

MÚSICA NO TEMPO DA COLÔNIA*

Vasco MARIZ

Os conhecimentos de que dispomos ainda hoje sobre as atividades musicais no Brasil colonial são muito incompletos. Prevalecem vazios enormes de várias décadas que dão margem a especulações por vezes bastante mirabolantes. Já se pode concluir aproximadamente, porém, quais as atividades mais frequentes e os atores principais. A qualidade dessa música era bastante modesta. Muito inferior ao que ocorria em várias capitais da América Espanhola. Em Lima, na cidade do México e mesmo em Sucre, Bolívia, fazia-se música de melhor qualidade. A música, naquele tempo, dependia das organizações eclesiásticas, que no Brasil foram menos eficientes e mais pobres do que no Peru ou no México. Ademais, a música era uma arma poderosa para a catequese. A conversão de indígenas provenientes de civilizações sofisticadas como os incas, aztecas e maias exigiu dos espanhóis esforços muito superiores aos que foram suficientes para os portugueses desenvolverem junto aos nossos insipientes silvícolas.

Nos dois primeiros séculos de colonização portuguesa, a música que se fez no Brasil estava diretamente vinculada à Igreja e à catequese. Os franciscanos e sobretudo os jesuítas desempenham papel importante, a partir de meados do século XVI. Em 1559, Francisco de Vaccas era o responsável pela música na catedral da Bahia e o cargo de mestre-de-capela no Brasil se estendia também às matrizes vizinhas. Esses músicos eram professores, dirigiam o coro, escreviam música e cantavam-na, além de tocarem vários instrumentos. Os mestres-de-capela funcionavam também como empresários de atividades musicais, organizavam os programas, escolhiam os intérpretes e mantinham virtual monopólio musical em sua respectiva jurisdição.

Mas os jesuítas utilizaram a música sobretudo como instrumento de conversão dos gentios. Escreviam "autos" em português e em língua local, ensinavam as crianças indígenas a cantar, a dançar, a tocar flauta, gaitas, tambores, viola e até cravo. Esses pequenos episódios dramáticos incorporavam vários tipos de música disponível, de origem ibérica e medieval. Consta até que existiam, nas aldeias já

(*) Capítulo do livro "História da música no Brasil", a ser publicado brevemente.

civilizadas, pequenas escolas de música para os filhos dos índios, cuja musicalidade era louvada pelos cronistas da época. Na Bahia, em 1578, os sacerdotes já formavam os primeiros "mestres-de-artes" instruídos a tocar instrumentos e em canto coral. Seu repertório era circunscrito ao cantochão e ao gênero de música renascentista, sobretudo portuguesa. Essa hábil política dos jesuítas facilitava sobremaneira a catequese, e obviamente uma civilização de nível tão baixo como a de nosso indígena teria de soçobrar ante uma influência tão poderosa quanto a européia. Ocorreu então o que já se chamou, apropriadamente, de "deculturação" da música indígena brasileira.

Entretanto, esse aporte ameríndio à música brasileira foi muito modesto, em comparação com a vultosa contribuição africana. As levas sucessivas de escravos negros que vieram da África iriam desempenhar um papel importantíssimo na história da música colonial no Brasil. Cabe porém frisar de início que a simbiose do folclore musical africano com a avassaladora bagagem cultural européia foi muito lenta e quase imperceptível, nos primeiros séculos de colonização. Tudo o que era de origem escrava era desprezado e a progressiva ascensão dos mulatos na sociedade brasileira em nada beneficiou a aceitação do populário africano. Pelo contrário, o mulato no Brasil timbrava por ignorar qualquer traço que o pudesse vincular ao continente de origem. Aliás verifiquei pessoalmente fenômeno semelhante em país andino: o mestiço, ou mesmo, o índio residente na cidade rejeita vivamente as tradições rurais de seus irmãos vermelhos, na sua ânsia de ser aceito pela comunidade branca. No Brasil, a riquíssima contribuição africana para a música brasileira só explodiu após a abolição da escravatura. Esse aporte cultural, embora reprimido e contido havia dois séculos, vinha sendo alimentado regularmente pelas sucessivas levas de novos escravos, que só terminaram em 1850.

