

MARIA DA CONSOLAÇÃO ANUNCIAÇÃO

**TRAÇOS DA CULTURA MINEIRA EM
UMA OBRA DE JOSÉ DE
VASCONCELLOS MONTEIRO**

Escola de Música da
Universidade Federal de Minas Gerais
Março de 2007

MARIA DA CONSOLAÇÃO ANUNCIAÇÃO

**TRAÇOS DA CULTURA MINEIRA EM UMA OBRA
DE
JOSÉ DE VASCONCELLOS MONTEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música e Sociedade

Linha de pesquisa: Estudos das Práticas Musicais

Orientadora: Dr^a. Sandra Loureiro de Freitas Reis

Escola de Música da
Universidade Federal de Minas Gerais
Março de 2007

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, pela graças que me concedeu no decorrer deste trabalho.

Ao meu patrono, São José, e à minha família, especialmente, meu pai (*in memorian*), minha mãe e meus irmãos.

À professora doutora Sandra Loureiro de Freitas Reis (*in memorian*), pela orientação a este trabalho, pelo incentivo, pela generosidade, pela gentileza e dedicação.

Aos professores doutores André Cavazotti e Antônio Carlos Guimarães, pela disponibilidade e colaboração, como membros da Banca Examinadora.

Ao Monsenhor Flávio Carneiro Rodrigues, pela direção, apoio e consentimento para as pesquisas no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana.

Aos funcionários da Paróquia do Pilar: Tereza Seabra de Miranda, Carlos José Aparecido de Oliveira, pelo apoio e colaboração aos meus trabalhos.

Aos barralenguenses: Domingos Figueiredo Trindade, Maria Nazaré de Freitas Siqueira, Maria Madalena Trindade Barreto Corrêa, José Alberto Barreto, Luíza Laura Lanna, Antonio Carlos dos Santos (tio Carlito), Élcio de Oliveira, pelas informações.

À família de José de Vasconcellos Monteiro, especialmente a Lúcio Flávio de Vasconcellos e Dona Didinha, que me forneceram dados sobre a vida do compositor.

Aos senhores: Cônego Jadir Lemos Trindade (barralenguense), Padre José Feliciano Simões (*in memorian*), pela disponibilidade, pela colaboração e apoio nas minhas pesquisas litúrgicas.

À professora Doutora Marisa Macedo pelas informações.

À direção da Orquestra Experimental de Ouro Preto, especialmente, ao Senhor Ronaldo Tófollo, pela bolsa concedida em todo o ano de 2005.

Ao colega Euler de Oliveira, pela colaboração nas digitações das partituras e manuscritos do compositor José de Vasconcellos, por mim copiados.

RESUMO

Investigamos, nesta dissertação, a relação entre a música como forma simbólica e o contexto cultural, no período em que o compositor José de Vasconcellos Monteiro (1856-1941) viveu e compôs a obra "Missa dedicada a São José". Esta obra diz respeito a uma grande festa do padroeiro da cidade de Barra Longa, denominada "Festa de São José" e que se torna representação, "escrita indireta" dos valores éticos desse contexto.

Assim, comparamos o sentido tradicional da festa com os recursos e os aspectos musicais e literários da peça em análise, utilizados pelo compositor e a relação de sua música com a sociedade e cultura da época, ou seja, a sua função social na comunidade local.

Concluímos, então, que as mudanças e a conservação dos aspectos tradicionais, percebidos na festa nos dias atuais, estabelecem a identidade e *ethos* de um povo e que a relação da obra com o contexto histórico revela-se como espelho dessa cultura.

A nossa metodologia se propõe a explorar, de forma integrada, em análise intersemiótica, os três níveis (poiético, neutro e estésico), propostos pela Teoria Tripartite de Jean Molino, desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez e o Sistema de Análise de Arte Comparada de Sandra Loureiro de Freitas Reis (SAAC).

Palavras-chave: Cultura. Análise musical intersemiótica. Barra Longa. José de Vasconcellos Monteiro. Missa dedicada a São José.

ABSTRACT

We investigated in this dissertation the relationship between the music as symbolic form and the cultural context, in the period when the composer José de Vasconcellos Monteiro lived and composed the work "Mass dedicated to São José". This symbolical form concerns a great party of the patron of the Barra Longa City, called "Party of São José", which represents that context.

Therefore, we compared the current party with the musical aspects of the work in analysis (melodic and harmonic procedures), used by the composer and the relationship of his music with the society of the time, in other words, the social function in the local community.

We concluded then, that the changes and the conservation of traditional aspects, noticed at the party, in the current days, establish the identity and the *ethos* of a people and the connection of the work with the historical context, revealing it as a mirror of that culture.

Our methodology intends to explore, in integrated way, the three levels: poietic, neutral and esthetic, proposed by the Jean Molino's Tripartition Theory, developed by Jean-Jacques Nattiez and the SAAC (System of Analysis of Compared Art) from Sandra Loureiro de Freitas Reis).

Key-word. Culture. Semiological music analysis. Barra Longa. José de Vasconcellos Monteiro. Mass dedicated to São José.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 Descrição dos seis casos de configurações da tripartição semiológica.....	52
FIGURA 2 Descrição objetiva da partitura em seus diferentes planos: análise tradicional no plano físico.....	62
FIGURA 3 Descrição analítica da partitura em seus diferentes <i>modos</i>	63
FIGURA 4 Descrição de todas as dimensões do processo simbólico.....	64
FIGURA 5 Descrição dos domínios simbólicos.....	64
FIGURA 6 Descrição analítica, em esquema, dos passos que serão trabalhados no decorrer desta dissertação.....	66
FIGURA 7 Quadro metodológico que representa a função simbólica da música.....	151
FIGURA 8 A missa como símbolo da liturgia, apropriada à celebração da festa.....	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO I - A METODOLOGIA	
1.1. A METODOLOGIA DE ESTUDO E ANÁLISE PARA ENTENDER O <i>ETHOS</i> DE UMA SOCIEDADE.....	23
1.1.1 Aspectos gerais da teoria de Jean Molino sobre o <i>Fato Musical</i> e a <i>Semiologia da Música</i> e tópicos gerais para a fundamentação teórica desta dissertação.....	30
1.1.2 Tópicos sobre a significação da palavra signo: a Semiótica de Peirce.....	32
1.1. 3.1 A família do signo.....	36
1.1.3 Teoria da Tripartição ou Tripartite segundo Jean-Jacques Nattiez	41
1.2 A APLICAÇÃO DA METODOLOGIA.....	52
1.2.1 Uma proposta para análise musical intersemiótica e o Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC) de Sandra Loureiro de Freitas Reis	54
CAPÍTULO II – BARRA LONGA E A FESTA DE SÃO JOSÉ	
2.1. HISTÓRICO DA CIDADE DE BARRA LONGA	67
2.1.1 Notas explicativas sobre a Paróquia São José	70
2.1.1.1 Importantes documentos sobre a capela primitiva do local	71
2.1.2 A Corporação Musical São José de Barra Longa	72

