

A MÚSICA NA BAHIA COLONIAL.

INTRODUÇÃO: INTERESSE DAS FONTES PRIMÁRIAS PARA A HISTORIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA.

No conjunto das atividades musicológicas brasileiras, as pesquisas de arquivo têm sido raras. Menor ainda o esforço para a recuperação de inúmeros documentos, que atestam a importância da cultura musical da época colonial e cuja riqueza inegável vem sendo comprovada nos últimos anos.

Outra lacuna: no Brasil, as obras conhecidas e célebres do período colonial não têm recebido um tratamento científico adequado, que permita sua consagração através de edições e execuções acuradas e criteriosas (1). Tal é o caso do Pe. José Maurício Nunes Garcia, compositor de música religiosa, que trabalhou na corte de D. João, príncipe e depois rei de Portugal, que, fugindo do exército de Napoleão, chegou ao Rio de Janeiro, com sua corte, em 1808. Suas obras, até o presente, não mereceram um trabalho mais pormenorizado de catalogação, nem uma pesquisa nos moldes clássicos do gênero, que fornecesse as informações imprescindíveis sobre as obras já conhecidas do célebre músico (2).

-
- (1). — É imprescindível fazer jus, aqui, às publicações da *Revista Brasileira de Música*, que iniciou, sob a orientação e revisão do musicólogo Luiz Heitor Correia de Azevedo, a publicação de obras do Pe. José Maurício ("Revista Brasileira de Música", vol. I, 1934-1935, p. 13 et addenda), uma Missa de Requiem e um Tantum ergo. Infelizmente, esta publicação não pôde ser continuada, com grande prejuízo para o desenvolvimento e conhecimento da música brasileira do período em questão. É preciso, ainda, salientar a importância dessas publicações, que, com um critério muito satisfatório, representam um enorme passo à frente em relação às edições de 1897-1898, feitas por I. Bevilacqua e revisadas por A. Nepomuceno.
 - (2). — O Dr. Francisco Curt Lange realizou um excelente trabalho nesse gênero, de que resultou a publicação do catálogo das obras brasileiras e estrangeiras existentes no Arquivo Musical da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: *Estudios Brasileños: Manuscritos en la Biblioteca Nacional*, "Revista de Estudios Musicales", ano I, n.º 3, abril 1950, Mendoza, Argentina. A Sra. Mercedes Reis Pequeno, diretora da Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, comunicou-nos pessoalmente que a Sra. Cleofe Person de Mattos está prestes a publicar um

Em síntese, mal adentramos o terreno das monografias, até agora raras, e que apenas esclarecem sôbre uma ou outra região ou unidade sócio-econômico-cultural oitocentista (3). Ora, cada nova monografia que surja não implicará apenas em um incentivo imenso para os novos pesquisadores mas, antes de tudo, redundará em uma ampliação da visão dos problemas específicos da ocorrência musical no Brasil de então e numa extensão e aprofundamento diretamente enriquecedores da metodologia própria da pesquisa histórico-musical no Brasil.

Assim, a simples exploração das fontes secundárias e o valer-se de suas inegavelmente valiosas informações na verdade não coaduna, quando sòzinha, com as exigências prementes (4) da pesquisa histórica brasileira. Urge, pois, o recurso às fontes primárias, e a sua consulta, a par de nos dar a conhecer tôda uma série de ocorrências e sendas a serem construídas pela perspicácia do historiador, levará, fatalmente, ao esforço imediato e (faamos com otimismo) à disseminação, pelo menos num círculo ainda restrito, do amor ao documento e da preocupação por sua preservação, coisas tão raras neste Brasil de hoje.

Não se pesquisou, nas bases citadas, senão sôbre os meios musicais da côrte de D. João, no Rio de Janeiro e de Minas Gerais da época da mineração do ouro. Ora, outras unidades geo-

catálogo temático exaustivo das obras do Pe. José Maurício. Todos os que conhecem a competência e a eficiência da Sra. Person de Mattos podem estar certos de que esta obra erudita poderá preencher, com grande utilidade, a lacuna de que nos queixamos. Até o presente, os únicos catálogos conhecidos das obras do Padre são listas dos nomes de suas obras, como a de Manuel Araújo Pôrto Alegre, (Apontamentos sôbre a Vida e Obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia, in "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", tomo XIX, 1856, p. 365), que inclui sômente as obras compostas para a Capela Real do Rio de Janeiro até 1811; e a do Visconde de Taunay (Esboceto Biográfico do Pe. José Maurício, na edição da Missa de Requiem, Rio de Janeiro, I. Bevilacqua, 1897), um catálogo-lista das obras da Coleção Gabriela Alves de Souza, doada depois ao Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro.

- (3). — Aqui, ainda, cabe citar os trabalhos do Sr. Curt Lange sôbre a música na Capitania de Minas Gerais: *La Musica en Minas Gerais. Un informe preliminar*, "Boletín Latino-Americano de Musica", vol. IV, abril 1946, Rio de Janeiro, pp. 409-494. Excede êste trabalho o âmbito de mera tentativa; é uma pesquisa em profundidade e que esboça um quadro completo das manifestações de cultura musical da civilização do ouro, que floresceu naquela região. Fruto de paciente pesquisa de arquivo, enfim.
- (4). — E dizemos prementes pela contínua, lamentável e irremediável perda sucessiva de documentos históricos que, à falta de trato e conservação, levam para o túmulo, antes de serem conhecidos, os fatos nêles contidos.

gráficamente distintas existiram no Brasil (5) de fins do século XVIII e princípio do XIX, com irrefutáveis condições de desenvolvimento da música erudita, religiosa e profana. Isto é deduzido não só dos esparsos mas eloqüentes depoimentos da bibliografia (6), como também da válida suposição do historiador ao atribuir um necessário substrato, anterior ou concomitante no tempo, àquilo que já é conhecido. O desenvolvimento da nossa exposição demonstrará a viabilidade desta afirmação.

Não obstante os primeiros trabalhos já realizados, regiões como São Paulo (7), Mato Grosso, Goiás, Pará, Maranhão, Pernambuco e Bahia estão para ser devassadas. Bahia, capital da colônia até o ano de 1763, ainda não teve seu passado musical vasculhado nos arquivos locais ou não. Entretanto, o quadro das possibilidades que esse passado nos apresenta é extremamente sugestivo.

*

O PAPEL DA MÚSICA NA SOCIEDADE COLONIAL DA BAHIA (SÉCULOS XVI E XVII).

O esplendor das festas sacras e profanas, a magnificência dos ritos religiosos tão do gôsto da época foram uma constante típica na Bahia de então. A música ocupou, inegavelmente, um lugar de destaque dentro desse quadro exuberante do contexto social. As freguesias (8) eram muitas naquele Recôncavo (9), as irmandades inúmeras e a tradição musical, antiga. Em 1757, só na cidade do Salvador e seus subúrbios, as freguesias eram nove (10) e, delas, a freguesia da Sé de **Salvador de Todos os Santos** compreendia, além da Sé pròpriamente dita, quatro igrejas e quatro capelas, tôdas com suas irmandades.

