adaptados aos indígenas. (João Adolfo Hanse, **Manoel da Nobrega**. P 99)

A música vocal faz-se presente em todo desde os primórdios dos tempos, não sendo diferente no Bahia no período colonial. Em 1551 foram criados na Sé de Salvador os cargos de *Chantre* e de moços do coro e em 1559 a função de mestre de capela, com intuito de ensinar música ao povo da terra como mostra Régis Duprat, em seu livro *Garimpo musical*:

Vê-se, portanto, que a partir de fins de 1559 a Sé da Cidade do Salvador da Bahia já possui uma razoável e ativa capela de música, composta de um mestre de capela, um organista e quatro moços do coro. A ampliação deste último, naquele momento providenciada, prender-se-ia as necessidades e exigências de

² Denominação dada aos membros da Ordem de Jesus, grupo idealizado pela igreja católica no século XVI (1534) com objetivo de pregar o cristianismo nas Américas, convertendo o maior número de fiéis. Essa foi a solução que a Igreja encontrou para reagir à considerável perda de adeptos religiosos que ocorria na Europa em vista ao surgimento das primeiras religiões protestantes, que de certa forma já naquele momento arranhava a hegemonia do catolicismo.

execução de um repertório polifônico quinhentista, ao qual Portugal do século XVI não estava absolutamente alheio. (Regis Duprat, **Garimpo musical**, p 24)

Passado o primeiro período da colonização, caracterizado pelo extrativismo, o Nordeste Brasileiro, enriquecido pelo ciclo da cana de açúcar, fazia-se o mais importante centro cultural do Brasil. No século XVII a região era o território brasileiro mais desenvolvido economicamente, o que fez com que um grande contingente populacional português fosse atraído para cá, e se procurava reproduzir a vida ao modo europeu, e a música local trazia em si forte semelhança à produzida em Portugal.

Os laços originais e históricos entre a cultura do nordeste e a de Portugal fez com que o tipo de música mais praticado em terras brasileiras fosse aquele que exibisse maior semelhança com certos tipos de música então utilizados em Portugal com preferência para os gêneros religiosos. (Paulo Castagna, “**A produção religiosa nordestina e paulista no período colonial e imperial**”)

A música acompanha a crescimento da colônia, estando sempre presente nas festas sacras e profanas; Affonso Ruy em seu livro História do teatro na Bahia explana sobre a produção artística da Bahia no século XVI:

Desse longínquo século, dessa remota época da fixação do homem à terra e da instalação política da coroa, pode-se apenas assinalar, na Bahia, através de cartas e ânuas da Companhia, além do “Auto de Santiago”, encerrado em 1564 (4-A), as seguintes representações, promovidas, na sua totalidade, pelos inactantes e interpretadas pelos meninos do Colégio do Terreiro de Jesus: 1581 — Tragicomédia — no dia da trasladação das relíquias das onze mil virgens. 1583 — Auto das 11.000 virgens — em regozijo da chegada dos padres Cristóvão de Gouveia e Fernão Cardim, trazendo uma cabeça das 11.000 virgens (aliás o terceiro crânio), “com outras relíquias engastadas em um meio corpo de prata, peça rica e bem acabada”, segundo o próprio Fernão Cardim. 1583 — Auto pastoril — encenado na Aldeia do Espírito Santo (Abrantes), em 2 de julho, quando da primeira visita do Pe. Cristóvão de Gouveia, tendo como figurantes os índios cristianizados, representando em português. 1584 - Diálogo pastoril — ainda na Aldeia do Espírito Santo, ao ar livre, sob frondosa ramagem, tendo como intérpretes os próprios catecúmenos, representando em tupi, castelhano e português. 1584 — Auto das 11.000 virgens — montado em 21 de outubro, com enredo, falas e cantos diversos do exibido em 1583. (Affonso Ruy, **História do teatro na Bahia**, século XVI-XX. P.18)

O próprio autor frisa que esses espetáculos até então aconteciam em praças publicas, nas aldeias dos indígenas ou no colégio dos jesuítas. No século XVII instaura-se na Bahia a prática de autos profanos cujos não me foi possível encontrar registros. É deste século que data o primeiro documento que faz referência ao teatro brasileiro. Trata-se de uma ata que

determina o pagamento dos artistas que participassem das festividades oficiais memorativas do casamento de Carlos II, da Inglaterra, com a infanta portuguesa D. Catarina.

Termo em que os oficiais da Câmara elegeram para receber o dinheiro que se tiram para as comédias que se fizerem nas festas do casamento da senhora infanta. “Aos vinte tres dias do mez de Janeiro de 1662 nesta Cidade do Salvador Bahia de todo os Santos nas casas da Camera estando nelas os officiaes da Camera abaixo assinados ordenaram ao procurador do Conselho Francisco Pinto Ortigueira que em virtude da carta que o senhor governador o capitão general Francisco Barreto que está registrada no livro, o que toca recebesse todo o dinheiro que se tirar para as festas do feliz casamento da senhora infanta com el rei da Inglaterra, e que se fizesse um caderno numerado e rubricado por um dos juizes ordinários no qual lhe faça carga do dinheiro que receber e que a despesa dele se lhe fará pelos rois que lhe forem passados pelas pessoas que correr com as comédias e ditas festas sendo nelles assignados as pessoas que receberam as cousas que se compraram com que se lhe passará mandado de despesa e de como assim o ordenaram mandarão fazer este termo em que assinarão e eu Manoel Ribeiro de Carvalho que escrevi. Feliciano Daraujo Soares — João de Aguiar Vilas Boas — João Peixoto da Silva — Felipe Cardoso do Amaral — Francisco Pinto Ortigueira” ata da camara de vereadores 1662, em Affonso Ruy, História do teatro na Bahia, século XVI-XX. P 23)