2.1.3 O caminho de São José	75
2.2. MÉRITOS DE SÃO JOSÉ E A DEVOÇÃO AO SEU NOME.....	78
2.2.1 O que conhecemos sobre São José.....	78
2.2.2 O culto e a devoção a São José.....	82
2.3. FESTAS: LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA, HISTÓRICO, FUNÇÃO SOCIAL E RELIGIOSA, EVOLUÇÃO E DINÂMICA.....	91
2.3.1 A festa de São José de Barra Longa: a arte construindo a sociedade.....	97
2.4. CONCLUSÃO.....	105

CAPÍTULO III- JOSÉ DE VASCONCELLOS MONTEIRO

3.1. DADOS BIOGRÁFICOS.....	110
3.1.1 Dados recentes sobre José de Vasconcellos Monteiro	115
3.2. A INFLUÊNCIA PORTUGUESA NA ORQUESTRAÇÃO E INSTRUMENTAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA NOS SÉCULOS XVIII E XIX	116
3.3. Catálogo e Obras de José de Vasconcellos Monteiro	120

CAPÍTULO IV- ANÁLISES

4.1. A SANTA MISSA: DOS PRIMÓRDIOS À REFORMA LITÚRGICA DO CONCÍLIO VATICANO II.....	124
4.1.1 Conceito de liturgia.....	124
4.1.2 A Missa ou Eucaristia	127
4.1.3 A Missa na história: origem e evolução da celebração eucarística	128
4.1.3.1 A adaptação na era apostólica	132

4.1.3.2 Adaptação litúrgica no período das perseguições	133
4.1.3.3 Adaptação litúrgica do Edito de Milão ao século VII	134
4.1.3.4 Adaptação litúrgica do século VIII ao Barroco	135
4.1.3.5 Adaptação durante o Iluminismo, a Restauração e o movimento litúrgico	137
4.1.3.6 Constituição do Concílio Vaticano II sobre a sagrada liturgia.....	138
4.1.3.7 As concepções atuais: “ <i>Sacrosanctum Concilium</i> ” e <i>Eucharisticum Mysterium</i> ”	138
4.1.4 O Vaticano II e o culto dos santos	140
4.1.4.1 A forma do culto aos santos em 1960.....	142
4.1.4.2 A reforma do calendário santoral.....	144
4.2. CONTEXTO DA OBRA “MISSA DEDICADA A SÃO JOSÉ”.....	145
4.2.1 A Obra inserida na liturgia como fonte e manifestação simbólica	147
4.2.2 O latim como sistema de símbolos	155
4.3. ANÁLISES DA OBRA COM A APLICAÇÃO DO SISTEMA DE ANÁLISE DE ARTE COMPARADA (SAAC) E DA TEORIA TRIPARTITE.....	160
4.3.1 Considerações e conclusões obtidas a partir do nível imanente que nos levarão ao nível estético	171
4.3.1.1 Modo de leitura da obra engendrado através da análise dos modos de valores, de significação e dos modos de interpretação tradicionais	171
4.3.1.2 Modos de valores: elementos que apontam para os valores da obra.....	175

4.3.1.3 Modos de duração ou modos rítmicos.....	176
4.3.1.4 Modos de intensidade (nível imanente).....	192
4.3.1.5 Modos de planos (nível imanente).....	194
4.3.1.6 Modos de tons, cores e timbres (nível estésico).....	197
4.3.1.7 Modos de discurso (melódico e harmônico-nível imanente)....	204
4.3.1.8 Modos de justaposições e simultaneidades.....	205
4.3.1.9 Modos de articulação (nível imanente).....	206
4.3.1.10 Modos de luz (nível estésico)	207
4.3.1.11 Modos de estrutura (fraseologia- nível imanente)	210
4.3.1.12 Modos de direcionalidade (nível imanente)	230
4.3.1.13 Modos de significação.....	244
4.3.1.14 Modos de leitura (nível imanente e estésico).....	244
4.1.3.15 Modos de instrumentação (nível imanente).....	244
4.1.3.16 Modos de interpretação.....	245
4.3.2 A comunicação e o problema da tradição: considerações e conclusões obtidas através do nível imanente	246
4.3.3 Análise Semiológica Tripartite.....	255
CONCLUSÃO.....	277
GLOSSÁRIO	287
BIBLIOGRAFIA.....	309

PARTITURA DA MISSA DEDICADA A SÃO JOSÉ	315

ANEXOS:	356

Fotos:

Vista parcial da cidade de Barra Longa.....	357
Ponte Jurimirim – Barra Longa.....	358
Cachoeira do Ribeirão Jurumirim.....	358
Interior da Matriz São José.....	359
Matriz São José de Barra Longa.....	359
Altar-mor da Matriz de São José com desagravo do Coração de Jesus.....	360
Barra Longa – São José de Botas.....	360
Barra Longa – São José	361
São José Carpinteiro	361
Saída da Procissão com o Santíssimo Sacramento.....	362
Congregados de Barra Longa.....	362
Início da Procissão da Festa – Séc. XIX.....	363
Participação da Banda na Procissão da Festa – séc. XIX.....	363
Banda São José – 1914.....	364
Festa de São José bem antiga.....	364
Avenida principal de Barra Longa.....	365
Procissão da Festa de São José na avenida.....	365
Entrada da Procissão na Matriz de São José.....	366
Festeiros e participantes da Festa de São José	366

Saída da procissão de São José com o Santíssimo Sacramento – séc. XX.....	367
Banda São José – 1935.....	367
Banda São José – 1935	368
Banda São José – 2004.....	368
Fogos da Festa de São José.....	369
Comunidade de Engenho Fernandes – Barra Longa.....	369
Imagens da Comunidade do Pimenta e do Barreto- Barra Longa.....	370
Imagens das imagens da Comunidade do Caqui – Barra Longa.....	370
Frente da Matriz São José no momento da festa.....	371
Missa na Praça da Matriz – Festa.....	371
Imagem da Comunidade de Água Fria – Barra Longa.....	372
Chegada da imagem da Comunidade de Campinas – Barra Longa.....	372
Chegada da imagem da Comunidade de Cunha - Barra Longa.....	373
Chegada da imagem da Comunidade de Engenho Silveira – Barra Longa.....	373
Chegada da imagem da Comunidade de Barreto – Barra Longa.....	374
Chegada da imagem da Comunidade de Engenho Fernandes – Barra Longa.....	374
Andores em frente da Matriz São José.....	375
Chegada da imagem da Comunidade de Pimenta – Barra Longa.....	375
Chegada da imagem da Comunidade de Água Fria – Barra Longa.....	376
Chegada da imagem da Comunidade de Covanca – Barra Longa.....	376
Chegada da imagem da Comunidade de Bonito – Barra Longa.....	377
Andores colocados no palanque em frente à Matriz São José.....	377