Dizia que o papel do negro e sobretudo do mulato era importante porque cedo os indígenas se tornaram esquivos e se retiraram para regiões remotas do Brasil. O escravo e seus descendentes cada vez mais claros se tornaram em breve os personagens mais significativos no terreno da música, uma vez que ainda naquele tempo o músico era nivelado aos criados ou empregados. Ademais, a musicalidade inata do africano o destinava a ser o intérprete ideal e, oportunamente, também o criador da música que se fazia então no Brasil. Os padres e os ricos importavam música escrita e instrumentos de Portugal e da Europa. O francês Laval, que visitou a Bahia em 1610, conta de um ricaço que "possuía uma banda de música de trinta figuras, todos negros escravos, cujo regente era um francês provençal". Os conjuntos de "chameleiros" de Pernambuco estão registrados em nossas crônicas do século XVIII, com muitos louvores à habilidade interpretativa dos negros músicos, que aliás eram, por vezes, luxuosamente vestidos por seus amos como prova de sua abastança. Até no Pará havia orquestra de doze músicos.

A música no período colonial portanto, permaneceu essencialmente européia apesar de quase exclusivamente interpretada por mulatos ou negros. As atividades musicais foram de maior vulto na Bahia e em Olinda, embora não se deva menosprezar o que ocorria no Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Maranhão e Pará. Novas pesquisas recém-publicadas demonstram a vitalidade da música naquelas capitanias, embora - frisemos sempre - dentro da natural modéstia imposta pelas condições de vida na Colônia. No século XVII, porém, começam a surgir as irmandades de música, sendo a mais importante a de Santa Cecília, cuja sede estava em Lisboa, e que funcionava como uma espécie de sindicato de músicos. Algumas delas eram integradas exclusivamente por pretos e as vemos funcionar na Bahia, Pernambuco e em Minas Gerais. Somente os sócios da irmandade podiam fazer música e já se disse até que os improvisadores eram passíveis da pena de prisão. Pequenas orquestras e corais foram organizados e desenvolviam intensa atividade em festas de todo o gênero, inclusive militares. Pesquisas recentes fixam em 250 o número de músicos em atividade em Ouro Preto, no período áureo da mineração (em Diamantina teriam sido 150), e mais de mil foram relacionados no século XVIII na Capitania. Falta pesquisar melhor na Bahia.

Como não poderia deixar de ser, as igrejas e residências de ricos urbanos ou de fazendeiros se fizeram pequenas para tanta atividade musical e foram construídas salas de concreto, às quais foi dado o nome pomposo de "casas-de-ópera". O repertório deixava de ter influência medieval e adotava modelos napolitanos da "ópera buffa", tão em voga na Lisboa setecentista. Aliás o termo "opera" abrangia tanto comédias quanto dramas e até verdadeiras óperas, com variada quantidade de música entremeadas. Surge então Antonio José da Silva (1705-1739), cognominado "o Judeu", que alcançou grande sucesso em Lisboa. Adaptava trechos de óperas, minuetos, fandangos, contradanças, modinhas e até lundus. Suas comédias de costumes continham cenas faladas, declamadas ou recitadas, às quais se seguiam árias, duetos, coros e danças. Luiz Heitor as compara à *Beggar's Opera*, aliás contemporânea. Os temas eram por vezes mitológicos. Foi sobretudo poeta e libretista, bom arranjador.

Antonio José nascera no Rio de Janeiro e obteve enorme êxito em Portugal com seu teatro mordaz, o que lhe valeu as iras da Inquisição. Foi degolado e queimado como punição. Mas sua popularidade continuou e chegou até os primeiros anos do Império. Há provas de que, no Rio e na Bahia, suas peças eram encenadas com freqüência. As mais populares foram: **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).

Na Bahia vemos surgir em 1729 o Teatro da Câmara Municipal e depois a Casa da Ópera da Praia (1760). Sabemos que nesse ano foram encenadas três óperas: **Alessandro nelle Indie**, **Artaserse** e **Didone Abandonata**. Ainda no período colonial foram construídos mais três teatros na Bahia: a Casa da Ópera, o Teatro Guadalupe e o Teatro São João, o último dos quais existiu até 1922 quando se incendiou. Numerosas casas-de-ópera, ou teatros, existiram no período colonial no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Belém e Porto Alegre. O primeiro teatro carioca data de 1767. O teatro de Manuel Luís, depois Teatro Régio, foi louvado pelo viajante francês Bougainville como "une salle assez belle". Sucedeu-o pouco depois outro teatro na Praça do Carmo, perto do palácio dos Vice-Reis (hoje Paço Imperial), onde foram encenadas óperas de Cimarosa, entre outros. Em 1770 cantava-se em São Paulo uma ópera de Caldara e, em 1790, em Corunbá, encenou-se a ópera Ezio in Roma, com os papéis femininos representados por homens, o que aliás era tradição na época. Só mui raramente as mulheres (neste caso mulatas) subiam em cena.