Outro ponto de importantíssima relevância a se falar sobre o século XVII é que desde seus primeiros anos, evidencia-se a figura do negro escravizado com formação musical européia erudita. No sul do país os fazendeiros de café criavam, nesse período, bandas de música regidas por mestres europeus, que inclusive colocavam em concursos disputados a dinheiro. Aqui houve o exemplo de Raymunda Porcina dos Santos, uma mulher empreendedora que criou uma banda de escravos conhecida como A Chapadista, por ter vindo da cidade de Mucugê, e que prestava serviços musicais em Salvador a ponto de provocar grandes ciúmes nas corporações oficiais da época.

Mas na cidade da Bahia predominava o negro liberto ou o mulato, devidamente escolado em partitura, como prestador de serviços musicais nas ordens religiosas e na vida musical em geral. Segundo o escritor Antônio Rizério

Muitos negros absorveram exemplos do repertório dos cantares extra-eruditos do mundo europeu. Até mesmo compulsoriamente, por sinal – e isto pelo simples fato que os aristocratas da cidade da Bahia costumavam utilizar escravos seus para fazer o galanteio noturno das serenatas (...) Como se vê, músicos daquele período, fossem compositores ou somente instrumentistas, poderiam habitar, simultaneamente, dois universos musicais dessemelhantes. De um lado, o universo das combinações sonoro-percussivas da música africana, de outro, o universo harmônico-melódico da música ocidental. (A. Rizério, **Uma história da cidade da Bahia**, pp)

Sérgio Bittencourt Sampaio, em **Negras Líricas – duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (século XVIII-XX)**, estudo dedicado às cantoras Lapinha³, ou Maria Joaquina da Conceição Lapa (-), e Camilla Maria da Conceição (1873-?) , antes de revelar a biografia dessas duas cantoras notáveis – conhecidas dentro e fora do Brasil – observa que os negros atuaram na música de maneira constante com destaque, desde os tempos coloniais, no ambiente popular e religioso. Eram negros os que realizavam danças associadas a festejos comunitários, ritos religiosos africanos ou como simples diversão na senzala sobre a forma de batuque, que iria dar origem ao samba e outras formas musicais. Sampaio prossegue dizendo que os negros “destacaram-se no setor erudito, na composição e na interpretação de missas e outras obras sacras, dramas, entremezes e conjuntos diversos, proporcionando execuções em solenidades, teatros, fazendas e igrejas.”

No século XVIII a Bahia alcança seu apogeu político e econômico e a música acompanha essa evolução. As festas profanas instauradas por pequenos grupos no século XVII passam a ser praticadas também dentro das igrejas, segundo Affonso Ruy, com intuito de atingir um maior público. O viajante M. Le Gentil em **Viagem ao redor do mundo: reminiscência de uma noite de natal passada no convento Santa Clara do Desterro** descreve da seguinte maneira as festas que lá ocorrida:

Quando as monjas, que se diria possuídas de um *esprit follet* (sic), tocavam até mais não poder diversos instrumentos; desde a harpa até o pandeiro e se exercitavam na narração, tanto satírica quanto sentimental, das intrigas galantes dos oficiais da guarnição, dos quais alguns as cortejavam (M. Le Gentil, *Viagem ao redor do mundo: reminiscência de uma noite de natal passada no convento Santa Clara do Desterro*, por Regis Duprat, **garimpo musical** p.24)

No livro *As festas do Brasil Colonial* de Tinhorão, o autor mais uma impressão descrita por Le Gentil de La Barbinais sobre as festas no convento Santa Clara:

Os religiosos e os padres seculares (sem falar na sua ignorância acima de qualquer comentário) fazem-se mais conhecidos pelos nomes de suas amantes, do que pelos próprios (...) os padres mais galanteavam as mulheres nos confessionários do que as moviam a contrição e a devoção" (e a noite ainda saíam travestidos "uns de mulher, outros com roupas de escravos, armados de facas e outras armas ainda mais perigosas

³ Joaquina Maria da Conceição Lapa, a Lapinha, nasceu em Minas Gerais. Ela começou atuar em óperas no Rio de Janeiro na década de 1780, encenou várias peças do italiano Giovane Paisiello (1740-1816) e Domenico Cimarosa (1749-1801), os compositores mais conhecidos do gênero da época. Fortunato Mazziotti (1782-1855), do português Marcos Portugal (1762-1830) e do compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) que lhe dedicou papéis líricos em “Ulisséia” e em “O Triunfo da América”. foi a uma das primeiras mulheres a receber autorização para participar de espetáculo público em Lisboa (Castagna, 2011, p. 78/79)

(...) os próprios conventos, essas casas consagradas a Deus, ser-vem de retiro para mulheres publicas. (tinhorão, **As festas do Brasil**. P 134).