Chegada da imagem da Comunidade de Bonfim – Barra Longa.....	378
Chegada da imagem da Comunidade de Taboões – Barra Longa.....	378
Chegada da imagem da Comunidade de Gesteira – Barra Longa.....	379
Barra Longa- São José.....	379
José de Vasconcellos Monteiro.....	380

INTRODUÇÃO

Com uma beleza e simplicidade características dos arraiais e cidadezinhas que entre vales e montanhas se erigiram, o interior de Minas Gerais revela-nos um quadro cultural bem próprio em algumas regiões, com um patrimônio musical rico por suas peculiaridades. O caminho traçado nos leva de volta ao século XIX, quando as modinhas, as serenatas e as bandas de música, entre outras manifestações artísticas, ocuparam lugar de destaque na vida cultural, marcando profundamente a música mineira naquele século.

Concomitantemente, surgem compositores em várias cidades do interior com prodigiosa força inspiradora para compor dobrados, marchas, hinos, modinhas, etc. Entre estas cidades, destacam-se Rio Doce, Ponte Nova, Barra Longa que, ao lado de Mariana, Ouro Preto, Barão de Cocais e outras, constroem um grande acervo musical.

Recentemente, foi realizado um levantamento sócio-cultural da cidade de Barra Longa e constatou-se considerável número de partituras musicais com ricas melodias sacras e profanas, compostas por autores que lá nasceram ou que ali viveram. A maioria das obras é de autoria de um único compositor, a saber, José de Vasconcellos Monteiro, e compreende missas, dobrados, hinos, modinhas, marchas, dentre outros. Tal compositor viveu no século XIX e passou boa parte de sua vida em Barra Longa, contribuindo, consideravelmente, com a composição de peças musicais sacras e profanas, para o acervo da cidade.

Com efeito, entre os idos dos oitocentos e o início do século XX, o distrito de Barra Longa, situado na Zona da Mata, formado por uma igreja matriz, ao centro, e um conjunto de casas residenciais e comerciais que a rodeavam, possuía uma efervescente atividade cultural, muito típica do interior. Essa atividade enfocava festas quase sempre de cunho religioso, porém enriquecidas pelas músicas que davam brilho e pompa às solenidades (TRINDADE, 1962, p.21). Foi nesse período que José de Vasconcellos Monteiro (1856-1941), nascido em Portugal (vindo para o Brasil com onze anos) e habitando em Barra Longa, Rio Doce, Ponte Nova e redondezas, compôs uma variedade de obras musicais, grande parte para bandas. A maioria de suas peças encontra-se hoje arquivada no acervo do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, existindo ainda muitas partituras de sua autoria nos acervos das corporações musicais em Barra Longa. Tais peças são, até hoje, executadas pelas bandas de música da cidade, que se constituem fiéis depositárias das tradições e da cultura daquele povo.

O século XIX marca a queda da mineração no interior das Minas Gerais, desestabilizando significativamente a vida econômica e cultural da capitania. Como consequência, as orquestras com músicos profissionais não tiveram mais campo para incrementar suas atividades, visto que já não havia como remunerá-los. Nesse contexto, as dificuldades econômicas enfrentadas pelas orquestras e as mudanças de comportamento social, especialmente depois da Independência, fizeram surgir em Minas Gerais uma outra tradição cultural: as Bandas de Música.

As corporações musicais juntavam-se aos corais antigos para executarem a música sacra religiosa, substituindo, assim, as orquestras, nas Semanas

Santas, solenidades que já incrementavam os festejos religiosos desde o período colonial. Em torno dessas solenidades, promovidas e organizadas quase sempre por entidades religiosas, desenvolveu-se a música para instrumentos de sopro, justificando assim o ditado da época, “mineiro sabe bem duas coisas: solfejar e latim” (REZENDE, 1989, p.696).

Todavia, o estabelecimento de grupos ou corporações musicais operou-se em Minas desde muito cedo, com atuações independentes das normas da Igreja e do clero. Nesse sentido, as bandas de música, além de abrilhantarem as procissões, missas e outras solenidades da Igreja Católica, executavam também um diversificado repertório nos coretos e praças públicas, em solenidades políticas e eventos comemorativos, fazendo florescer, no centro dessas cidades, um estilo de relações sociais bastante musical. Em outros termos, entendemos que as práticas musicais ali manifestadas estavam diretamente comprometidas com a vida social dessas comunidades, que viam nas bandas de música ou nos corais a forma mais mineira de se festejar.

A cidade de Barra Longa tem como referência musical, desde seus primórdios, a Corporação Musical “São José de Barra Longa” que, reconhecidamente, ocupa lugar de destaque em Minas Gerais. Foi a primeira corporação musical da cidade, fundada em 1850 (TRINDADE, 1962, p.64).

Analisando as obras musicais de José de Vasconcellos Monteiro, percebemos, passo a passo, sua filosofia de vida emoldurada pelo ambiente cultural em que viveu. Sua linguagem e estilo musical nos revelam também a grande paixão pelas bandas de música e seu talento para tocar certos instrumentos de sopro. Com efeito, a maioria expressiva de suas obras foi escrita

para corporações musicais (dobrados, marchas, hinos, etc). Até mesmo as obras para festas mais solenes, como missas, credos, dentre outras, oferecem, em suas características próprias, um estilo musical que nos lembra a banda de música. Contudo, constatamos também que as datas de suas obras estão relacionadas às épocas e aos eventos culturais dos locais onde ele viveu e marcam a história e a vida musical, religiosa ou profana, dessas cidades do interior de Minas. Assim, na sua grande obra, *Missa dedicada a São José*, que foi inspirada e composta no período em que o compositor viveu na cidade, observamos tal influência, pois o Santo é padroeiro da cidade de Barra Longa, sendo homenageado até hoje, no dia 1º de maio, com uma grande festa, venerada pelos paroquianos. Essa homenagem é prestada ao Santo desde o século XVII, e os barralonguenses se unem, em suas orações, às fontes culturais e artísticas para também agradecer a Deus que, por intermédio de São José, segundo a comunidade, muitas graças concede ao povo da cidade.

Honrando o Santo, a comunidade está, assim, intimamente unida ao sacrifício do Altar e a ele suplicam-se graças extraordinárias para serem praticadas as virtudes, em grau heróico.

Foi essa fonte que alimentou o compositor José de Vasconcellos Monteiro no caminho da arte musical, como comprova a *Missa dedicada a São José*, cantada durante muitos anos em Barra Longa. Nessa obra, o compositor expressa um anseio de comemoração.