-
- (5). — Por exemplo, Renato de Almeida, *História da Música Brasileira*, 2a. edição, Rio de Janeiro, 1942, 529 pp., capítulo VII, *A Música no Brasil do século XVI ao XVIII*.
 - (6). — Manuel Raymundo Querino, *Artistas Baianos*, 1911, pp. 155-231.
 - (7). — Está em fase de elaboração final o resultado de nosso trabalho de pesquisa sôbre a música em um dos principais templos de São Paulo colonial: *A Música na Matriz e na Sé de São Paulo Colonial*.
 - (8). — A freguesia era uma jurisdição especialmente delimitada; podia não coincidir com a jurisdição civil, o que, aliás, quase nunca ocorria.
 - (9). — O Recôncavo é toda a região da baía de São Salvador onde está situada, entre outras, a cidade de Salvador; capital da Colônia até 1763. A baía de São Salvador mede cerca de sessenta quilômetros de raio. O Recôncavo possuía, além dessas freguesias, mais quinze aproximadamente. Todos estes dados e os que seguem integram a *Lista das informações e descrições das diversas freguesias do Arcebispado da Bahia, enviadas pela Frota de 1757...* in "Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro", vol. XXXI, 1909, p. 179 e seguintes.
 - (10). — *Ibidem*, pp. 210-214.

Para representarmos, no espaço e no tempo, a enorme importância dessas irmandades, refiramo-nos ao fato de só a freguesia de **São Bartolomeu da Vila de Maragogipe**, no Recôncavo, possuir nada menos do que dez irmandades (11). Seu número e as contínuas referências que os documentos lhes fazem emprestam-lhes, a par da significação quantitativa, uma singela expressão no ambiente social em que se inseriam.

A população da cidade do Salvador, compreendidos seus subúrbios (12), atingia, naquela época (1757), 34.422 almas e, em todo o Recôncavo, subia a mais de 100.000 habitantes, numa maioria de pretos e mulatos.

A tradição musical, na Bahia, remonta ao primeiro século da colonização e seus primórdios são contemporâneos do governo geral de Tomé de Souza (13). Aos 4 de dezembro de 1551 foram criados na Sé de Salvador, por **Carta d'El Rey**, os cargos de **Chantre** e dois **moços do côro** (14); êstes últimos são indicados e nomeados pelo Bispo de Salvador já em 1552, a 17 de agôsto (15). O Chantrado é preenchido somente no ano seguinte, pelo Capelão da Sé, **Clérigo de Ordens de Evangelho Francisco de Vaccas** (16), que, por falecimento, foi substituído aos 18 de maio de 1554, por João Lopes, Mestre de Capela (*sic*) (17), o qual, por sua vez demissionário, deu lugar, em 1560 (23 de março), ao Chantre Ruy Pimenta (18).

(11). — *Ibidem*.

(12). — Ainda cf. a mesma Lista... Estes dados coincidem aproximadamente com os que nos fornece Sebastião da Rocha Pita, não precisos, e que conferem à cidade, com seus subúrbios, 45.000 habitantes, em 1730.

(13). — Não falemos nos diversos trombetas e atambor que recebem pagamento em dinheiro ou em espécie pelo desempenho de suas funções ou outras. O trombeta Diogo Dias, aos 26 de outubro de 1549, recebe a importância de 2.248 réis de cêstos que fez para as obras da cidade do Salvador. In "Documentos Históricos", vol. XXXVII, Rio de Janeiro, 1937, p. 98; ver ainda pp. 99, 106, 170, 303, 429, etc.

(14). — *Documentos Históricos*, *ibidem*, p. 123.

(15). — *Ibidem*, p. 131.

(16). — Renato de Almeida (op. et loc. cit.) afirma que êste Francisco de Vaccas veio com o primeiro Bispo D. Pedro Fernandes Sardinha, a 1 de janeiro de 1552, na qualidade de Mestre da Capela do Colégio dos Jesuítas e que, em 1554, era Chantre da Sé de Salvador. Por sua vez, Affonso Ruy, na sua *História do Teatro na Bahia* ("Publicações da Universidade da Bahia", X — 1, 1959, p. 9), citando Pedro Azevedo (*História da Colonização Portuguesa*, vol. III, p. 370), informa-nos de uma carta do Bispo Pedro Fernandes Sardinha ao rei de Portugal, datada de 12 de julho de 1552, em que dizia que Francisco de Vaccas havia ido à Bahia dois dias antes e que procedia da Capitania do Espírito Santo no Brasil, onde se encontrava há muito.

(17). — *Documentos Históricos*, vol. XXXV, Rio de Janeiro, 1937, p. 218.

(18). — *Documentos Históricos*, vol. XXXVI, Rio de Janeiro, 1937, p. 79.

Mas a função de Mestre de Capela da Sé da Cidade do **Salvador das Partes do Brasil** foi criada por Carta Régia somente a 15 de junho de 1559 (19) e, não obstante o seu preenchimento oficial ter sido realizado, em dezembro do mesmo ano, na pessoa de Bartolomeu Pires, primeiro Mestre da Capela da Sé de Salvador (20), os termos contidos naquela Carta Régia sugerem o anterior exercício do cargo, talvez por parte do próprio Bartolomeu Pires, cujas funções seriam, então, confirmadas naquela segunda data. Assim, diz a Carta que ao nôvo Mestre de Capela deve

“por-se-lhe o encargo de ensinar mais Órfãos, e pobres dos que agora ensina” (21).

A função pedagógica e social de

“ensinar de graça os Órfãos e pobres que ao Bispo parecer” (22)

foi cumprida satisfatoriamente pelo Mestre de Capela Bartolomeu Pires. Não é outra a razão de El-Rei emitir o alvará datado de Lisboa, de 2 de setembro de 1561, determinando um aumento em sua cômputa de 20\$ para 30\$ réis anuais, a partir de janeiro de 1562, aliás, ainda estribado no fato daquêle músico se casar com uma filha de Paula Serrão (?) (23).

A instituição do cargo de Mestre de Capela na Sé de Salvador inicia, ou mesmo pelo conjunto de solicitações e necessidades que passa a criar, suscita uma série de providências que demonstram a preocupação por munir aquêle templo da novíssima Cidade do Nôvo Mundo de uma capela de música, com condições razoáveis para o lugar e a época. E, se anteriormente àquela data o côro de música era composto de dois moços, em setembro do mesmo ano de 1559 uma outra Carta do Rei D. Sebastião determina que

“hajam mais dois moços do Côro, além dos outros dois que tenha a dita Sé para serem por todos quatro, e que cada um dos quatro Moços do Côro hajam de mantimento ordenado em cada um ano seis mil réis, entran-

(19). — “...Eu Hei por bem por alguns justos respeitoes que lhe a isso movem, que haja na Sé da Cidade do Salvador das Partes do Brasil um Mestre de Canto que sirva de Mestre da Capela da dita Sé...”. *Ibidem*, p. 92.