Apesar dessas descrições pitorescas sobre a Bahia colonial no século XVIII, é nesse período que em 1729 constrói-se primeiro teatro do Brasil, o Teatro da Câmara, construído nas dependências da Câmara em Salvador por ordem e à custa de D. Vasco Fernandes César de Menezes, Conde de Sabugosa e Vice-Rei do Brasil, como mostra Affonso Ruy: “O Conde de Sabugosa, D. Vasco Fernandes César de Menezes, autorizara, em 1729, fossem levantados na sala de sessões da Câmara, custeando de seu bolso as despesas da construção”.(Affonso Ruy, *História do teatro na Bahia, século XVI-XX*. P.26) A primeira casa de espetáculos do Brasil funciona até 1734, seu fim se dá devido a um desentendimento entre a câmara e o ouvidor geral José des Santos Varjão, que acarretou na extinção do Teatro da Câmara.

Primeiro documento em notação musical do Brasil

É senso comum que a Bahia foi o mais importante centro cultural nos primeiros séculos coloniais; autores como Regis Duprat chegam a afirmar que “aqui se produziu a mais antiga obra musical erudita brasileira”. No século XVIII, quando seu desenvolvimento político e econômico está totalmente estabilizado e a praxe musical européia já havia sido incorporada, surge em 1759 a primeira obra musical cujo documento sobreviveu até os nossos dias: o *Recitativo e Ária*, que apesar de em alguns trabalhos aparecer como de autoria desconhecida, muitos afirmam que é obra do então mestre de capela da Sé de Salvador, o baiano Caetano de Mello de Jesus.

Padre, baiano, teórico musical, Caetano de Mello de Jesus, foi por mais de vinte e cinco anos, mestre de capela da Catedral da Bahia, sendo o principal representante da música erudita baiana em seu tempo, considerado por autores como Curt Lange “o maior teórico das Américas”. Em 1759 o Pe. Caetano de Mello de Jesus escreve um dos mais importantes tratados de música do Brasil colonial, *Escola de Canto e Órgão: Música Praticada em Forma de Diálogo entre Discípulo e Mestre*, tratado em quatro volumes, dois quais apenas dois chegaram até os dias atuais, não podendo saber se apenas dois foram estritos ou se os outros dois se perderam no tempo. Em sua tese de doutorado **A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX**, Adeilton Bairral, descreve o conteúdo dos dois volumes do tratado:

Volume I: ESCOLAS / DE / CANTO DE ORGÃO, / Musica praticada em forma de dialogo entre Discípulos e Mestre, dividida praticada em quatro partes. / PARTE I./ DA/ MUSICA TEORICA / OU/ METODO DOUTRINAL,/ que pratica e teoricamente, segundo os Modernos, explica aos principiantes os principais preceitos da Arte./ Autor/ O M.R.P CAETANO / DE MELLO DE JEUSUS,/ Sacerdote do habito de S. Pedro, Mestre da capela da Catedral da Bahia, e natural do mesmo Arcebispado./ Ano de/ 1759. Volume II: ESCOLA / DE CANTO DE ORGÃO / Musica praticada em forma de Dialogo entre Discipulo e Mestre, dividida em quatro partes. PARTE II./ Numeral ou Aritmetica/ da TEORICA DOS INTERVALOS, / Cuja origem, Proporções e Proporcio-/ nalidades, pratica e teoricamente se/ explica aos principiantes por seu/ AUTOR/ O M.RP. CAETANO/ DE MELLO DE JESUS,/ Sacerdote do habito de S. Pedro, Mes-/ tre da Capela da Catedral da Ba- / hia, e natural do mesmo/ Arcebispado/ Ano/ DE 1760.

O tratado, **Escola de Canto de Órgão Música Praticada em Forma de Diálogo entre Discípulo e Mestre**, é reconhecido como o mais importante escrito de Teoria Musical em português no período colonial, Curt Lange, admirador notório da obra de Caetano de Mello de Jesus faz a seguinte colocação ao tratar do citado estudo:

Como expressão de cultura européia no domínio da música, o trabalho do P. Caetano de Melo de Jesús, é simplesmente surpreendente. Com efeito, o acervo de conhecimentos históricos e teóricos concernentes à arte musical, é largamente abonado por vasta bibliografia denunciando variada leitura das mais autorizadas fontes na matéria. E a pergunta a fazer será esta: Como teria sido possível, na cidade da Bahia, nas primeiras décadas do século XVIII, elaborar sobre teoria musical um trabalho tão extenso, tão profundo e tão ligado às raízes da música européia? (Curt Lange, **Um fabuloso redescobrimto. (Para justificação da existência de música erudita no período colonial brasileiro. P. 56)**

Retornando ao *Recitativo e Ária*, a obra de cunho profano, com texto em português, é datada de 2 de julho de 1759. Escrita para soprano, dois violinos e contínuo, segundo Regis Duprat a obra “representa um real testemunho do nível e da sensibilidade artística atingida naquela data na região do Recôncavo”.

A produção de atribuída ao Pe. Caetano de Mello de Jesus é bastante vasta, isto se dá devido ao cargo ao qual ocupava na Sé de Salvador, como mestre de capela precisava dar conta de todas as solicitações musicais a qual fosse requisitado, a consequência disso é que ele regularmente compunha para diversas formações: coro e órgão, coro a capela, solistas, orquestra... Infelizmente muitas das partituras dessas obras não chegaram aos dias de hoje e outras, assim como o *Recitativo e Ária*, forma atribuídas a ele após análise, pois não havia indicação de autor. Em anexo a esse artigo estão algumas obras que foram atribuídas ao Pe.