O primeiro manuscrito importante de autoria de brasileiro, hoje na biblioteca central da Universidade de São Paulo, é o **Recitativo e Ária** atribuído ao mestre-de-capela de Salvador, Caetano de Mello Jesus, e datado de 2 de julho de 1759. Curt Lange considera o Padre Caetano como "o maior teórico das Américas". Escrito para soprano, dois violinos e baixo contínuo, em estilo italiano da época, apresenta razoável equilíbrio entre a solista e o acompanhamento de cordas. A descoberta foi de Régis Duprat, mas parece óbvio que o interesse da obra é sobretudo histórico. Em Pernambuco, salientamos as pesquisas feitas pelo padre Jaime Diniz, em 1967, que revelou a existência de um mestre-de-capela em Olinda, em 1564. Destaca ele três compositores cujos nomes valeria reter: Inácio Ribeiro Nóia (Recife, 1688-1773), Luís Alvares Pinto (Recife, 1719-1789) e Joaquim Bernardo Mendonça Ribeiro Pinto (Ceará, meados do século XVIII - Recife, 1834). Do primeiro deles nada restou, mas era considerado "excelente músico e tangedor de todo gênero de instrumentos". **Alvares Pinto**, talvez o mais significativo, estudou em Lisboa, e escreveu um tratado intitulado Arte de Solfejar, cujo manuscrito está na Biblioteca Nacional de Lisboa. Foi mestre-de-capela da igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife (1782), e fundador da Irmandade de Santa Cecília dos Músicos (1787), que tinha 37 membros. Restam dele um **Te Deum** e um **Salve, Regina**, o primeiro para quatro vozes mistas e baixo contínuo e o segundo para três vozes mistas, dois violinos e baixo. Era mulato e foi militar, poeta e autor de uma comédia encenada com sucesso na Casa-de-ópera do Recife. Joaquim Bernardo teve intensa atuação como mes-tre-de-capela, compositor e empresário de uma companhia lírica no Recife. Nada resta, porém, de sua lavra.

As atividades musicais no Rio de Janeiro eram modestas, antes de se tornar a capital do Vice-Reinado, embora já tivesse dois teatros e a atuação das irmandades. A chegada de D. João VI ao Brasil, em 1808, deu um impulso extraordinário à cidade, mas disso falaremos em outro capítulo. Em São Paulo, a vinda do lisboeta André da Silva Gomes (1752-1844) estimulou a vida musical. Em 1790 já se dizia que na Sé de São Paulo se fazia música pouco inferior à dos maiores templos de Lisboa. Ali se tocou, a Missa (Kyrie e Gloria, apenas) a oito vozes e instrumentos, de Silva Gomes. Parece claro, no entanto, que naquela época ainda faltava a São Paulo a abundância de músicos e cantores que pululavam em Vila Rica, Arraial do Tejuco, São João del-Rei, Mariana, Sabará e São José del-Rei.

Por descoberta recente do compositor e pianista Amaral Vieira, foi encontrado o **Tratado de Contraponto e Composição**, de André da Silva Gomes, o qual se achava em poder da sr^a Ana Maria Lobo, sobrinha neta do compositor paulista Elias Alvares Lobo. O manuscrito tem data de 1830 e possui 149 páginas, discorrendo o autor em forma didática e clara sobre assuntos contrapontísticos. Regis Duprat considera precioso elemento para melhor avaliar o estilo polifônico de Silva Gomes. Elias Alvares Lobo teria recebido o Tratado das mãos de Jerônimo Pinto Araújo, mestre de capela de Itu cidade natal de Elias.