(20). — *Ibidem*, p. 47.

(21). — *Ibidem*, p. 92.

(22). — *Ibidem*, p. 171.

(23). — *Ibidem*, p. 171.

do nelles os dois mil reis que ja tem cada um dos dois que até agora houve na dita Sé...” (24).

E esta não foi uma providência formal, pois ao mesmo tempo em que se nomeava o Mestre de Capela Bartolomeu Pires, indicavam-se também para os dois novos cargos de Moços do Côro os nomes de Filipe e Belchior (25), explicitando-se as despesas requeridas por estas nomeações no pagamento que lhes era devido até o último dia de abril de 1560 (26), não só aos Moços do Côro, como também ao Mestre de Capela.

Outra providência tomada na mesma época foi a criação do cargo de organista daquela Sé, por Alvará Régio de 12 de setembro de 1559 (27), ocupado pelo Pe. Pêdro da Fonseca, que foi, assim, o primeiro organista da Catedral, permanecendo aí até o último dia de abril de 1561, quando foi substituído pelo Pe. Francisco da Luz, que ainda desempenhava aquelas funções no último dia daquele mesmo ano (28).

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 côro. A ampliação dêste último, naquele momento providenciada, prender-se-ia às necessidades e exigências de execução de um repertório polifônico quinhentista, ao qual Portugal do século XVI não estava absolutamente alheio. E a disponibilidade dêstes elementos na capela de música da Sé não parece ter sofrido solução de continuidade através dos anos; pelo contrário (29).

Para avaliar a amplitude da formação musical, pelo menos nas classes privilegiadas — não falamos do **solfista** negro ou mulato mantido nas **bandas** ou empregado nas serenatas pelos aristocratas — nada mais eloqüente do que o testemunho do viajante francês que passou a noite de Natal de 1728 no Convento de Santa Clara do Destêrro, no Recôncavo,

(24). — *Ibidem*, p. 13.

(25). — *Ibidem*, p. 47.

(26). — “Dois Moços do Côro novos cada um 2.216 (réis) outros dois velhos cada um 2.287. ”. *Ibidem*, p. 97.

(27). — Ordenando que “na Sé da Cidade do Salvador” “haja daqui em diante um tamgedor dos Orgãos...”. *Ibidem*, p. 27.

(28). — *Ibidem*, p. 99.

(29). — Em 1611 e 1626, a catedral de Salvador possui ainda um mestre de capela, um organista e quatro moços do côro, cujas despesas são levadas em conta. Cf. Braz do Amaral, nota n.º 49 às Memórias históricas e políticas da Província de Bahia, de Ignacio Accioli Cerqueira e Silva, Bahia, Imprensa Oficial do Estado da Bahia, 3 vol., 1925, I, p. 435. Ver igualmente a nota n.º 53, I, p. 447.

“quando as monjas, que se diria possuidas 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 officais da guarnição, dos quais alguns as cortejavam...” (30).

Tais espetáculos, contrários à rigidez e à severidade monástica, verificavam-se ainda em 1764, obrigando o bispo D. Manuel de Santa Inês, escandalizado pelas enormes despesas da comunidade clarissa, a proibir, numa pastoral,

“a cantilena de São João, que se cantava no côro de baixo” (31).

*

AS FESTAS DE 1760.

As grandiosas festas com que a cidade da Bahia homenageou, no ano de 1760, o casamento da princesa portuguesa com o príncipe D. Pedro (32) são extremamente sugestivas no que concerne à presença da música para abrilhantar as solenidades que duraram dois meses, tendo início a 23 de setembro e só terminando aos 23 de novembro, fazendo-se vistosas e brilhantes luminarias e folguedos. O início das festas foi marcado pelo repicar dos sinos de tôdas as igrejas; das fortalezas e naves embandeiradas fêz-se ouvir ruidosa salva real, tudo se iluminando profusamente.

“Pelas ruas não se ouvião senão muzicos instramentos (33) com diversissimas danças que admirando pelo modo, suspensão pelas estupendas forças que idearão”.

(30). — M. Le Gentil, Viagem ao redor do mundo: Reminiscência de uma noite de Natal passada no Convento de Santa Clara do Destêrro, citada por Araújo Pinto, J. W., em Costumes monásticos na Bahia, in “Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia”, n.º 44; 1918, p. 124. Ademais, G. Bazin (L'architecture religieuse baroque au Brésil, vol. II, p. 29), citando este convento, precisa que “les Clarisses du Destêrro de Bahia, qui comptèrent des religieuses issues des plus nobles familles de la ville, se rendirent célèbres, au 18e siècle, par leur faste, leur goût du luxe et les fêtes somptueuses qu'elles donnèrent dans les murs de leur couvent...”.

(31). — Affonso Ruy, op. cit., p. 25.

(32). — “Narração panegyrico-histórica das festividades com que a Cidade da Bahia solemnizou os felicissimos desponsórios da Princeza Nossa Senhora... por seu author o Reverendo P. Manuel de Cerqueira Torres, Bahiense, etc.”, in “Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro”, vol. 31, 1909, pp. 408-424.

(33). — Os documentos de então falam sempre de músicos instrumentos (instrumentistas) e de músicos cantores (cantores).

Cada um dos officios foi encarregado pelo Senado da Câmara de organizar, em dia determinado, as danças que quisessem. Determinou ainda o mesmo Senado que se representassem óperas na praça, cavalarias no terreiro de Jesus, e um ataque de fogo dos militares, onde, numa batalha simulada que duraria horas, os exércitos portuguezes venceriam os invasores holandeses. Houve "touradas, fogos e outeiros" (34).

No dia 6 de outubro iniciaram-se as festividades propriamente ditas.

"Pelas 9 horas da manhã sairão da casa do Senado todos os meirinhos a cavallo" "ia adiante o pregoeiro trajado de gala" "precedião a cavallo xarameleiros, e trombetas com atabales e trompas, que pregoeiros de tanta magnificencia dando alento aos seus concavos metais faziam que ressonasse o ar de alegres estrondos, cujos ecos publicavam real grandeza".

À tarde, a praça ficou lotada pelo povo, que compareceu para presenciar as danças. O governador e os ministros, religiosos e militares ocupavam as janelas do palácio. Os membros do Senado da Câmara ocupavam suas próprias dependências

"à porta da qual, vestidos das mesmas librés com que de manhã sairão, estavam os trombetas, e chameleiros com atabales e trompas regozijando a todos". "Pelas quatro horas entrou pela praça uma vistossissima contradança de doze figuras"... "Tanto que chegaram à vista do Chanceler Governador, logo os instrumentos derão principio a huma armoniosa sonata". Logo repetiram as mesmas danças, "pondo fim a tudo por coroa a musica".