Com o propósito de reunir algo que represente contribuição musical relevante dentro do quadro cultural de um povo, tomaremos aqui, por principais objetos de estudo, aquela “Missa” de José de Vasconcellos Monteiro e a grande

Festa de São José, como reflexo cultural das tradições do interior de Minas Gerais exercendo influência marcante em uma obra significativa do compositor.

Nosso interesse em desenvolver este estudo está diretamente ligado ao fato de que somos musicistas, cujas raízes consangüíneas e culturais encontram-se na região onde viveu tal compositor. Estimula-nos também a possibilidade de resgatar aspectos relevantes da tradição musical local que possam contribuir para os estudos de músicos e leitores que se dedicam à temática da música mineira. Assim, esta pesquisa visa descrever e analisar as manifestações artístico-musicais intrínsecas na cultura de um povo, que o tempo só tem fortalecido. Além disso, objetiva-se ressaltar o conhecimento desse povo, bem como algumas páginas ocultas de sua história.

Acreditamos que um levantamento das obras do referido compositor, ao lado da análise e do estudo da interpretação de suas peças musicais, dentro do contexto social em que viveu, significa também entender traços da formação artístico-cultural de um povo que se manifesta pelo viés da música.

No primeiro capítulo, abordaremos aspectos da metodologia escolhida e suas bases teóricas para análise da obra selecionada, *Missa dedicada a São José*, do compositor José de Vasconcellos Monteiro. As bases teórico-metodológicas se sustentam na *Semiótica* de Charles Sanders Pierce, no Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC) de Sandra Loureiro de Freitas Reis e na *Teoria Tripartite* de Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez.

Com efeito, a problematização se constrói num enfoque histórico-musical do contexto social no qual o compositor criou seu diversificado e rico repertório e na investigação dos fatores regionais e culturais que o influenciaram, isto é, os

eventos e comemorações das cidades onde ele viveu; os procedimentos melódicos e harmônicos por ele utilizados nas composições; e a relação de sua música com a sociedade da época, ou seja, a função social de sua obra na comunidade local.

Assim, além da análise tradicional, a peça pede como seqüência, uma análise e uma comparação mais profundas e sistemáticas, razão pela qual pretendemos contextualizar, dentro de uma visão interdisciplinar, um estudo de semiótica da música mineira do século XIX.

Tal estudo almeja a clareza científica, dentro de um campo bem estruturado, mas também se volta para novas descobertas não estáveis e sujeitas à modificações. Aceitá-las e estudá-las como fonte de novas possibilidades torna-se uma tentativa de busca do real representado por signos. Porém, esses mesmos signos se reproduzem e se estendem, cada vez mais, fazendo com que se encaminhem novas descobertas e novos horizontes, tornando o campo da arte infinito e misterioso (OLIVEIRA *apud* REIS, 2001, p. 17).

Sem uma época, um local e uma história, não existem compositores consagrados, nem tampouco obras consagradas, pois o que se passa no inconsciente do artista músico são influências provindas de estímulos mediados pelo mesmo. Nesse sentido, torna-se importante o cenário que rodeava o compositor José de Vasconcellos Monteiro, de cuja obra vamos fazer um estudo intersemiótico, com o qual pretendemos demonstrar o valor e o significado de suas vivências culturais.

Através dessa análise comparativa e intersemiótica de vários conceitos, aliada ao Modelo Tripartite de Semiologia Musical de Molino e de Nattiez (níveis poiético, imanente e estésico), pretendemos levar à compreensão de leigos e músicos a possibilidade de avaliação da importância de uma tradição, na cultura e na arte musical de Minas Gerais.

Assim, a partir dos traços comuns que se mostram na lógica interna e imanente da linguagem artística do compositor, estabeleceremos pontos de contacto com o contexto, que podem projetar novas luzes sobre a análise. A metodologia adotada amplia, de modo desafiador, as possibilidades de percepção e análise do fato musical complexo, ligado às práticas comunitárias. Consideramos que este é um fator benéfico de incentivo para a pesquisa, em busca de respostas e meios que possam trazer novas conclusões à investigação de um problema.

No segundo capítulo, faremos um breve relato sobre a cidade de Barra Longa e sua Paróquia, citando, de forma abrangente, alguns dados históricos e culturais, desde a sua fundação até a constituição das famílias mais influentes que por lá passaram. Esses fatores muito contribuíram para consolidar os aspectos histórico-culturais da cidade, no século XIX, enfatizados nesta dissertação. A seguir, focalizaremos as festas litúrgicas e paralitúrgicas, suas origens e datas, celebrações, comemorações histórico- religiosas da cidade e, de modo especial, a Festa do Padroeiro São José.

Como retrato e exemplo de uma cultura tradicionalmente religiosa, daremos relevância ao famoso “Caminho de São José”, caminho esse que, além de nos mostrar aspectos significativos da Paróquia de São José, possibilita-nos a

identificação de locais por onde o compositor passou, marcando com sua influência, até hoje, as cidades onde viveu. E, com o mesmo cuidado, destacaremos dados sobre a Corporação Musical São José (também chamada Banda São José), sua história e suas características principais.

Faremos, assim, um pequeno relato de como acontecia a festa de São José, sua origem e sua história, sua relação com a cultura portuguesa e sua relevância, como fonte de fé e cultura do povo barralenguense, indicando também os aspectos profanos nela encontrados. Citaremos alguns aspectos litúrgicos e paralitúrgicos, enfocados na grande festa de São José, o Santo próprio de Barra Longa, inserido no *ciclo santoral*. Realçaremos a liturgia católica da missa festiva, em latim, com tradução para o português dos textos apresentados.

Como reflexos de um contexto social manifestado ainda hoje, apresentaremos algumas características da festa de São José, realizada em tempos recentes, focalizando as pequenas modificações sofridas, as trocas e os acréscimos, demonstrando, porém, que ainda se revelam as fontes de origem cultural e religiosa dos barralenguenses.

No terceiro capítulo, falaremos sobre o compositor José de Vasconcellos Monteiro, enfocando sua vida, catalogando suas obras, e desenvolvendo um estudo do seu estilo, juntamente com um breve comentário de fatores históricos, entre eles a influência portuguesa na música brasileira do século XIX.

Serão elaborados ainda, breves comentários sobre a relação existente entre a música portuguesa e a brasileira, apontando traços musicais que migraram de um país a outro. Esses traços demonstram que o compositor José

de Vasconcellos Monteiro, por ter nascido em Portugal, trouxe para o Brasil influências portuguesas.

No quarto capítulo, faremos as análises da obra escolhida, de acordo com a metodologia proposta no primeiro capítulo. Para tanto, serão fornecidas, paralelamente, algumas informações pertinentes que contribuam para a configuração de fatores que influenciaram a música do citado compositor. São relevantes as contribuições estéticas para a formação cultural da gente mineira, constituindo-se um germe artístico que caracterizou o conceito e o espírito peculiares da mineiridade, juntamente com os estatutos que determinaram a atividade própria do compositor em destaque, também instrumentista, cantor e poeta.