Chegamos, então, a Minas Gerais, que constitui o ponto mais alto da música da época colonial no Brasil. Obviamente, o fator econômico foi preponderante: sem a enorme riqueza proveniente da mineração do ouro e diamante não seria possível reunir a plêiade de músicos, arquitetos, escultores e escritores que vieram para Minas Gerais, nem haver criado condições propícias para o desabrochar de artistas do porte do Aleijadinho. Isso nos obriga de imediato a sublinhar mui claramente que, apesar do notável surto musical na região mineira, ainda não foi possível encontrar prova de existência de nenhum compositor do mesmo excepcional nível artístico do Aleijadinho. Muito se tem falado e debatido sobre os compositores erroneamente ditos "barrocos", mas se eles certamente são dignos de toda a atenção, estudo, divulgação e respeito, nem por isso se deve agigantar sua significação. A pesquisa e a publicidade dada a esses músicos mineiros tem sido obra entusiasta do musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, cuja tenacidade e competência reconstituiu numerosos originais, sempre incompletos, que teve a fortuna de encontrar em suas repetidas pesquisas.

Não sou estranho ao êxito dessas pesquisas, pois foi, em parte, graças à recomendação minha ao Ministro Clóvis Salgado que o governo brasileiro as financiou. Depois, o Brasil obteve apoio da UNESCO para que Lange pudesse prosseguir, em 1956, suas pesquisas nos arquivos de Minas Gerais, iniciadas em 1944. As partituras ou partes musicais encontradas pelo musicólogo alemão e por ele restauradas (dizem alguns) com Rodolfo Kubik e Victor Tevah, podem ser

comparadas a quadros ou painéis modestos, de interesse sobretudo histórico, emoldurados brilhantemente por hábil restaurador. No debate que surgiu após sua divulgação, nos anos 50 e 60, sempre defendi Curt Lange e dei auxílio a seus esforços de divulgação na Europa e nos EUA das obras encontradas e restauradas. O respeitável crítico musical Andrade Muricy e outros musicógrafos entabularam viva polêmica com o musicólogo alemão, colocando em dúvida a autenticidade das obras encontradas. O leitor e o ouvinte leigo podem ouvi-las em diversas gravações nacionais e estrangeiras e é difícil não admirar as qualidades intrínsecas e belo efeito de várias obras daquele período. Minha conclusão é que, mesmo aceitando considerar exagerada a restauração feita ou presidida por Curt Lange, essas peças possuem alto valor histórico e bastante mérito estético, sobretudo levando em conta o tremendo isolamento do resto do mundo musical europeu, em que viviam os compositores e os músicos de Minas Gerais, na segunda metade do século XVIII. O brasileiro deve orgulhar-se dos músicos mineiros, sem entretanto querer compará-los a seus contemporâneos europeus que lhes serviam de modelo: Haydn, Mozart, Boccherini, Pleyel ou Domênico Scarlatti (que aliás viveu algum tempo em Lisboa).

Mas creio que devemos escrutinizar um pouco mais a questão da autenticidade das partituras ditas "barrocas" mineiras. Para começar, não havia partituras, ou melhor, nenhuma partitura foi encontrada por Curt Lange. Conta ele, na Revista Musical Chilena, que na época havia o costume de escrever diretamente as partes para vozes e instrumentos, de acordo com a antiga tradição, sem partitura. Por isso o musicólogo alemão julgou indispensável confeccionar partituras com o material existente, tanto mais que as cópias encontradas nem sempre coincidiam, em virtude dos erros dos copistas da época. Raros são os originais ou cópias contemporâneas dos autores. Ademais cópias posteriores contêm omissões ou supressões expressas, feitas propositadamente à medida que mudava a moda musical na região, no decorrer do século XIX. Houve também acréscimo de novos instrumentos que passaram a estar disponíveis, o que deu a algumas dessas obras um caráter muito diferente do que se buscava nas igrejas do século XVIII.

Lange esclarece que seu trabalho não foi de revisão de uma partitura segundo o original existente, mas sim uma verdadeira reconstituição ou recuperação das partes para vozes ou instrumentos, de acordo com o seu passado longínquo. Procurou sempre respeitar os tempi, marcando-os com as indicações metronômicas que cada movimento exige. Salaria ainda a tendência nessas cópias para acelerar os tempi e o hábito de manter a sonoridade apenas em dois planos, forte e piano. Seja como for, a responsabilidade que Lange tomou foi enorme e sempre haverá opinião divergente sobre seu notável, mas arriscado trabalho. Finalmente explica ele que jamais restaurou obra em que faltavam partes importantes, tais como a vocal ou do primeiro violino. Reescreveu as partes das trompas, da viola ou do baixo e, quando faltava o baixo instrumental, só o fez quando no material achado se tinha a impressão

de que podia ter sido escrito pelo autor. Julga ele que em Vila Rica era suprimido o contínuo quando não se contava com órgão, ou quando o autor considerava desnecessária a presença do instrumento. Com esses comentários e pré-avisos em mente podemos então avizinhar-nos daquele mundo admirável que foi o meio musical em Minas Gerais, sobretudo na segunda metade do século XVIII.