No dia terceiro de festa, o dia 8 de outubro de 1760,

"ao som de armoniosos instrumentos dançarão se algumas danças commuas com toadas e modas da terra que bastantemente satisfizerão aos que contentes se achavão neste universal espetaculo de gozo e prazer".

No dia 11 começou o festêjo com

"huma deliciosa sonata" "cantando immediatamente o côro". "Ao depois" "huma das figuras dançou bellissima-

(34). — Os outeiros eram, originariamente, festas que se faziam no patio dos conventos, quando as monjas davam motes aos poetas, que os glosavam.

mente o oitavado (35 ao som dos instrumentos e concluirão a tarde, e a sua função com hum minuete a quatro”.

No domingo, 12 de outubro, houve a festa da Senhora do Rosário na Igreja da confraria dos pretos. A capela estava ricamente ornada e

“houve missa solemne com musica, sacramento exposto e sermão”.

A 19, na sala principal do palácio, realizou-se uma “deliciosa serenata”. A sala estava tôda alcatifada de flôres. Pelas oito horas principiou-se a serenata

“completa de afinados instrumentos e concertadas vozes, agradou tanto que conhecerão todos ser tão plena e ajustada a harmonia que podia suspender não só de Amphiam e de Orpheo as decantadas lirias, mas de Orion as celebradas cadencias” (36).

A 21 festejaram-se as Santas onze mil Virgens e fêz-se

“Os dias 22, 23 e 25 reservou para si o Senado da Câmara para fazer representar à sua custa tres óperas (37) que se representarão na praça pela forma seguinte. Na primeira noite representou-se **Alexandre na India**, na segunda, **Artaxerxes**, na terceira, finalmente, **Dido abandonada**, cada huma destas óperas foi tão bem executada que agradou a todos” (38).

(35). — O oitavado, dança típica da época.

(36). — É interessante notar a extrema semelhança dêste trecho com a linguagem do texto literário do *Recitativo e Aria*, de autor anônimo de 1759, cuja descoberta val relatada mais adiante. O conhecimento desta peça nos faz imaginar o elevado nível artístico da música executada nessa ocasião em palácio. Aqui não se trata da música religiosa, mas profana, em português e não em latim, e estilisticamente em franca orientação para o estilo galante; o baixo torna-se cada vez mais leve, abandonando-se, pouco a pouco, o baixo cifrado.

(37). — Em sessão de 1 de outubro de 1760, o Senado da Câmara contratou com o empresário Bernardo Calixto Proença, por “um conto de réis”, três espetáculos públicos nos quais este se responsabilizava pelo bom êxito das representações, tanto no que concernia aos instrumentos, quanto ao vestuário e todo o resto, de maneira a servir de recreação e motivo de alegria. In Affonso Ruy, *op. cit.*, 27, citando as “Atas da Câmara de Salvador”, Bahia.

(38). — Nota-se, pelos títulos, a exploração dos temas da Antigüidade. Ela caracteriza não somente a música dramática da Escola Napolitana, no momento exercendo considerável influência em Portugal, mas todo o drama musical da época. É interessante lembrar que, entre as óperas executadas em Lisboa, no século XVIII, constam três dramas cujo assunto é *Alexandre na India*, o primeiro de Schiassi, executado em 1736; o se-

Infelizmente, os cronistas da festa de 1760 na Bahia não citam 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.

No dia em que se realizou o ataque simulado em que se defrontaram portugueses e holandeses invasores, terminando pela vitória daqueles, entrou o exército para o

“militar festejo” “ao som de estrondosos clarins, sonoras trompas, atabales, charamelas e trombetas”

para o terreiro, e o espetáculo entusiástico que ofereceram durou várias horas.

A festa que se efetuou na Catedral, acompanhada de procissão, também foi de uma opulência e magnificência indescrevíveis.

“Acabada a Missa logo o coro da musica que se compunha dos melhores musicos e instrumentos, deo principio ao **Te Deum laudamus**, e ainda que durou muito tempo pelos compassados acentos e clauzulas de huma terna composição contudo o suave canto de tal sorte atrahio o numerooso congresso que se achava presente que gostosamente assistio até o fim”.

O sair e chegar da procissão foi festejado por repetidas salvas disparadas de tôdas as fortalezas

“como desejando que as bocas das suas peças fossem as da fama para celebrar tanta magnificencia” (39).

gundo de Pio Fabri, levado à cena no Teatro Nôvo da Rua dos Condes, em 1740; e o terceiro de Jommelli, célebre na época, executado em 1736 e levado no Teatro da Ajuda em 1755.

Quanto a *Artaxerxes*, a primeira ópera apresentada em Lisboa sob este título foi executada em 1736, não sendo, porém, citado o autor; há uma segunda de Scolari, em 1768.

Finalmente, uma *Dido abandonada*, de Rinaldo di Capua, foi representada em 1741 no Teatro Nôvo da rua dos Condes, em Lisboa; uma outra *Dido*, de David Perez, foi levada em 1753 no Teatro de Salvaterra, em um dos palácios de verão da realza (in Michelange Lambertini, *Portugal*, in Lavignac, “Encyclopédie de la Musique”, Delagrave, Paris, 1914, pp. 2424-2430). O *Dictionnaire des opéras*, de F. Clement et Larousse, cita ainda uma ópera de David Perez, *Allessandro nelle Indie*, executada em Lisboa em 1755. Além disso, faz referência a dezesseis óperas italianas sobre o mesmo assunto; a dezenove que tratam de *Artaxerxes*, das quais uma de David Perez, também representada em Lisboa em 1753; e a dezesseis sobre *Dido abandonada*.

(39). — Note-se aqui novamente a referência às “cem bocas da Fama” contidas no Recitativo.

Apresentou-se ainda um carro alegórico que continha nada menos que

“hum coro de musica que ao som de bem temperados instrumentos”

entoava os vivas aos príncipes. Terminado o giro do carro,

“a sonora musica finalisou esta egreja função com os mesmos vivas que principiara”.

As touradas duraram três dias e o espetáculo foi precedido de um desfile de dois carros triunfais. Cada um dêles com o côro da música

“que ia junto aos xafarizes” e principiaram “huma harmoniosa sonata de bem temperados instrumentos”. Então as quatro estações juntas “ao som dos mesmos instrumentos fizeram huma vistossissima contradança”. As festas finalizaram com um espetáculo pirotécnico de “foguetes soltos pelo ar”.

*

A MAIS ANTIGA OBRA MUSICAL ERUDITA CONHECIDA NA HISTÓRIA DA MÚSICA NO BRASIL.

Todo êste gôsto pela música, assim como esta manifestação extraordinária presente nas festas descritas revestem-se para nós de seu verdadeiro valor à vista da mais antiga obra musical erudita conhecida na história da música no Brasil, e que representa um real testemunho do nível e da sensibilidade artística atingida, naquela data, na região do Recôncavo.