Caetano, após restauração e edição feitas por Paulo Catagna e hoje se encontram no Museu de Mariana, Minas Gerais.

Tendo em vista a grande quantidade de igrejas e irmandades já existentes na Bahia colonial e que cada uma delas teria o seu mestre de capela sabe-se que além do Padre Caetano de Mello de Jesus, alguns outros mestres capela, organeiros e organistas titulares das Ordens religiosas de Salvador se destacavam por suas produções no século XVIII.

As freguesias eram muitas naquele Recôncavo. As irmandades, inúmeras e a tradição musical antiga. Em 1757, só na Cidade do Salvador e seus subúrbios, as freguesias eram nove e, delas, a Freguesia da Sé de Todos os Santos compreendia, além da Sé propriamente dita, quatro igrejas e quatro capelas, todas com suas irmandades. (Regis Duprat, **Garimpo Musical**, pp 18-20)

O músico e escritor português José Mazza em seu *Dicionário biográfico de músicos portugueses* seu cita alguns desses padres músicos/compositores que se destacaram para além colônia: Eusébio de Matos, José de Santa Maria, Antônio Matias, José Costinha, José Francisco, José Manoel e Luis de Jesus.

Um notável compositor sacro na Bahia Colonial

Damião Barbosa de Araujo nasceu na Ilha de Itaparica em 27 de setembro de 1778 e falecido em Salvador em 1856. Segundo o Jaime Diniz em seu estudo introdutório para edição do *Memento Baiano* pela Universidade Federal da Bahia em 1970⁴, na época do nascimento do distinto compositor baiano a melhor música da Bahia estava nas mãos de notáveis artistas, como: o Pe. Antonio de Almeida Jordão, Inácio da Silva Pereira, Manuel de Araujo e Almeida, Joaquim de Souza Ribeiro, Teodoro Fernandes Moreno e Antônio Francisco Lisboa. Todos esses eram mestres de capela, organeiros e organistas titulares das Ordens religiosas de Salvador, como: Santa Casa de Misericórdia, Ordem Terceira do Carmo, Nossa Senhora da Saúde e Gloria, S.S. Sacramento e Sant ‘Ana e Ordem Terceira de São Francisco. Iniciado em Música na Ilha de Itaparica Damião Barbosa tornou-se professor de música em Salvador após ingressar na irmandade de Santa Cecília da Bahia. Segundo Manuel Quirino, Damião tocou o primeiro Violino no teatro Guadalupe, conhecido como ópera velha, quando da chegada de D. João VI em 1808 ele já tinha reputação firmada. O que teria influído muito

⁴ Estudos baianos número 2.

para que se transferisse mais tarde para o Rio de Janeiro, onde se relacionaria com os melhores músicos da corte, entre os quais se nomeia o Pe. José Mauricio e o português Marcos Portugal.

O Padre Diniz ainda no estudo introdutório para o *Memento Baiano para coro e orquestra*, menciona que Damião serviu a brigada do príncipe (ou banda da brigada real) como chefe e compositor. Depois da independência foi violinista na Capela Imperial e mestre de uma banda de menores, mas segundo Diniz existem dados duvidosos na biografia do baiano, como por exemplo que ele teria completado sua formação em Roma.

Damião Barbosa segundo Manuel Querino teria colaborado com a academia de música do professor Domingos da Rocha Mussurunga, herói da guerra da independência e autor da primeira cartilha musical editada na Bahia, a **Artinha Mussurunga**. Continua o padre Diniz:

A Universidade Federal da Bahia conseguiu em 18 de abril de 1969 um notável e louvável tento através de seu esplendido Madrigal e de sua Orquestra Sinfônica sobre a direção do jovem mestre Afrânio Lacerda ao executar o Museu de Arte Sacra, em primeira audição moderna a grande Missa (1835) de Damião Barbosa de Araujo, a partitura foi cedida pela Ordem Terceira de São Francisco para a histórica execução. (DINIS,Jaime **Memento Baiano-estudo introdutório**. p 13)

Dentre suas obras mais significativas está o memento baiano, obra escolhida pela Universidade Federal da Bahia, para ser a segunda obra editada na sua coleção estudos baianos em 1970.

Um outro fato que aponta para a existência de uma produção de música vocal na Bahia no período colonial é a presença dos teatros na cidade, dentre os quais o Teatro da Câmara, a Casa de Ópera da Praia ou Teatro da Praia, o Ópera Nova e o Teatro São João.