A princípio não havia músicos autóctones e se acredita com bastante segurança que eles vieram em grande parte do Nordeste, isto é, da Bahia e de Pernambuco, uma vez que o Rio de Janeiro e São Paulo eram ainda cidades muito pequenas e modestas. Quase todos eram mulatos e os padres-músicos foram poucos, uma vez que a construção de conventos estava proibida pela coroa portuguesa, a fim de evitar o contrabando de ouro e de diamantes. Porém os "seculares" atendiam às igrejas que eram construídas. Estavam organizados em irmandades, das quais as mais importantes foram sobretudo a de Santa Cecília, e as do Santíssimo Sacramento, das Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco, e a de São José dos Homens Pardos. O Aleijadinho fez parte desta última. A Ordem do Carmo era a mais aristocrática. Convém lembrar que existiam irmandades de pretos, mulatos e brancos. Forneciam música mediante contratos com as igrejas ou prefeituras e tinham também arquivos musicais bastante ricos. Eram músicos independentes que levavam consigo as partes de música para os concertos e depois as traziam de volta para casa ou para o arquivo da Irmandade. Alguns dos diretores de conjuntos musicais, ou compositores, tinham escolas em sua própria casa, onde formavam os meninos. Eram verdadeiros conservatórios, onde viviam os alunos, se alimentavam e recebiam aulas de música, latim e outras matérias essenciais.

Esses diretores de conjuntos ou regentes, nome que se aplica até hoje no Brasil ao chefe de orquestra, tinham muitas responsabilidades, eram bem pagos e muitos deles chegaram a gozar de bastante conforto, vivendo em casas espaçosas e sendo proprietários de escravos. Os alunos aprendiam o órgão (a princípio importados da Europa, mas depois construídos in loco com madeira de lei, mais resistente ao clima tropical), baixo, violino, violoncelo, viola, clarim, fagote, oboé, trompa e clarinete. A prática da música militar deu ao Brasil colonial o amor pelos instrumentos de sopro, preferência que ainda se encontra hoje nos pavoados mais remotos do país. De Portugal chegavam tratados de cantochão, órgão, cravo, violino e contraponto, além de música de todo o tipo proveniente de vários países da Europa. As encomendas levavam ano e meio para serem recebidas. Curioso é que a música napolitana, de tanta voga em Lisboa, parece não haver impressionado no Brasil, pois em Minas Gerais o repertório encontrado é virtualmente todo no estilo pré-clássico homofônico, apesar do ambiente arquitetônico estar sendo construído com inspiração barroca. Lange aponta fenômeno curioso: não teria havido influências diretas deste ou daquele compositor europeu, mas uma assimilação tão completa do material recebido que tudo parece espontâneo. Embora os músicos mineiros interpretassem

música de câmara européia, os compositores se dedicavam quase exclusivamente à música sacra ou litúrgica. Os tipos mais comuns eram de coros mistos a quatro vozes, com acompanhamento orquestral de dois violinos, viola, baixo, trompas e madeiras. O uso do baixo contínuo não era obrigatório, como já observei, e os coros duplos aparecem com menos frequência, como contraponto delineado em favor da homofonia.