Para concluir, pretendemos chegar ao *ethos*, ou seja, estabelecer traços da identidade e do caráter cultural do povo, bem como a sua relação com a obra de José de Vasconcellos Monteiro, vista como contexto e como espelho específico da mesma cultura.

CAPÍTULO I - A METODOLOGIA

1.1 A METODOLOGIA DE ESTUDO E ANÁLISE PARA ENTENDER O *ETHOS* DE UMA SOCIEDADE.

O conceito de cultura, defendido nesta dissertação, cuja utilidade as análises deste trabalho tentarão demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu (GEERTZ, 1989, p. 04), assumimos a cultura como sendo o entrelaçamento dessas teias e sua análise¹. Assim sendo, não se está lidando com uma ciência experimental em busca de leis, mas com uma ciência interpretativa, à procura de significados. A análise consiste, portanto, em escolher as estruturas de significação e determinar a sua base social e sua importância².

¹ Devido à quase abrangência de significados do termo, é justo especificarmos sob que perfil é ele aqui usado. Por cultura, em relação ao tema da nossa pesquisa, entendemos o peso dos elementos que os processos de produção e de condução artísticas têm recebido de vários contextos humanos. Os compositores refletem, espelham e às vezes até inventam a aventura histórica. As obras musicais são criadas, transmitidas, culturalmente determinadas; e, por vezes, continuam sobrevivendo carregadas de significados originários, que já se tornaram incompreensíveis ou obscuros e não mais vitais sem releituras ou interpretações. Isso é ainda mais fácil de constatar quando uma obra é combinada com determinadas épocas ou com práticas musicais particulares. Estabelecer, como base de estudo sobre uma obra, um programa de atenção aos aspectos culturais, e, ainda mais, querer restringi-la à rede de associações referenciais que provêm dessa cultura, parece ser algo difícil. Mas, fatores metodológicos fundamentais da semiótica que se integrem ao nosso assunto, contribuirão para analisá-lo, reunidos em torno da sabedoria de uma escuta mais crítica ou menos mítica da tradição, com a colaboração efetiva de todos os elementos oferecidos pela interdisciplinaridade de nossa pesquisa.

² No capítulo seguinte a esse, verificaremos fatos que servem de testemunhos da tradição, segundo os dados remotos e recentes da festa de São José que acontece em Barra Longa. Portanto, será necessário seguir algumas disposições sobre a história das festas e suas relações com a construção da obra, etc. Ora, o testemunho da obra inserida em uma cultura se encontra no modo como aconteciam as festas, portadoras de signos em relação à mesma obra. O ponto capital deste problema situa-se no aspecto formal da obra, na qual seu conteúdo não será apenas mencionado,

Devemos indagar, assim, qual é a importância e a função da obra analisada na cultura de um povo, e se o que está sendo transmitido com a sua ocorrência e através da sua função, seja ela, cantada em latim ou português, é apenas um exemplo de tradição³ ou uma manifestação de devoção e fé de um povo.

Isso porque, quando estudamos uma obra de arte em seu contexto cultural, devemos entender, primeiramente, que a cultura está localizada na mente e no coração do homem, talvez seu proponente fundamental. A cultura se situa nas estruturas psicológicas de indivíduos que, baseados nela, guiam seu comportamento. Em outras palavras, a cultura consiste em estruturas de significados socialmente estabelecidos e, se ela é pública, é porque seu significado o é (GEERTZ, 1989, p. 09).

Por exemplo, uma *Missa* é uma manifestação cultural muito especial, suficientemente ilustrativa para o propósito deste trabalho. Acreditamos, porém, que ninguém a identificaria como tal, simplesmente através de seus arranjos musicais, mediante a habilidade e o conhecimento necessários para tocá-la, com a compreensão da mesma que têm seus instrumentistas ou ouvintes. Alguém a veria com uma execução particular ou como alguma manifestação espiritual que transcende seus elementos formais.

mas, também desenvolvido, uma vez que sua exposição minuciosa é tarefa específica no campo da semiótica, dentre outros.

³ Há dois conceitos de tradição: ¹-Transmissão de fatos passados. ²- Experiência humana que vai do passado ao futuro, e é sempre presente, atual e viva, um elo de continuidade, caracteriza o folclore e toda a existência humana (ALMEIDA, 1999, p. 135).

Situar-nos na significação da obra chamada *Missa Dedicada a São José*, para o tempo em que foi composta e os tempos atuais, eis no que consiste a nossa pesquisa e nossa análise, como experiência de viver a tradição⁴.

Eis porque o conceito de cultura e semiótica se adaptam especialmente bem. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que Geertz chama de símbolos), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos. Ao contrário, ela é um contexto, dentro do qual, tais acontecimentos, comportamentos, instituições e processos podem ser descritos de forma inteligível, isto é, descritos com densidade. Nessa ótica, compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade, sem reduzir sua particularidade.

É essa a manobra, à qual se referem, habitualmente, como uma casualidade excessiva, tal como o se "ver as coisas do ponto de vista do compositor". Nada mais necessário para compreender o que é a interpretação de uma obra e em que grau ela é uma interpretação, do que a compreensão exata do que ela se propõe a dizer, verificando os sistemas simbólicos dos povos que com ela convivem (GEERTZ, 1989, p. 10)⁵.

⁴ Nos dados colhidos para esta dissertação, fizemos entrevistas com alguns barralongueses sobre a obra chamada *Missa Dedicada a São José*. Não se encontram testemunhos de barralongueses vivos, moradores ou não no local, de conhecerem essa obra, mesmo os mais idosos nunca a ouviram. Sabe-se, apenas, que ela se encontrava no acervo da cidade e foi levada por Dom Oscar de Oliveira para o Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, em 1972, ano em que o mesmo foi fundado. Assim, há possibilidade dessa obra ser, até mesmo, inédita.

⁵ Se, fundamentalmente, esse estudo não se baseia somente nos testemunhos históricos, mas, também nos testemunhos fiéis de tradição, segue-se que o estudo não deve ser apenas baseado nas festas antigas do século XIX, época em que o compositor José de Vasconcellos construiu a citada "Missa". A obra deve ser considerada em seu conteúdo (criação, aliança de suas palavras com Deus, conceito de Deus e do homem), para, então, apreciar estes ensinamentos no conjunto da comunicação total entre o compositor, a cultura e o povo que o circulavam. Também o modo formal como os traços da obra surgem, são transmitidos, se desenvolvem, se limitam ou se

E como no estudo sobre traços de uma cultura, a análise penetra no próprio corpo do objeto, é necessário começarmos com as nossas próprias interpretações, sobressaindo fatores que englobem informações sobre esse objeto de estudo ou sobre o que achamos que eles pretendem nos dizer, para que possamos sistematizá-los como objeto de análise⁶.