Teatros da Bahia no período colonial

Após mais de 20 anos da extinção do primeiro teatro do Brasil, o já citado Teatro da Câmara, em 1760 inaugura-se em Salvador a Casa de Ópera da Praia ou Teatro da Praia, construída por Bernardo Calixto Proença, por ordem da Câmara, na região próxima à Igreja de N. Sra. da

Conceição da Praia. Através do livro **História do Teatro na Bahia**, Affonso Ruy, tive acesso a ata da sessão da Câmara do dia 27 de novembro de 1760, em que determina o pagamento de 370\$000 a Bernardo Calixto Proença para a construção do teatro:

Por ordem dêste Senado — edificara o teatro da Praia e nêle terá feito vinte e oito camarotes para assistirem às óperas (e composições de platéia para divisão do povo e nobreza, e palanque para acomodação de mulheres comuns (fragmento de ata da sessão do dia 27 de novembro de 1760, na câmara de Salvador, por Affonso Ruy, **HISTÓRIA DO TEATRO NA BAHIA**,. p.27)

Nesse mesmo ano a câmara contrata três óperas que serão encenadas na nova casa da cidade, esses espetáculos farão parte as celebrações da princesa do Brasil D. Maria, mais tarde Rainha, com o príncipe D. Pedro. Regis Duprat descreve a festa da seguinte maneira:

As grandiosas festas com que a cidade da Bahia homenageou, no ano de 1760, o casamento da princesa portuguesa como príncipe D. Pedro foi extremamente sugestiva no que concerne a presença da musica para abrilhantar as solenidades que duraram dois meses(...)do inicio a 23 de setembro e só terminando aos 23 de novembro (...) A 21 festejavam-se as onze mil virgens e fez-se “os dias 22, 23 e 25 reservou para si o Senado da câmara para representar à sua custa três óperas, que se representaram na praça pela forma seguinte. Na primeira noite representou-se Alexandre na Índia. Na segunda, Artaxerxes. Na terceira, finalmente, Dido abandonada, cada uma dessas óperas foi tão bem executada que agradou a todos. “ infelizmente os cronistas da festa de 1769 na Bahia não citaram os nomes dos compositores das óperas, todavia não é de todo impossível que tenham sido compostas aqui mesmo, no Brasil, recorrendo os autores aos assuntos em voga da música dramática, tanto em Portugal quanto na Itália. (Regis Duprat, **Garimpo Musical**, pp. 27-8)

Além das partituras e libretos disponíveis no Arquivo Publico Municipal de Salvador, que traçam um panorama do que se executava à época, documentos provam que foram encenados na Casa de Ópera da Praia três óperas: *Alessandro nelle Indie*, *Artaserse* e *Didone Abandonata* em 1760, mas não se tem conhecimento de quem as compôs, não sendo descartada a possibilidade que um baiano as tenha composto. Porém mesmo sem documentos comprovando, levando em conta que nesse momento Salvador era o principal centro cultural do Brasil, arrisco-me a dizer que a Casa de Ópera da Praia tenha recebido em seu palco espetáculos relativamente grandiosos. José Maurício Brandão em seu artigo **Ópera no Brasil: um panorama histórico** embasa a minha afirmação ao falar em seu sobre a produção operística em evidência na Brasil colonial:

Aproximando-se o fechamento do século XVIII, o consumo de ópera no Brasil já era bastante vasto, havendo registros de muitas obras executadas, tais como: *Pietà d'Amore*, de Millico; *L'Italiana in Londra*, de Cimarosa; e *Ezio*, de Porpora. Azevedo (1956) afirma que eram, porém, as óperas de Antônio José da Silva, o Judeu, que constituíam o repertório habitual dos primeiros teatros brasileiros. Dentre tantas, este

mesmo autor resalta: *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733), *Esopaida* (1734), *Os encantos de medéia* (1735), *Anfitrião* (1736), *Labirinto de Creta* (1736), *Guerras do alecrim e manjerona* (1737), *As variedades de Proteu* (1737) e *Precipício de Faetonte* (1738) (AZEVEDO, 1956, p. 1921). Sua popularidade – em Portugal e no Brasil – originou-se da simplicidade de suas obras, definidas por Mota (1930) como simples comédias declamadas tendo intercalados vários cantares melódicos de árias então conhecidas e estritamente dentro do estilo da *opera buffa* italiana, na qual cantos populares eram utilizados para a disposição dos versos do texto...(José Maurício Brandão, **Ópera no Brasil: um panorama histórico**, p.)

Ainda utilizando-me da continuação da fala do autor, que defende a mesma teoria da vasta produção operística na baiana mesmo sem que haja documentos que comprovem o fato, cito mais um trecho em que José Maurício deixa claro esse pensamento:

Isto já seria um possível indicador da vasta penetração, consumo e influência da atividade operística no Brasil, ainda que os registros até o momento disponíveis não confirmem este fato. Entretanto, um aspecto em particular pode ser um indício bastante relevante: a existência de tantos e tão portentosos teatros em todos os grandes centros urbanos do Brasil, conforme citam Azevedo (1950 e 1956), Stevenson (1968), Behague (1979), Appleby (1983), Leeuwen e Hora (2008). No final do século XVIII e início do século XIX, cidades como Salvador, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro⁷ contavam com mais de um teatro. Outra particularidade é o fato de que muitas destas salas de espetáculo eram normalmente designadas *Casa de Ópera*, *Ópera Municipal* ou simplesmente *Ópera*. Por conseguinte, havendo tantos espaços adequados a esta prática, intui-se que a ópera estava sendo largamente difundida. (Brandão, idem p.)

A data de extinção da Casa de Ópera da Praia é desconhecida, porém, sabe-se que em 1798 já existia em Salvador o seu terceiro teatro: A Casa da Ópera.