Chegou a dizer-se que, nas últimas décadas do século XVIII, havia mais músicos em Minas Gerais do que em Portugal, onde aliás se fazia música abundante, sobretudo de estilo napolitano. Mesmo que isso constitua um exagero era notável a participação da música na vida cotidiana mineira de então, não só nas igrejas como em outros tipos de festas sociais e militares. Fazia-se música em casa, não raro integrada por pessoas da família, completadas por um ou mais escravos, ou mulatos, que sabiam tocar instrumentos. Havia trios, quartetos, quintetos, etc. que ilustravam os saraus elegantes, ou saíam os músicos pelas ruas, em noites enluaradas, a fazer serenatas românticas, hábito a que ainda assisti nos anos 50 em Ouro Preto. Os concertos ou audições eram feitos mediante contratos. E os compositores de então conheciam perfeitamente a música de câmara européia, embora as encomendas que recebiam fossem sobretudo de música litúrgica. Garante Curt Lange que eles estavam muito familiarizados com as cantatas, sonatas e rondós. Escreviam com muita facilidade melódica e faziam modulações surpreendentes com contraponto fluido. Demonstavam também bom conhecimento do latim e da liturgia. Os professores da Arte da Música se apresentavam em concerto muito bem trajados e com perucas.

Pensar que todo esse fenômeno extraordinário ocorreu em menos de um século, não deixa de causar espanto e admiração. Ao contrário da Bahia e de Pernambuco, que eram essencialmente rurais, Minas Gerais adquiriu logo um aspecto urbano, estreitamente vinculado aos acampamentos originais dos mineradores de ouro e de diamantes. Isso teria sido determinante para a criação de uma espécie de burguesia, cujo isolamento forçou uma auto-suficiência razoável em muitos setores da vida cotidiana. A separação de São Paulo só se deu efetivamente em 1720 e então foi formada a Capitania Geral das Minas Gerais, com capital em Vila Rica, só elevada à categoria de vila dez anos antes.

Podemos situar três centros regionais significativos: Vila Rica, com os povoados vizinhos de Mariana e Sabará, depois tão importante também musicalmente. Outro grupo era constituído por São José del-Rei (hoje Tiradentes), e mais longe Congonhas do Campo, a meio caminho já de Vila Rica. Finalmente, o Arraial do Tejuco, nossa Diamantina, centro importantíssimo do chamado Distrito dos Diamantes, de onde ninguém podia sair sem severa fiscalização da Coroa. Estávamos em 1728 e as casas de adobe ou pau-a-pique transformavam-se rapidamente em

espaçosas moradias; as capelinhas toscas se derrubavam para se erguerem imponentes igrejas ricamente decoradas, onde se fazia música organizada pelas irmandades tão eficientes. Em Vila Rica chegou a construir-se vistosa casa-de-ópera, que ainda hoje existe em estado razoável. Em 1956, no 1º Festival de Arte de Ouro Preto, fizemos lá encenar a **Medéia**, de Eurípidés. Na Casa dos Contos, Cecília Meireles leu-nos trechos do seu **Cançãoiro da Inconfidência**. Uma emoção.

Mas voltemos ao isolamento do Arraial do Tejuco, a seis meses de viagem do Rio de Janeiro. Lá perto nasceu José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, o maior músico mineiro do século XVIII. De origem humilde, mulato, ficaria depois conhecido por Emerico, nome estranho na região, uma possível corruptela de "Emerich", do alemão, e talvez com vinculação a oficiais alemães que estiveram em Minas Gerais a contrato dos portugueses. Curt Lange lhe atribui sangue judeu em virtude de seus dois últimos sobrenomes, mas a especulação não se baseia em nada de concreto. Seguindo esse critério, milhões de brasileiros seriam cristãos novos... Geraldo Dutra de Moraes informa que era "filho natural do português Joseph Lobo de Mesquita e de sua escrava Joaquina Emerenciana (daí pode provir o Emerich).

Teve por professor de música e latim o Padre Dantas, mestre-de-capela da matriz de N. S. da Conceição do Serro. Durante vinte anos exerceu a profissão de músico no arraial do Tejuco, como organista da matriz de Santo Antônio, regente da orquestra na igreja do Carmo, atuando eventualmente na Capela das Mercês dos Pretos, de cuja confraria fazia parte. Foi alferes do Terço de Cavalaria dos Pardos, além de professor de música e contraponto. Transferiu-se para Vila Rica, em companhia de sua inesparável escrava Tereza Ferreira". Teria nascido a 12 de outubro de 1746, na Vila do Príncipe do Serro do Frio.