Para isso, devemos atentar para o contexto em que uma obra de arte se encontra, com a maior exatidão possível, pois é através do fluxo do comportamento ou, mais precisamente, da ação social, que as manifestações culturais se organizam⁷.

Quaisquer que sejam ou onde quer que estejam determinados sistemas de símbolos, ganhamos acesso empírico a eles, investigando os acontecimentos que os envolvem e não idealizando-os como modelos desarticulados (GEERTZ, 1989, p. 13).

Consideramos, então, que um tipo de interpretação de uma obra de arte consiste em se traçar a curva de um discurso social; fixá-lo numa forma passível de ser examinada, por meio desse acesso, baseando em uma experiência com relação aos sistemas de símbolos.

interpretam, pode ser de grande relevância para a fundamentação histórica da cultura mineira em geral.

⁶Tem-se como pressuposto que, a *Missa Dedicada a São José*, de José de Vasconcellos Monteiro foi composta e cantada na festa de São José, nos primeiros anos em que foi construída. Mas, a existência dos testemunhos que dizem nunca a terem ouvido, também deve ser ponderada e, portanto, para o contexto da obra, não deve ser interrogado esse pressuposto, somente quanto ao seu conteúdo, mas igualmente, sobre o que pode dizer-nos em relação à sua origem. A esta questão, assim sumariamente exposta, tanto os testemunhos, quanto os pressupostos dão-nos a seguinte resposta: a forma literária de Missa que hoje temos diante dos olhos pressupõe uma história da tradição feita de pequenas unidades. Reconhecendo-se isso, consideramos o fenômeno tradição no contexto da cultura que constituiu a obra.

⁷Segundo (GEERTZ, 1989, p. 12), as manifestações culturais se encontram em vários estados de consciência. Provavelmente um deles é o que (REIS, 2001, p. 201) chama de “inconsciente coletivo”.

A análise de uma obra em seu contexto cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas, e não a descoberta do continente dos significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea (GEERTZ, 1989, p. 14).

Há várias características da descrição de uma obra de arte: ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso ali presente e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o "dito" por quem o formulou num tal discurso, sem extinguir novas formas pesquisáveis⁸.

É com essa espécie de material produzido por um trabalho de pesquisa quase obsessivo de peneiramento, a longo prazo, principalmente (embora não exclusivamente) qualitativo, altamente participante e realizado em contextos confinados, que podemos adquirir razão e sensibilidade que possibilitam pensar, não só realista e concretamente sobre a composição musical, mas também, o que é mais importante, criativa e imaginativamente, como pensaria o compositor. Tal conceito encontra fundamento no que GEERTZ (1989) teorizou:

Estamos reduzidos a insinuar teorias porque falta-nos o poder de expressá-las. Ao mesmo tempo, devemos admitir que há uma série de características de interpretação cultural que tornam ainda mais difícil o seu desenvolvimento teórico. A primeira é a necessidade de a teoria conservar-se mais próxima do terreno do que parecem ser os casos em ciência mais capazes de se abandonarem a uma abstração imaginativa. O ponto global da abordagem semiótica da cultura é auxiliar-nos a ganhar acesso ao mundo conceptual no qual vivem os nossos sujeitos

⁸ O pesquisador musicólogo aborda tais interpretações mais amplas e análises mais abstratas, a partir de um conhecimento bastante extensivo de assuntos extremamente pequenos, e confronta grandes realidades que os outros (historiadores, cientistas, etc) também enfrentam pelo contexto cultural. Mas, aquele examina, numa obra musical, contextos muito obscuros, para retirar deles tudo o que nela se envolve.

de forma a podermos, num sentido um tanto mais amplo, conversar com eles.

[...] Com efeito, quanto mais longe vai o desenvolvimento teórico, mais profunda se torna a tensão. Essa é a primeira condição para a teoria cultural. Qualquer generalidade que se consegue alcançar surge da delicadeza de suas distinções, não da ampliação das suas abstrações (GEERTZ, 1989, p. 17).

Assim, em vez de seguir uma curva ascendente de achados cumulativos, a nossa análise deve constituir-se numa seqüência que liga vários aspectos, permitindo invenções cada vez mais audaciosas. Estudos constroem-se sobre outros estudos, não no sentido de que retornam onde outros os deixaram, mas no sentido de que, melhor informados e melhor conceitualizados, eles mergulham mais profundamente nas mesmas coisas e inovam outras que podem partir de um conceito ético, na concepção defendida por Padre Henrique Vaz:

Ética é a transcrição que tem o mérito de condensar os dois termos gregos: o "ethos" com *éta* (*sic*) e o "ethos" com *épsilon*. a) Morada do homem por ele mesmo construída, seu gênio protetor, que é regido pelo *logos*, impregnado de racionalidade. b) Modo de proceder do homem como dono de seus atos - não regido pela *physis* (natureza), mas adquirido pela repetição de atos". A práxis medeia entre o costume, como sua realidade histórico-social, e o hábito adquirido, *héxis*. O conteúdo da ação ética á a *arete* (virtude) no seu aspecto subjetivo, e é *nomos* (lei) no seu lado objetivo: e em ambos é o conteúdo da própria *eleutheria* (liberdade) (VAZ *apud* MENESES, 1991, p. 560).

À luz dessas palavras, podemos deduzir que, por trás de qualquer obra musical escrita, está uma realidade histórica, a cultura de uma sociedade. O *ethos*⁹ é o caráter da cultura, ou seja, aquela face da cultura que se volta para o

⁹ Partindo dos conceitos de Padre Vaz, entendemos que a ética é o corpo histórico da liberdade, sendo o *ethos* o uso que cada um faz da sua liberdade. Ética da comunidade se faz através das leis e o povo a aceita como normal, gerando os costumes.

Por isso, em cada momento da história, a maneira de se comportar é nítida. Isto vem a se refletir como exemplo, na forma da música que possui uma filosofia imanente na forma, tornando-se a arte uma tradução indireta da vida (REIS, 2005).

horizonte do dever-ser ou do bem. E, como elemento essencial da cultura, é transmissão através de gerações, é tradição. O centro de gravidade do tempo estava no passado; os costumes, herdados dos tempos antigos, davam sentido para a conduta ética de um povo fazendo-se hábitos e virtudes, na sua práxis (VAZ *apud* MENEZES, 1991, p. 561).

O *ethos* é intrínseco à cultura. A ação humana é essencialmente subjetiva; sua estrutura se constitui em permanente tensão com o seu objeto, determinando o percurso do caminho entre o que o agente é e o que tende a ser. No objeto, resultado da ação, a transcendência do sujeito se manifesta na forma simbólica pela qual a forma natural do objeto é integrada ao sistema da cultura, ao sistema de significações com que a sociedade e o indivíduo representam e organizam o contexto em que vivem como mundo humano (VAZ *apud* MENEZES, 1991, p. 562).