Conhecida como Ópera Nova e localizada à Rua do Saldanha, próximo ao Terreiro de Jesus, se encontrava em pleno funcionamento em 1798; infelizmente sobre essa, apesar da consciência que a Bahia continuava a ser um centro econômico, político e cultural no Brasil e que a prática operística estava a todo vapor nesse período, não se tem registros dos espetáculos aqui encenados. Além desses, é sabido da existência de outros dois teatros na Bahia Colonial: O Teatro Guadalupe, localizado em um prédio de propriedade do capitão João Pessoa da Silva no local que se passou a chamar de Praça dos Veteranos, na atual Rua J. J. Seabra, próximo ao Quartel dos Bombeiros e finalmente a mais significativa casa de espetáculos já edificada em Salvador até aquele período: o Teatro São João.

Construído em 1806 pelo sexto Conde da Ponte, o Teatro São João localizava-se na atual Praça Castro Alves, no local exato onde hoje existe o Palácio dos Esportes. Foi

inaugurado em 1812 pelo oitavo Conde dos Arcos “em sua construção foi utilizada, como castigo, mão de obra escrava originada da Revolta dos Malês”⁵.

A Modinha

Paralelo ao surgimento desses teatros, da ascensão do gênero operístico no Brasil, da mão de obra negra na música erudita, iniciava-se um tempo dominado pela *moda*, ou *modinha*, representante luso-brasileira de uma prática musical que se tornava comum em toda a Europa: uma forma que une música e poesia de curta duração, para canto acompanhado. Como uma das conseqüências ascensão progressiva da burguesia e da mudança de hábito da nobreza, as pessoas não queriam somente assistir a um espetáculo musical, mas também praticar a música do seu tempo, e esta precisava apresentar-se com o aparato mais econômico possível para caber em uma residência. A forma que sai vitoriosa então é o canto acompanhado, seja por piano, seja ou nosso violão. Nesse contexto, tornou-se comum em toda Europa essa prática musical, que se distinguia das formas grandiosas que eram executadas naquele período, seja a música de concerto, as religiosas ou as óperas. Dessa forma surge na França surgir a *ariette*, na Alemanha o *lied*, na Itália a *canzonetta* e em Portugal, a moda. Como nesse período no Brasil era prática comum reproduzir todos os costumes advindos dos portugueses, nesse momento não foi diferente.

Nesse contexto, volta de 1770, surge a fascinante figura de Domingos Caldas Barbosa, padre, mulato, poeta, compositor, cantor e tocador de viola, Caldas Barbosa deixa o Brasil rumo a Portugal, onde teve acesso às altas rodas sociais, às quais impressionava com suas modinhas⁶ e lundus. Durante sua estada em Lisboa, Caldas Barbosa teria escrito muitos poemas e modinhas, a maioria das quais se perdeu. Dentre as suas publicações destaca-se o livro intitulado *Viola de Lereno*, que teve o primeiro volume publicado em 1798, e o segundo a partir de 1826. Essa obra, na verdade, seria uma coletânea de letras possivelmente musicadas pelo padre músico. O sucesso da investida portuguesa de Caldas Barbosa fez que parte dos estudos sobre a modinha o creditasse como criador do estilo, que teria migrado do Brasil para Portugal.

⁵ Vasco Mariz, **História da música no Brasil**, p. 50

⁶ O gênero moda passa a se chamar modinha no Brasil, sendo senso comum entre os autores que o próprio Caldas Barbosa tenha o “batizado” dessa forma carinhosa.

Ao definirmos modinha como o canto acompanhado que surgiu mais ou menos à mesma época e pelas mesmas necessidades sociais em toda a Europa, ela é de fato a canção nacional portuguesa semierudita. Chegada ao Brasil pela migração colonizadora, aqui recebe as influências rítmicas e licenças poéticas principalmente advindas da cultura negra, e através de um tipo singular como Domingos Caldas Barbosa, retorna a Portugal provocando enorme influência, a ponto de fazer diferenciar a modinha “pura” da modinha gerada no Brasil: A história da modinha do ponto de vista musical ficou enriquecida, recentemente, pela revelação em primeira mão pelo etnomusicólogo Gerard Behégue de manuscritos cujo catálogo foi organizado pela diretora da Biblioteca da Ajuda (Lisboa) Mariana Amélia Machado Santos – MS 1595 e MS 1596 – respectivamente intituladas *Modinhas e Modinhas do Brasil*. Analisando essa coleção, Bruno Kieffer comentou que

Na maioria dessas modinhas brasileiras encontram-se elementos que sugerem o estilo de Caldas Barbosa – o primeiro de sabor genuinamente brasileiro, segundo Manuel Bandeira. (...) o que mais impressiona é a profusão de sínopes internas (semicolcheia – colcheia – semicolcheia) nas linhas melódicas e acompanhamento. (KIEFFER,

“No bojo da sua viola o nosso Caldas Barbosa levou para a metrópole portuguesa a Primeira manifestação da sensibilidade do sentimento musical do povo brasileiro o lundu e a modinha” (Mozart Araujo, *Modinha e Lundu no século XVIII*).

As modinhas portuguesas por influência da música de concerto apresentam uma melodia usualmente lírica, muito próxima das árias e duetos de óperas, tendo como tema o amor.