Pouco se sabe de sua vida, além de que viveu no Tejuco até 1798, quando teria passado dois anos em Vila Rica e de lá se trasladado para o Rio de Janeiro. Faleceu em 1805 na capital do Vice-Reinado. O que nos interessa porém é o período de Diamantina, o mais fecundo e importante. Curt Lange julga que escreveu mais de trezentas obras, das quais sobreviveram apenas quarenta, entre as mutiladas e completas. Organista exímio, a maioria de sua obra não sobreviveu porque, com a decadência do órgão em Minas Gerais no século XIX, não havia interesse em se copiar e reproduzir peças que não podiam ser tocadas. Aliás, quando se fala em órgão, deve-se esclarecer que o instrumento servia apenas para acompanhar e não era usado como solistas para interlúdios.

Impressiona muito a relação de "regentes" em atividade somente no Arraial do Tejuco, no último quartel do século XVIII: nada menos de dez, o que representaria um mínimo de 120 músicos em atividade permanente. Além deles, Lange cita ainda três padres organistas e muitos cantores. Emerico foi o grande organista da Ordem Terceira do Carmo e lá foi substituído por uma mulher, cega

aliás, Ana Maria dos Santos Mártires. Mas Emerico desenvolvia considerável atividade: tocava também na matriz de Santo Antônio e tudo indica que tinha uma escola de música na própria casa.

O período de apogeu artístico em Minas Gerais parece haver sido entre 1787 e 1790. Depois começou a decadência em consequência do paulatino esgotamento das riquezas minerais e dos problemas políticos que são do conhecimento de todos. Era o começo do fim do profissionalismo musical. Os músicos começavam a emigrar do Tejuco para Vila Rica, de Vila Rica para o Rio ou São Paulo. Foi essa crise financeira que deve ter impellido Emerico para o mar. Em Vila Rica ele tocou na mesma igreja onde trabalharam os outros dois melhores músicos de sua geração: Gomes da Rocha e Souza Lobo. No Rio de Janeiro, deve ter-se surpreendido com a modéstia da vida musical, que só se animaria depois da chegada de D. João VI, em 1808. Por bem pouco Emerico teria participado do fausto da Corte portuguesa. É provável que ele tenha conhecido José Maurício pessoalmente, nos poucos anos que passou no Rio de Janeiro. Foi no Rio organista da Ordem do Carmo.

Antes de comentar mais diretamente as obras desses compositores mineiros, urge especular, uma vez mais, sobre o tipo de música que faziam. Por que não inseriam eles em sua obra, já tão sofisticada, alguns caracteres da terra brasileira, daquela natureza pujante que os cercava, do populário regional das tradições indígenas ou africanas, sobretudo negras, que corriam no seu sangue em proporção nada pequena? Não posso deixar de recordar os grandes pintores e escultores da escola quitenha, no Equador, também no século XVIII. Índios puros, artistas extraordinários, que trabalhavam como artesãos de Salamanca ou de Ávila! Os páramos dos Andes, a civilização inca, as tradições indígenas nada representavam para eles, criados artificialmente pelos padres espanhóis e italianos como artistas europeus. O índio Caspicára, escultor insigne, representa fenômeno de aculturação semelhante ao de Emerico e seus colegas, e rivaliza com o Aleijadinho. Rejeitaram inconscientemente o seu sangue, só pelo fato de que não eram brancos. A arte era para eles uma escada para sua ascensão na sociedade local.

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, no entender de Curt Lange, possuía uma técnica expressiva e avançada para sua época, bem como notável versatilidade de temperamento artístico. Seu estilo oscila entre Pergolesi e Mozart, embora evidencie influência instrumental vinda da Itália. Suas obras manifestam uma invenção melódica muito rica, senso de forma, completa identificação com a mensagem do texto litúrgico e grande habilidade na arte da modulação. Saliento entre seus trabalhos a Antífona de Nossa Senhora (Salve Regina), de 1787, uma Ladainha in honorem Beatae Marie Virginis, Missa em mi-bemol (ou Missa Grande), o Tercis (1783) Missa em fá, Ofertório de Nossa Senhora (Benedicta et venerabilis es), Te Deum n° 1,4 Tractus para Sabado Santo (1783) etc. Seu estilo,

de um modo geral e sóbrio e utiliza com frequência acordes simples com funções freqüentes de tônica, dominante e subdominante. O Salve Regina e a Missa em mi-bemol constituem bons exemplos de música concertante homofônica. São também freqüentes as árias da capo. Tudo indica que ele escrevia as partes avulsas de cada músico, embora tenha sido encontrada apenas uma partitura dele. No entender de Clêofe Person de Mattos, tinha até "sentido de mineiridade". A FUNARTE, editou o Tercis.