Trata-se de um **Recitativo e ária** de autor anônimo, datado de 1759 e dedicado a José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello que, em Portugal, era desembargador da Casa da Suplicação, a alta côrte de justiça de Lisboa. Êste personagem foi nomeado em 1758 para o cargo de Conselheiro do Conselho Ultramarino (40) para, juntamente com Manuel Estêvão Barberino, agir no Brasil contra os jesuítas que, no ano seguinte, seriam expulsos dos territórios portugueses, sendo suas missões transformadas em paróquias dirigidas por outras ordens religiosas (41). Entre os encargos administrativos que

(40). — Sua nomeação data do dia 5 de maio de 1758, cf. Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, n.º 3.640 anexo ao n.º 3.639, in “Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, vol. XXXI, 1909.

(41). — Vide “Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro”, vol. citado, códice n.º 3.629 e anexos.

lhes eram atribuídos incluía-se a criação dos Tribunais do Conselho de Estado e Guerra e o da **Mesa de Consciência** (42).

A chegada dêste eminente personagem ocorreu em agosto ou setembro de 1758 (43) e conta-se (44) que a tormentosa tempestade, que adveio na viagem, teria arrancado de Mascarenhas a promessa pública de jamais agir contra os jesuítas. O fato é que, em carta datada da Bahia, 23 de dezembro de 1758 e dirigida ao Ministro de Ultramar, Thomé Joaquim da Costa Côrte Real, José Mascarenhas desenvolve uma surda defesa dos padres da companhia, alegando que:

“...Os Jesuítas estão no mayor socego e humildade que hé possível, bem poderá isto ser affectado, porém nesta Capitania não pode haver temor, de que fação a menor perturbação no Estado, pois nem tem hoje partido nem forças capazes para isso” (45):

E' possível que a relutância que Mascarenhas demonstrava em obedecer às determinações exaradas diretamente por Pombal fôsse a causa de seu encerramento, durante vinte anos, em uma fortaleza da ilha de Santa Catarina, sendo libertado somente após a queda de Pombal (46).

Seu nome está intimamente ligado à **Academia Brasileira dos Renascidos**, de vida efêmera mas intensa, e da qual foi membro correspondente o árcade mineiro Cláudio Manuel da Costa. Fundada sob os auspícios de Mascarenhas, figura soberana de mecenas e patrocinador de letras e artes, a Academia parecia corresponder às preocupações do Reino em realizar o levantamento, especialmente histórico-literário, da Colônia (47). As inúmeras colaborações recebidas (48), resultado de convites especiais, são um depoimento interessante e eloquente do entusiasmo que reinou naquele Recôncavo, como a comemo-

(42). — Alberto Lamego, *A Academia Brasileira dos Renascidos*, Paris, Bruxelas, 1923.

(43). — Sua primeira carta, datada da Bahia, é de 20 de setembro de 1758 e dirigida ao Ministro de Ultramar, informando-o de sua chegada e dos incidentes da viagem. In “Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro”, vol. cit., documento n.º 3.685. Lamego (op. cit.) afirma que sua chegada ocorreu em agosto daquele ano.

(44). — Alberto Lamego, op. cit.

(45). — “Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro”, vol. cit., p. 320.

(46). — Lamego, op. cit.

(47). — *Ibidem*.

(48). — Dá-nos Lamego, na obra citada, uma completa e viva descrição dos autores e trabalhos que foram apresentados na primeira sessão da Academia, realizada a 6 de junho de 1759. Os dados que seguem foram colhidos nessa obra.

rar o renascimento da antiga **Academia dos Esquecidos**, que teve no Conde de Sabugosa, em 1724, seu protetor excepcional, e atender a um justo anseio da intelectualidade de projeção e realização acadêmica.

A 6 de junho de 1759, reúnem-se quarenta acadêmicos em magnífico salão do Convento dos Carmelitas Descalços, luxuosamente ornamentado. O côro de música ficava defronte à porta da entrada principal (49). A Academia, de efêmera duração, soube certamente usufruir das possibilidades que oferecia o desenvolvimento da arte da música na época para integrá-la em suas manifestações artísticas, tornando-as, assim, mais belas e solenes. E' disto um exemplo o **Recitativo e ária** de que falaremos em seguida.

Logo após a primeira sessão da Academia, Mascarenhas, seu inspirador e primeiro Diretor Presidente, cai gravemente enfêrmo. Rezaram-se missas em ação de graças pelo seu restabelecimento e a Academia

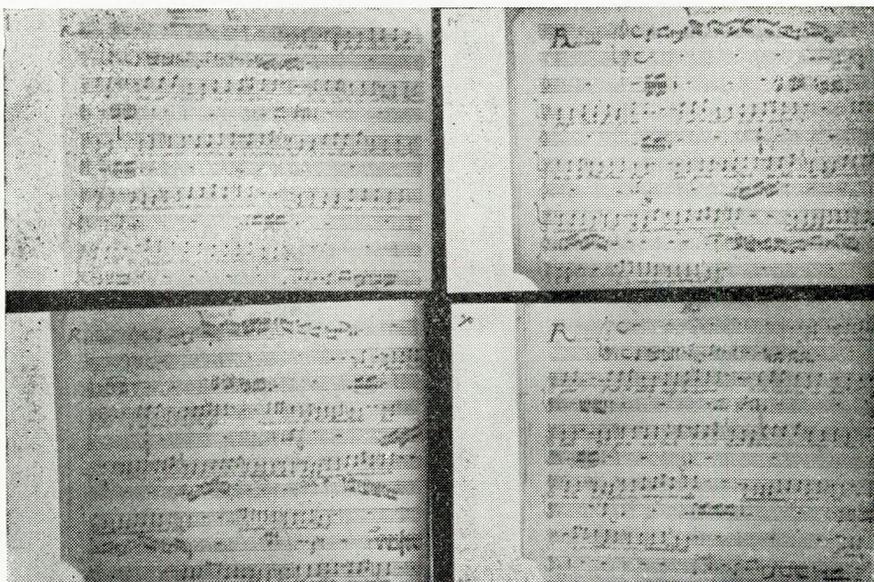


Frontispício da parte do Baixo.

(49). — Ainda é Lamego que, fazendo uso de documentos de arquivos portugueses, nos dá, na obra citada, uma pormenorizada descrição daquela festa.

“ofereceu-lhe uma festa íntima aos 2 de Julho e dedicou-lhe um recitativo executado por boa orquestra” (50).

Este **Recitativo e Aria**, de autor anônimo da Bahia, datado de 2 de julho de 1759, é a mais remota obra musical erudita conhecida na história da música no Brasil. Realça-lhe o interesse o fato de seu texto ser em português e não em latim e o ser de natureza profana e não religiosa, como tôdas as obras musicais da fase colonial conhecidas até agora; é o caso das obras do Pe. José Maurício, no Rio de Janeiro, de que falamos na introdução e das da **Escola Mineira de Compositores**. O **Recitativo e Aria**, bem ao contrário, é uma obra profana, leiga; no caso, trata-se de uma laudatória dedicada a José Mascare-



Primeira página de cada uma das partes de Canto, 1.º Violino, 2.º Violino e Baixo.