A modinha era uma melodia triste, sentimental, freqüentemente no modo menor, com letra amorosa. Muitas modinhas eram também extraídas das óperas italianas que mais agradavam. A modinha passou de Portugal para o Brasil e ainda ali não foi de todo abandonada, tornando-se também mais característica pelos requebros lânguidos com que as brasileiras a cantam. (VIEIRA, Ernesto, p. 350)

No Brasil a musicalidade advinda do continente africano influenciou a canção popular semierudita, no sentido de torná-las mais popular e menos erudita. Essa contribuição pode ser notada tanto nas letras - que passaram a retratar o amor de um modo mais permissivo- quanto na música em si – que passou a incorporar elementos que normalmente induzem à dança, sendo a síncope, dando origem também ao Lundu. Para não cair na tentação de uma pesquisa por demais extensiva, que me levaria desde as modinhas portuguesas de pura geração européia e clássica até as fronteiras do lundu, que segundo Bruno Kieffer, era um misto de elementos afro-brasileiros e elementos da corte.

Um dos principais documentos referentes às modinhas e os lundus produzidos na Colônia, é o manuscrito Modinhas do Brazil disponível na Biblioteca da Ajuda, ao me foi visto como de considerável importância interpretar e resumir um estudo bastante bem-sucedido sobre o conjunto. Trata-se do revelador no trabalho de Edilson de Lima justamente intitulado **As modinhas do Brasil**, onde além das fontes e levantamentos biográficos necessários, partiu para análise minuciosa de elementos musicais e poéticos, levando a uma compreensão definitiva do estilo.

Para melhor acesso aos atuais interessados, o autor realizou minuciosa transcrição, onde as claves originais de Dó na 1ª linha e o baixo contínuo foram transportadas para clave de sol na segunda linha e acompanhamento “devidamente realizado”, além de uma abordagem geral dos aspectos significativos para uma execução musical. Foram encontrados erros também, os principais, omissão de acidentes, textos fora do lugar em relação às notas, erros na escrita de ritmos e problemas na colocação de ritornelos e casa de repetição. Algumas conclusões foram:

Acompanhamento: algumas modinhas trazem acompanhamento claramente escrito para violão ou viola de arame, instrumentos muito usados no século XVIII tanto em Portugal quanto na colônia brasileira. Em outras modinhas levando em consideração a escrita do baixo não harpejado e a tonalidade, diríamos não terem sido concebidos para viola, mas para teclado.

Melodia: as extensões variam de uma 6ª a uma 13ª, sendo que a maioria possui extensão de 9ª e 11ª. O autor dessas modinhas trabalhou sempre com duo de vozes femininas, combinando-as na maioria das vezes em 3as e 6as paralelas, optando por evitar cruzamento das vozes. As frases musicais são constituídas por pequenos motivos, com dois ou três compassos apenas, formados por grau conjunto, iniciadas algumas vezes por pequenos saltos. O uso de arpejos na elaboração das frases é raro. Os intervalos mais amplos encontrados são de 6ª menor ascendente e oitava. Quando aparecem, são altos no mesmo acorde e em anacruse. É comum ao finalizar uma modinha existir um salto, tanto ascendente quanto descendente. Quando a melodia se encerra à dominante, uma das vozes geralmente sustenta a 7ª desse acorde.

Combinação das vozes: todas as modinhas da coleção são para dois sopranos, mas Edilson de Lima assinada que “melhor seria optar por um soprano e um mezzo, pois algumas vezes a segunda voz desce para notas tão graves que o soprano teria seguramente dificuldades de entoá-las”. O analista dividiu a coleção em três grupos: modinhas em 3ªs paralelas, modinhas

em 6^a e 3^{as} e modinhas de combinação livre de vozes, onde se encontra paralelismo, movimento contrário e contraponto entre as vozes.

Ornamentação: Edilson de Lima encontrou na coleção de Modinhas do Brazil cinco tipos de ornamentos, indicados ou não por sinais convencionais: apojatura longa, apojatura curta, grupeto, trinado e melismas ou portamentos.

Harmonia: há um grupo de modinhas que é harmonizado simplesmente com tônica e dominante, sendo esta última eventualmente com terça no baixo – como exemplo, Eu nasci sem coração. Esse modelo de harmonia proporciona às vozes grande liberdade rítmica e de ornamentação, e o uso da inversão, tanto na dominante como na tônica, “reforça ainda mais o caráter etéreo onde os intérpretes vagueiam em ziguezagues melódicos, em uma espécie de sonoridade atemporal quebrada apenas no segundo e no penúltimo compasso”. Outro grupo utiliza a subdominante não somente em cadências, mas estruturalmente incorporado ao desenvolvimento da peça. A subdominante aparece em segunda inversão muitas vezes. Diferente do grupo anterior, nem todas as modinhas com subdominante trazem baixo arpejado em sua maioria usando cifras, números colocados abaixo ou acima das notas do baixo, que nesse caso é melhor elaborada, onde o autor escolhe caminhos utilizando-se de inversões para alcançar as notas desejadas.

Construção formal: com relação aos manuscritos da Biblioteca da Ajuda, Edilson de Lima destaca quatro tipos de forma: forma simples (modinhas de curta duração sem divisões, como a n^o 5, O me deixas que tu das), binária (A-B e A-B e coda, a exemplo de n^o 13, Os desprezos de meu bem), ternária (A-B- A´ e A-B- A e coda , como a n^o 7, Ganinha minha ganinha)e formas livres, que são construídas “de tal maneira que não se pode encontrar uma linha divisória muito clara, como no exemplo de n^o 30, Não pode a longa distância.