Três outros compositores da região merecem uma citação mais pormenorizada. O primeiro deles é Marcos Coelho Neto, nascido em Vila Rica em 1740, onde faleceu em 1806, portanto perfeitamente contemporâneo de Emerico. Foi compositor, regente e trompista e teve um filho, também trompista, com quem às vezes surgem confusões. Pouco se sabe a seu respeito, mas de sua obra restou um hino **Maria Mater Gratiae** para coro a quatro vozes, três missas e três ladainhas. Olivier Toni restaurou uma delas para trompas.

Francisco Gomes da Rocha foi membro da Irmandade de São José dos Homens Pardos em 1768 e teria sido amigo de Emerico, a quem sucedeu como regente na Ordem Terceira do Carmo, em 1800. Era também timbaleiro no regimento de dragões. Teria escrito mais de duzentas obras, segundo Curt Lange, que o considera "portentoso". As restantes são a **Novenas de Nossa Senhora do Pilar**, a quatro vozes (1789), **Spiritus Domini** para dois coros mistos e orquestra (1785), **Popule Meus** a quatro vozes e **Cum Descendentibus in Lacum** para Sexta-feira da Paixão. Gérard Béhague louva Gomes da Rocha como o autor que assimilou com maior pureza o estilo clássico, tanto no tratamento coral quanto no acompanhamento instrumental. Morreu em 1808 em Vila Rica.

Referência a Ignácio Parreiras Neves, nascido em Vila Rica circa 1736 e lá falecido entre 1790 e 1793. Era compositor e cantor, havendo atuado nas irmandades de Nossa Senhora da Mercê e dos Homens Pardos. Somente duas obras suas chegaram a nossas mãos: um Credo para coro misto e orquestra (1780-85) e um importante Oratório ao Menino Deus para a Noite de Natal (1789), que seu descobridor, Gérard Béhague, considera a única obra coral secular de Minas Gerais. Outras pesquisas e restaurações estão em curso e é provável que os próximos anos tragam mais luz e tomem talvez menos romântico o formoso quadro da música na Capitania Geral das Minas Gerais.

Finalmente, especial menção ao compositor mineiro Manuel Dias d'Oliveira (1745-1813), nascido em Tiradentes e que Olivier Toni considera do mesmo nível artístico de Emerico. Desde 1977, Toni e seus colaboradores da USP vêm realizando valioso trabalho de pesquisa e restauração na cidadezinha de Prados, perto de São João del Rei. Dentre as obras e trechos de Manuel Dias lá encontrados, ressaltam um **Ofício de Defuntos** para coro e órgão, um **Magnificat** e um **Sábado**

Santo de Mamã, de considerável interesse musicológico. Manuel Dias d'Oliveira escrevia habitualmente peças para dois coros e teria elaborado partituras. Curt Lange considera que nem todas as suas obras descobertas são de autoria comprovada. Entretanto, devemos aguardar os resultados das pesquisas em curso, pois o que tem sido encontrado são cópias de originais ou apenas obras a ele atribuídas. Fazendo um paralelo com Emerico, Clêofe P. de Mattos julga que Manuel Dias é mais impetuoso e escrevia com frequência música sobre textos em português. Emerico foi talvez mais cuidadoso, mais mineiro, com acabamento mais aprimorado.

Para terminar, volto a Caetano de Mello Jesus, já mencionado no início deste capítulo, no qual tentei relatar a fascinante história da música e dos músicos coloniais brasileiros. José Maria Neves, que está ultimando um livro a seu respeito, considera o padre Caetano como a figura dominante na música baiana do século XVIII. Aliás, ele é um dos raros brasileiros citados no dicionário biográfico de José Mazza, que o apresenta como autor de muitas obras. As poucas informações que temos sobre o padre Caetano são dadas por ele mesmo, na capa e na introdução ao **Tratado de Escola de Canto de Órgão** (1759-60): nasceu em Salvador, foi padre secular e mestre-de-capela da Sé da Bahia por cerca de 25 anos (1734-60). Robert Stevenson atribuiu a ele o **Recitativo e Aria**. José Maria Neves considera o citado **Tratado** como o melhor produzido em português, com informações preciosas sobre as técnicas composicionais e as bases estéticas da música moderna de então.