Não há simetria entre o universo das formas naturais e o das formas simbólicas, devido a esse excesso de símbolos pelo qual a realidade é submetida à sua norma mensurante: *ela deve ser* para o homem tal como o símbolo a significa. A ação, produtora de símbolos e portadora de significação do seu objeto, manifesta-se como medida das coisas e, como tal, se eleva sobre o determinismo da natureza e penetra o espaço da liberdade. Assim, a prática revela a fase subjetiva da cultura e o seu objeto, enquanto seu lado objetivo, segundo Padre Vaz, é o *pragma*. Assim, a significação do *pragma* traduz a função mensurante da prática, necessariamente, o "*dever-se*" por ela conferido ao objeto.

"É justamente na explicação dessa medida que o *ethos* se constitui e se mostra intrínseco a todo o mundo da cultura" (MENEZES *apud* VAZ, 1991, p. 563).

No entanto, prevalece a visão de que tudo na cultura tenha sua norma (medida), o que leva o artista a buscar essa medida para a prática também. E é a própria cultura, como um todo, que se apresenta ao artista em sua dimensão, como um sistema normativo que lhe impõe a sua auto-realização e não só como um sistema técnico que lhe assegura a sobrevivência. A cultura é um espaço de vida, um estilo de vida que encarna uma visão do mundo e do homem, inseparável do *ethos*. Daí, a importância da linguagem artística, o mais expressivo dos sistemas simbólicos de uma cultura, onde se condensam os conceitos éticos, indo da universalidade dos costumes à singularidade da prática. Em todos os povos, encontram-se as concepções éticas unidas às concepções religiosas, o que é demonstrado pela influência do Catolicismo que, em nossa cultura, se empreende, associando totalmente religião e arte, revelando a relação profunda de ambas (VAZ *apud* MENEZES, 1991, p. 564).

1.1.1 Aspectos da teoria de Jean Molino sobre o *Fato Musical* e a *Semiologia da Música* e tópicos gerais para a fundamentação teórica desta dissertação.

Conforme explica Molino, aquilo a que se chama música é, simultaneamente, produção de um "objeto" sonoro, objeto sonoro e, enfim, recepção desse mesmo objeto. O fenômeno musical, tal como o fenômeno lingüístico ou o fenômeno religioso, não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha em conta o seu triplo modo de existência: como objeto

arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido. Nessas três dimensões se fundamenta, em larga medida, a especificidade do símbolo.

A música acompanha as cerimônias e os ritos principais da vida religiosa e social. Vozes e instrumentos têm propriedades simbólicas, em correspondência com elementos do corpo humano, fenômenos naturais e sobrenaturais. O próprio campo do fato musical, tal como é reconhecido e delimitado pela prática social, nunca recobre exatamente o que entendemos por música: de fato, a música está em toda parte, mas não ocupa nunca o mesmo lugar.

A música reflete ou provoca as paixões fundamentais e pinta a realidade, mostrando perfeitamente como o fato musical aparece sempre não só ligado, mas também estreitamente misturado com o conjunto dos fatos humanos. Música tão próxima e tão afastada da linguagem.

Não há, pois, uma música, mas músicas. Não há a música, mas um fato musical. A música se situa na estrutura real do mundo.

A música pura ou estrita não é um dado primeiro e indispensável; é um artefato, resultado de um corte arbitrário no seio do fato social total, que isola um domínio a partir do qual é impossível e desprovido de sentido reconstituir-se o conjunto.

Qualquer elemento que pertence ao fato musical total pode ser separado e tomado como variável estratégica da produção musical. Essa autonomização desempenha o papel de uma verdadeira experimentação musical, sendo que, pouco a pouco, vão sendo postas em evidência as diversas variáveis do fato musical total (MOLINO, 1975, p. 112).

Por sua vez, a metodologia desenvolvida por Sandra Loureiro de Freitas Reis propõe o estudo de uma teoria sobre a música, ao mencionar a representação de princípios universais através dos signos musicais enquadrados no jogo simbólico de suas formas objetivas (REIS, 2005, p. 02). Esta linguagem é racional e lógica e torna-se visível desde que desvelada pela análise imanente por aqueles que compreendem a estratégia da linguagem musical, a partir daí, tecendo uma metafísica da música. A música sem palavras, a partir do nível imanente, com os elementos puramente musicais, pode tornar-se filosofia e estabelecer princípios universais, mediante uma cadeia lógica de interpretantes. Assim, a música, dentre suas múltiplas funções como linguagem artística, também representa a memória, de origem inconsciente, dos princípios universais que governam a vida e a sociedade (REIS, 2005, p. 04).

A análise fenomenológica da música é o estudo sistemático do que aparece em transmutação constante. É como a análise da vida: “uma sucessão dos agoras fugazes e fugitivos”. Como partitura, representa algo permanente, diante dos nossos olhos permitindo outros tipos de associações. A percepção auditiva e visual apresenta, cada qual, possibilidades e campos diversos. Dentro do campo perceptivo de ambos, observamos repetições e contrastes, *mimeses* em suas várias espécies e variações (REIS, 2004, p. 05).

1.1.2 Tópicos sobre a significação da palavra signo: a Semiótica de Peirce.

Desde o final do século XIX, tem-se feito investigações sobre semiologia, gerando uma diversidade de opiniões que requerem diferentes orientações

epistemológicas. Todavia, ninguém se dispõe a falar dessa disciplina com autonomia e homogeneidade.

Em 1960, vários estudiosos preocuparam-se com a Lingüística no contexto semiológico, mas tal modelo não foi suficientemente aceito pelos especialistas da ciência.

Ora, vemos o signo em várias linguagens artísticas: no cinema, na pintura, na literatura, no mito, na música, além do dia-a-dia da vida social e mesmo no inconsciente do ser humano. Assim, percebe-se o quanto esse assunto não foi ainda explorado por pesquisadores e pensadores. Portanto, essa busca ainda não acabou e “a história real da semiologia ainda vai ser escrita”¹⁰ (NATTIEZ *apud* SAMPAIO, 2002, p. 08).