- (50). — Estes originais integram a Coleção Lamego, cedida por Alberto Lamego à Biblioteca Central da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, à qual foram incorporados a 23 de julho de 1941, sob o n.º 3.117. Ali foi por nós descoberta em julho de 1959. A peça foi executada em primeira audição, em dezembro de 1960, pela Orquestra da Câmara de São Paulo, dirigida por G. O. Toni. O mesmo códice é integrado por outras produções histórico-literárias da Academia Brasileira dos Renascidos. Lamego, que cita na sua obra este Recitativo, reproduz em fac-símile uma página da voz.

nhas, e sua feitura e condições de realização como composição musical muito nos sugerem sôbre o estado das atividades sociais de salão na Bahia do século XVIII, isto é, que a música se vinculava familiarmente às atividades sociais e leigas da época, contribuindo, assim, para sua solenidade e para o refinamento da sensibilidade, da camada social mais elevada, pelo menos.

Como a quase totalidade das obras da fase colonial brasileira, o **Recitativo e Ária** não se apresenta em forma de partitura, mas em partes separadas de **Voz** — soprano na clave original de do primeira linha — **primeiro violino, segundo violino e baixo** (51).

*

O RECITATIVO.

De gênero que subordina estreitamente o desenvolvimento musical ao texto poético, êste **Recitativo**, estilisticamente ligado ao recitativo melodramático italiano, procura, aliás com êxito, extrair do texto tôda sua intensidade e significação, rea-

(51). — A crítica externa do documento é a seguinte:

a) **Voz** — dentro de uma capa pergaminhada mais espessa que o papel da música, com um brasão no frontespício, que envolve o título-dedicação: “Ao Preclarissimo Snr. Joseph Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello / Em 2 de Julho / de 1759”. Contra-capa em branco. Capa e contra-capa final, idem. Junto ao brasão, no tôpo, à esquerda, o n.º 274, a lápis azul. Este manuscrito integraria alguma coleção anteriormente à sua aquisição por Lamego, a menos que o próprio historiador lhe tenha acrescentado este número, a fim de classificá-lo em sua coleção. Merece ainda menção o fato do canto estar escrito na clave original de do primeira linha, o que significa que um soprano participava de um concêrto de salão, ocorrência absolutamente inverossimil na época. Por outro lado, pode-se supor que se encarregasse um falso da execução.

O Recitativo apresenta-se em pauta dupla com a parte de Basso; em caderno de oito páginas, estando a última em branco.

b) 1.º Violino — sem capa, título na primeira página: “1.º Violino”. A parte começa na contra-capa. Caderno de oito páginas, a última igualmente em branco. Também aqui está o Recitativo em pauta dupla com a parte de canto.

c) 2.º Violino — O mesmo para o 2.º Violino.

d) Basso — O mesmo. Em pauta dupla com a parte de canto.

Tôdas as partes têm 21,2 x 29 cm. Ao todo, 32 páginas.

O brasão, cuidadosamente desenhado no frontespício, é de estilo rococó, com reminiscências fitomórficas flagrantes. Contorna-se em conchas mas especialmente o desenho torneado e contorcido, enrolando-se um no outro, é puramente rococó. Por outro lado, as anexações fitomórficas reportam-nos justamente aos meados do século (1760) quando, na Bahia, começa a ocorrer o abandono do estilo João V e a aparecer a abstração rococó. O próprio brasão, como forma decorativa dentro do estilo, surge nesse momento. A direção do desenho é rococó mas a figuração é tôda presa ao fitomórfico. Apenas um especialista diria a última palavra. A êsse respeito consultar Germain Bazin, op. cit.

lizando-o num crescendo magnífico do início ao fim, através das mais variadas formas de tensão, seja tonal, agógica, harmônica ou instrumental.

Literariamente, compõe-se o Recitativo de 38 versos, divididos em quatro estrofes de 10, 8, 10 e 10 versos respectivamente, decassílabos, entremeados de 6 versos esparsos de seis sílabas (heróico quebrado).

Do ponto de vista da rima, temos o seguinte esquema:

1a. e 4a. estrofes: a a, b b, c c, d d, e e.

2a. estrofe: a b b c a c d d.

3a. estrofe: a b b a c c d d e e.

E' de notar-se que nenhuma rima se repete, a não ser no verso ao qual corresponde, o que dá ao texto uma inegável riqueza fonética. Além disso, o entremear de seis versos heróicos quebrados entre os decassílabos sugere a elaboração poética conjunta com a composição musical, numa procura de adaptação mútua.

O desenvolvimento poético do assunto é flagrantemente construído em duas etapas, o que nos faz discernir, no Recitativo, dois momentos distinta e simetricamente separados no fim da segunda estrofe. A parte composta pelas duas primeiras estrofes constituia, assim, uma introdução histórica ao tema, consistindo numa apresentação e elogio do homenageado, e manifestando, a disposição hospitaleira da cidade do Salvador.

Na segunda parte (terceira e quarta estrofes) o poeta passa à evocação das qualidades mitológicas que almejaria possuir para celebrar o homenageado e, lamentando não possuí-las, opta por calar-se ou celebrar como pode a grandeza de seu nome.

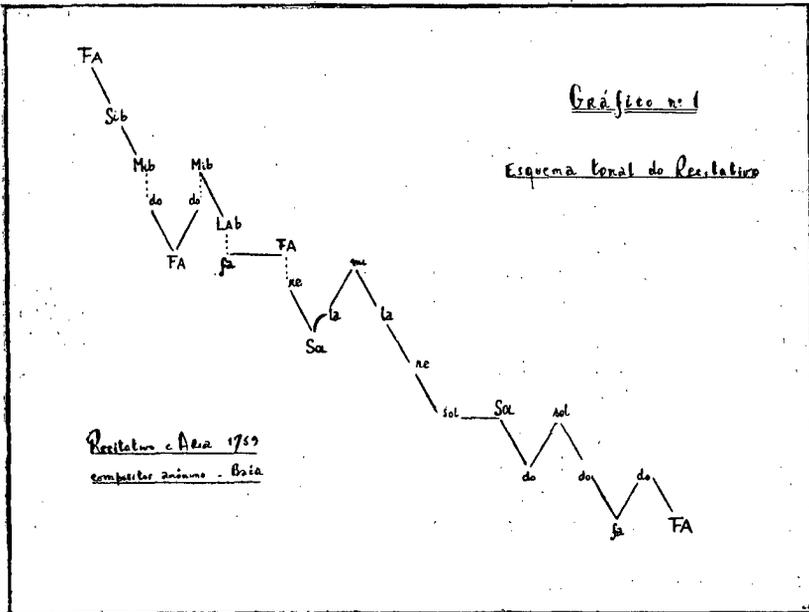
Heroe Egregio Douto Peregrino	1
Que por impulso de feliz destino	
Nesta Cabeça do Orbe Americano	
Peregrino aportaste e o soberano	
Divino Auctor das couzas voz tem nella	5
Por que possais mais tempo esclarecella	
Com vossa presença esclarecida	
E de vossas acções honra subida	
E bem que quiz a misera fortuna	
Que voz fosse molesta e que importuna	10

A hospedagem Senhor desta Bahia
Sabem os Ceos e testemunhas sejam
Que della os naturaes só voz desejão
Faustos annos de vida e saude

E prospera alegria 15
Pela affavel Virtude
de vossa generosa Urbanidade
Com que a todos honraes, desta Cidade.