Análise rítmica: das trinta modinhas da coleção da Ajuda a grande maioria, 23 peças, está escrita em compasso binário. Duas estão em binário composto e três em compasso ternário. A de número 15 está em quaternário, e a de n^o 29 possui mais de um a fórmula de compasso. A síncope aparece como elemento motivico, como influência direta da cultura africana, “podendo sua sistematização ser considerada fundamental para o desenvolvimento da música brasileira de caráter urbano. “Nessas modinhas é muito evidente o uso da chamada ‘Frase sincopada” – que resulta do prolongamento da síncope para além da barra de compasso, por antecipação de figuras ou prolongamento com uso de ligaduras.

Gerald Behágue, musicólogo que primeiramente examinou os manuscritos das **Modinhas do Brazil** havia destacado que “a sistematização da sincopa constitui a característica mais importante do manuscrito ora analisado”. Das 30 modinhas, somente dez não utilizam síncofes.

A coleção Modinhas do Brazil, classificada com o número 1593 na Biblioteca da Ajuda, bem pode ter sido composta por Domingos Caldas Barbosa, principal divulgador do gênero em Portugal. Há nas letras dessas modinhas grande número de neologismos afro-brasileiros e diminutivos, junto com o estilo musical sincopado. Mas a diversidade de estilos na coleção sugere haver vários autores. Esse manuscrito nos permite saborear a sonoridade real das modinhas originadas na colônia, bem como nos dá uma pista do possível repertório existente oriundo desse período.

CONCLUSÕES E PERSPECTIVAS

As conseqüências da música colonial no atual panorama musical baiano podem ser vistas em muitos âmbitos. A música religiosa de concerto, tão presente nos tempos de outrora, foi fundamental na origem de uma tradição de músicos negros eruditos, tanto no que se diz respeito às composições, como é o caso de Damião Barbosa de Araujo, quanto na execução, como no caso dos escravos que encontravam na música erudita uma possibilidade de ascensão social. Mesmo tendo consciência que na época imperava uma grande carga racista, escravocrata, não se pode negar que foi através da música religiosa que se deu essa parceria que ainda hoje pode ser notada. Aqui posso citar alguns grupos musicos religiosos atuantes em Salvador, que são de fundamental importância para a produção musical por parte desses artistas negros, que são maioria na Bahia: o coral da Igreja de São Bento, da Igreja da Conceição da Praia ou da Igreja do Bonfim. Nesses grupos, existem desde muito antes de surgir a escola de música da Universidade Federal da Bahia e desde então vem influenciando diretamente na formação de profissionais da música. Apesar da considerável diminuição no que diz respeito à criação de novos repertórios de cunho erudito, continuam a reproduzir os repertórios já existente, proporcionando aos novos cantores, que em sua maioria negros, contato com a música religiosa de concerto.

Quanto à tradição operísticas na Bahia, sabe-se que durante muito tempo essa prática se fez presente aqui, como comprova os documentos em partituras de óperas, que muito provavelmente foram encenadas aqui, encontradas no Arquivo Público de Salvador. Ainda

hoje, infelizmente como pouca frequência, a ópera se faz presente em nosso meio, vê-se hoje na Bahia uma grande quantidade de profissionais formados e capacitados a atuar nos palcos de ópera nacionais e internacionais sem dever nada a profissionais de fora. Apesar de não ter encontrado registros de óperas compostas por baianos não podemos descartar essa possibilidade visto ao comprovado nível de instrução musical e de produção da cidade naquela época.

Tratando da música de câmara da época, é um fato incontestável que está originou o principal produto musical comercial da atualidade: A canção. A modinha que teve sua origem paralela ao surgimento de outros gêneros de câmara, prática que se popularizou em toda a Europa, na França a *ariette*, na Alemanha o *lied*, na Itália a *canzonetta* e em Portugal, a moda, que ao entrar no Brasil passa ser a modinha e ganha características próprias, originou a canção de rádio, principal motor da indústria fonográfica ainda hoje. A partir dessas informações, das partituras e arquivos quais encaminho em anexo ao artigo, que apesar de poucos comprovam a existência de um repertório produzido aqui nesse período, reitero a importância do estudo deste repertório, tanto com intuito histórico de redescobrir o que aqui já foi feito, quanto com intuito de pôr em prática um repertório tão rico produzido por nós baianos. Tendo em vista a grandiosidade da produção musical existente na Bahia, como primeira capital do Brasil e principal centro cultural no período colonial, compreendo esse artigo como uma ponta de um grande *iceberg*, e espero que este sirva como provocação para outras pesquisas, inclusive coloco-me como continuadora de tal, visto a grande satisfação que me foi desenvolvê-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, José Maurício. Ópera no Brasil: um panorama histórico. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.12 - n. 2, 2012, p. 31-47.

BRASIL, Hebe Machado. “A música na cidade de Salvador 1549 – 1900”. *Revista da Bahia*. Editora EGBA, 1988;

DINIZ, Jaime C. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*. Salvador: Centro Editorial Didático da UFBA, 1993;

DUPRAT, Régis. A música na Bahia colonial. *Revista de História*, v. 30, n. 61, p. 93-116,

1965.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*, Editora Movimento, Porto Alegre, 1976;

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro. 1983;

RISÉRIO, Antônio. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores LTDA, 2004.