Oh, quem me dera a voz me dera a Lira 20
de Amphiam e de Orpheo que arrebatava
os montes e fundava
Cidades pois com ellas erigira
hum Templo que service por memoria
de eterno monumento a vossa gloria
Oh, se tambem tivera 25
as cem bocas da Fama com que a esfera
podesse toda encher do vosso nome
por que a seu cargo a Eternidade o tome

Oh, se tambem tivera o canto grave
da Filomela doce e Cisne suave 30
Vosso louvor sem pausa Cantaria
Com Clauzula melhor; mais harmonia
Mas já que nada tenho
para tão relevante desempenho
Calarey como calão os prudentes 35
por não errar com frases indecentes
ou do modo que posso
Celebrarey por grande o nome vosso.



Vale-se a composição musical dêsse esquema bipartido e tôda a primeira parte funciona como introdução, baseada no contexto literário e com uma certa indecisão direcional no esquema tonal (52), assim como também na insistência em cada um dos tons abordados. Na segunda parte, bem ao contrário, há desde seu início uma estabilização, evidente no gráfico citado. Constata-se uma progressão descendente em quintas, de mi menor a fa maior, assim como um repouso em cada um dos tons abordados, contornando-se sempre o desenho nos tons menores.

Os três versos que se iniciam com a exclamativa **oh** (versos 19, 25 e 29) são abordados melôdicamente de forma ascendente, com as notas **la**, **re** e **sol**, representando esta última a freqüência mais aguda da peça e o momento de maior tensão, como mostraremos.

O Recitativo apresenta um grande equilíbrio entre a textura da voz e as cordas. Aquela, extremamente transparente, recebe um acompanhamento instrumental dialogante e absolutamente discreto. Mesmo nos dois momentos em que ocorre a concomitância com os instrumentos, a voz não deixa de predominar, ou melhor, a textura permanece transparente. O primeiro momento de tensão aparece no início da terceira estrofe (Oh, quem me dera a voz...), quando os **pizzicatti** nas cordas procuram estabelecer uma atmosfera **mitológica**, com um acorde de quinta diminuta (7.º grau em mi-menor). O segundo momento ocorre nos cinco últimos versos (Mas já que nada tenho...) onde, durante quatro compassos, susta-se a movimentação das cordas em notas prêsas que simbolizam, sonoramente, o silêncio do poeta incapaz de cantar. Nesse momento, a tonalidade de Fa-maior é reintroduzida pela terceira inversão do acorde de sétima de dominante (sétima no baixo), anunciando já o final.

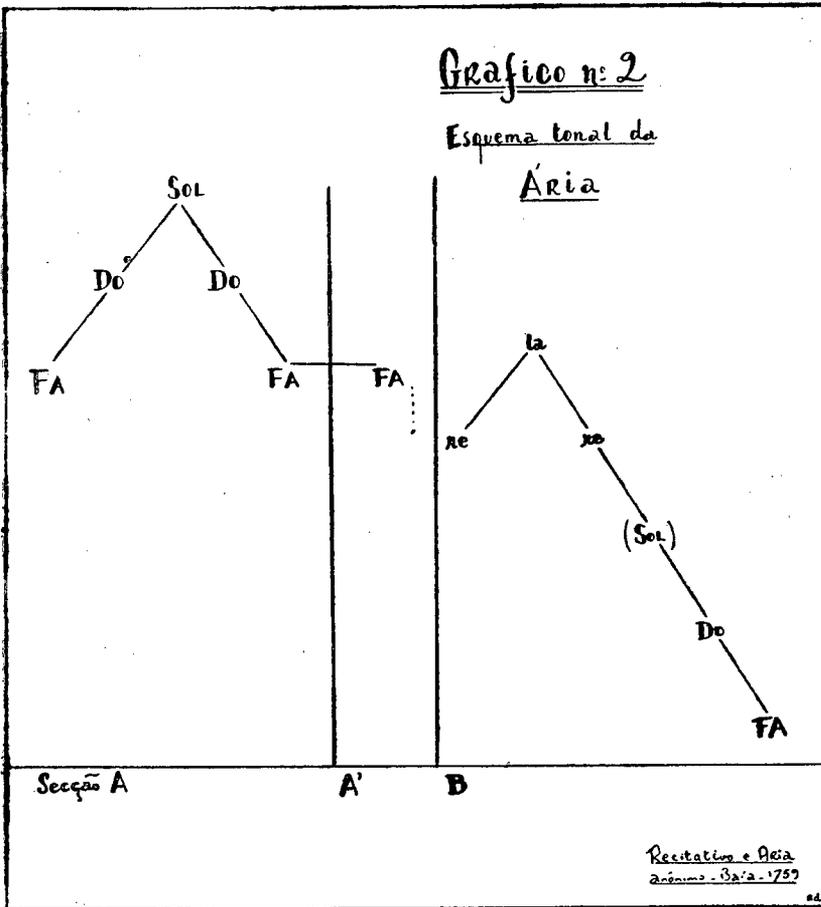
E' ainda excepcional a íntima integração dos recursos sonoros no texto poético, valorizando-o sobremaneira. O estilo imitativo encontra expressão comedida mas eloqüente no único acorde sêco do Recitativo, usado pelo acompanhamento das cordas (Peregrino aportaste).

E' flagrante a preocupação pela direção freqüencial melódica da voz solista, também num estilo imitativo, que procura estabelecer a direta relação entre a semântica da palavra e as possibilidades que os recursos sonoros ofereciam nesse plano.

(52). — Vide gráfico n.º 1.

Assim, ressaltamos no início da terceira estrofe os versos “Oh, quem me dera a voz me dera a Lira / de Amphiam e de Orpheo que arrebatava / os montes e fundava / Cidades” onde, em apenas um compasso de cinco notas, é alcançada a nota mais aguda da obra — sol⁴ — na palavra **montes**, e a mais grave — do³ — na palavra **fundava**, estabelecendo-se, assim, um contraste significativo. Além disso, a palavra **arrebatava** é precedida e seguida de volatas ascendentes e descendentes.

Mas o ponto culminante da tensão no Recitativo verifica-se no começo da quarta estrofe, onde se inicia a preparação de todo o final, em forma de peroração; manifesta-se o mesmo



pelo surgimento do sol agudo, de ataque e não de passagem, semínima e não colcheia: “Oh, se também tivera o canto grave”, numa belíssima frase descendente, com a culminância grave na palavra **grave** (mi-bemol). Nesse momento, o acompanhamento instrumental, que até então se compusera de semicolcheias, expressa-se em colcheias, tornando nitidamente mais lento o ritmo interno do trecho, conferindo-lhe imponência e majestuosidade; aliás, há também uma indicação de movimento mais lento, **adagio**, em relação ao movimento anterior, **andante**.

Do ponto de vista tonal, o Recitativo tem sua clave em Fa-maior; esta tonalidade, porém, não é usada senão no início e no fim da peça, isto é, nos seis primeiros e nos dez últimos compassos, sendo o restante um contínuo modular. O gráfico anexo pode dar-nos uma idéia exata do esquema tonal seguido na peça.

O acompanhamento instrumental, evidentemente, é usado com freqüência como elemento preparador das modulações, mas também como suavizador das mesmas através de acordes de passagem, sutilmente introduzidos, que insinuam sua presença num arredondamento das modulações; continuamente renovadas e preparadas.

*

A ÁRIA.

A natureza da Ária já permite uma libertação maior do texto poético, condicionada pela apresentação virtuosística da voz solista e sua exploração nos mais diversos floreios melódicos, nos vocalises que abstraem completamente a palavra. O texto poético, então, desfigura-se; repetem-se palavras, processam-se elipses e a explanação propriamente musical encontra condições mais atrevidas e abstratas de elaboração. E' em apenas dez versos de seis sílabas (ainda o heróico quebrado), com rima: a b b a c d c e e d, que o poeta desenvolve os derradeiros versos da peça glosando:

Se o canto enfraquecido
não pode ser que cante
a gloria relevante
de nome, tão, subido
mayor vigor o affecto
gigante mostrará

5

Pois tendo por objeto
heroe de tal grandeza
a mesma natureza
de grande adquirirá (53)

10

Nessa **Aria Da Capo**, de esquema formal *sui-generis*, o estilo galante apresenta-se precocemente sob diversos aspectos. Assim, quanto ao tempo, o que lhe dá a feição galante não é apenas a escolha formal do andamento binário (C), estampado originalmente **andante cômodo**, mas essencialmente as proporções internas relativas à valoração empregada e a exigência natural do fraseio adequado àquelas proporções. O canto torna-se ligeiro, brilhante e figurado; ligeiro pelo andamento e pelo uso dos ornamentos, tratados da mais elegante e expressiva maneira floreada, num movimento rítmico bastante expandido e típico, requerendo um baixo cadencial simples, tratado apenas como apôio e agora independente dos violinos: Estes, ou dobram a voz, reforçando-a timbristicamente em unísono ou em têrças, floreando às vêzes com notas de passagem, ou tecem-lhe comentários alternados, em forma de pergunta e resposta, graças a pequenas frases durante as quais a voz se cala. Aí, então, estão exploradas mais sobejamente as respostas em oitava mais grave.

O baixo, como ficou dito, aligeira-se, simplifica-se, torna-se independente do restante das vozes, apoiando-as nos tempos fortes.

A dinâmica é de contrastes constantes no discurso, de mudanças freqüentes e pronunciadas. Os **forte-piano** súbitos, assim, estão explícitos nas indicações ou implícitos nas repetidas respostas dos violinos em oitava mais grave do que o canto e, pois, explorando tessitura mais suave.

Por fim, os **staccatti** e sincopados completam a atmosfera elegante da concepção geral da obra.

Por outro lado, a **Ária Da Capo** apresenta um plano formal muito interessante; a princípio uma

(53). — As elipses, a ordem indireta e a natureza arcaica do estilo dificultam a compreensão imediata do texto:
(uma vez que) o canto enfraquecido
(não pode cantar)
a glória relevante
de nome tão subido,
(o afeto gigantesco
mostrará maior vigor),
pois tendo (o canto enfraquecido) por objeto
herói de tal grandeza,
a (própria) natureza de (ser) grande
(o canto) adquirira.

Comentário instrumental. E' o final do terceiro período da introdução, modulando seus seis compassos para Fa-maior (Re, Do, Fa).

Secções A e A': Da Capo (Ária Da Capo).

O plano formal desta **Ária Da Capo** é realmente interessante, aproximando-se da forma de rondó, abdicando da forma ternária tradicional e adotando um plano inédito A A' B A, sem o retôrno a A entre A' e B, como conviria a um rondó legítimo.

*

CONCLUSÕES.

As artes plásticas possuem, no acêrvo dos monumentos conservados por todo o Brasil, a grande possibilidade da análise formal, que permite a comparação, a crítica em profundidade, a identificação dos ateliers e das escolas a que se filiam.

Na música, ao contrário, o pesquisador da história da música colonial no Brasil precisa, antes de tudo, identificar os depósitos de arquivos absolutamente ignorados, públicos ou particulares, restaurar os documentos, fazê-los reviver pela realização da partitura e pela execução. E' esta, exatamente, a finalidade da obra de arte. E é sòmente depois de tudo isso que se torna possível a análise e a crítica formal (55). Mas, para ser rica e produtiva, essa análise deve fundamentar-se em inúmeras obras e não em uma dezena, como até agora.

Daí o caráter essencialmente monográfico dos trabalhos de musicologia histórica brasileira, circunscritos, ainda, às informações documentais que sofrem os trabalhos que devem vir à luz.

Inicialmente, coloca-se um problema: o heurístico. Está para se desenvolver, ainda, tôda uma técnica específica para a realidade brasileira no sentido da busca metódica aos documentos sôbre a música colonial, sem negligenciar, e isto é o principal, os **papéis de música** (!); é aí que, no Brasil, a tarefa se complica.

Mas, como tôda pesquisa histórica e finalmente todos os gêneros de pesquisa, essa tarefa a ser desenvolvida num meio geográfico extenso, esparso, com visitas obrigatórias a arquivos estrangeiros — como é o caso de Portugal — requer gastos imponderáveis de serem atendidos por verbas pessoais. Tor-

(55). — E' nesse sentido que se justifica o termo restauração.

na-se necessária a institucionalização da pesquisa, a criação, portanto, de instituição universitária, que patrocine, incentive e coordene as pesquisas, e possibilite e garanta, por outro lado, a formação de quadros universitários especializados para enfrentar esta magna tarefa.

A ausência, no Brasil, de uma sólida tradição de trabalhos musicológicos e, em particular, sobre a música colonial resulta, assim, diretamente, destas deficiências de caráter econômico e institucional. Isto superado, poder-se-ia abrir as mais apreciáveis perspectivas para o conhecimento de nosso passado cultural, inserindo-o num contexto universal, atualizado e contribuindo, nas mais variadas formas, para o desenvolvimento da cultura musical.

RÉGIS DUPRAT

Licenciado em História pela Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras da Universidade de São Paulo