Jean-Jacques Nattiez, pioneiro da semiologia musical, adotou a concepção tripartite da semiologia de Jean Molino, fundamentando-a na concepção peirceana do signo. É importante citar aqui alguns comentários desse estudioso, cuja competência no assunto muito nos leva a refletir sobre seguintes palavras:

Evidentemente, não posso erigir meu itinerário pessoal como exemplo. Creio que todo estudante que queira abordar a música do ponto de vista semiológico deve fazê-lo após haver freqüentado os fundadores dos diversos paradigmas de pesquisa e de pensamento: Saussure,

¹⁰ “Há cerca de uns quinze anos, uma efêmera revista italiana de comunicação, após uma feliz iniciativa pedagógica da *Hochschule für Gestaltung*, de Ulm, publicou um “mapa semiolingüístico” inspirado na planta do metrô de Londres (cf. ex. I). Ele mostra tanto a autonomia relativa quanto as conexões das grandes correntes de pensamento que deram origem às investigações semiológicas: a linha lingüístico-econômica (Marx), a linha lingüístico-estrutural (Saussure), a linha cibernética (Wiener), a linha semiótico-filosófica (Peirce), a linha psicanalítica (Freud) e a linha lógica (Wittgenstein), desembocando respectivamente em diversas estações como a escola russa de semiótica (Ivanov, Lotman), o estruturalismo franco-italiano (Barthes, Greimas, Eco), a semiálise (Kristeva) etc. Sem mencionar as “estações de transbordo”: Jakobson, que conduz tanto ao estruturalismo quanto a Chomsk, Peirce conduzindo quer a Morris quer a Eco, e Greimas, que escapa à influência de Peirce, a quem contradiz, ou de Carnap, que ignora” (NATTIEZ *apud* SAMPAIO, 2002, p. 09).

Hjelmslev, Peirce, Morris, Mounin, Barthes, Lévi-Strauss, Jakobson, Greimas, Eco. O estudante deve se exercitar em estabelecer pontes entre as teorias, compreendendo como elas se completam, se contradizem, ou se ignoram. Porém, o objetivo deveria ser sempre o de buscar o modelo ou as proposições mais adequadas em função de sua própria concepção da música, de sua própria leitura crítica da musicologia e da avaliação de suas necessidades. No que me concerne, optei muito cedo pelo modelo semiológico tripartite de Molino (NATTIEZ *apud* SAMPAIO, 2002, p. 10).

Segundo Nattiez, qualquer reflexão semiológica requer o seu objeto como uma *forma simbólica*¹¹. “Forma” porque toda produção humana, quer se trate ela de um enunciado lingüístico, de uma obra de arte, de um gesto estético ou de uma ação social, tem uma realidade material. Se puder responder a alguém, contemplar um quadro ou escutar uma sinfonia, admirar um dançarino ou discutir sobre uma situação sociopolítica, isto é possível porque as produções e as ações humanas deixam vestígios materiais. Portanto, esses vestígios constituem formas simbólicas porque são portadores de significações para aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem (NATTIEZ *apud* SAMPAIO, 2002, p. 11).

¹¹ “Simbólico”, para Nattiez, é diferente de alegórico. Ou seja, tem uma significação geral: “uma forma simbólica é feita de signos: o signo, dizia Santo Agostinho, é qualquer coisa que é colocada no lugar de outra para alguém. *Aliquid stat pro aliquo*”

Parece que os elementos de significação, associados a uma forma, tanto para o produtor quanto para o receptor da forma simbólica, são em número ilimitado. Por esta razão, Nattiez prefere tomar como fundamento de todo empreendimento semiológico não precisamente a concepção do signo como união de um significado e de um significante, proposta pelo lingüista genebrino Ferdinand de Saussure - que é razoavelmente estática -, mas aquela do filósofo americano Charles S. Peirce, para quem o signo remete a seu objeto por intermédio de uma cadeia infinita de interpretantes, que são, por sua vez, portadores de átomos de significação desencadeados pelo signo em sua designação do objeto. A proposta de Peirce tem o mérito de ressaltar que a significação de uma forma simbólica qualquer é específica e não deve ser confundida com as significações da linguagem verbal, como é perigosamente sugerido pelos conceitos de Saussure.

Os signos, que constituem as formas simbólicas, remetem, portanto, a qualquer coisa distinta do próprio signo: um objeto, uma idéia abstrata, um sentimento, uma outra forma simbólica. Sob este aspecto, a noção de signo e a universalidade do fenômeno de significação são tanto fundadores da hermenêutica, quanto da semiologia (NATTIEZ *apud* SAMPAIO, 2002, p. 12).

O projeto semiológico moderno nasceu bem mais tarde, com Saussure na Europa e Peirce nos Estados Unidos, a partir de duas tradições filosóficas diferentes. Porém, o que distingue, entre outras coisas, o projeto semiológico da prática hermenêutica é a intenção - no caso de Saussure, ao colocar sistematicamente em relação, o significante com o significado e, em Peirce, o signo com as cadeias de interpretantes. Neste sentido, a semiologia tem uma dimensão muito mais formal do que a hermenêutica, porque lhe é necessário delimitar e definir sistematicamente, quais são os aspectos do objeto estudado que constituem a face material do processo semiológico de remissão (NATTIEZ *apud* SAMPAIO, 2002, p. 13).

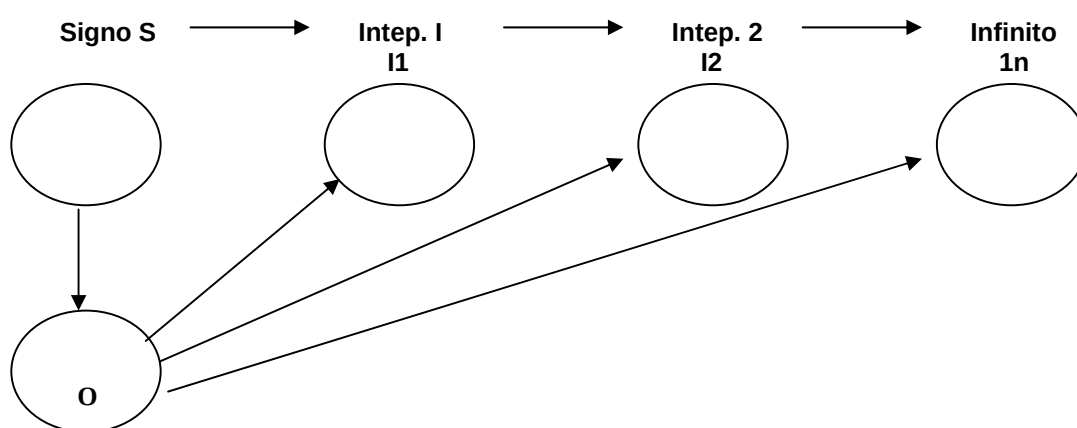
Segundo Saussure, o signo é caracterizado pelo seu valor. Não existe dentro de um sistema de signos, exceto quando é oposto a algo e diferenciado de outros signos no mesmo sistema. “Linguagem é um sistema de termos interdependentes, do qual o valor de cada um se resulta pela presença simultânea dos outros” (SAUSSURE, 1922 *apud* NATTIEZ, 1989, p. 05).

O sistema existe como relacionamento entre elementos internos. Assim, podemos ver que na visão de Saussure, “estrutura” não é possível em linguagem, a menos que a relação entre significado e significação seja estabelecida (NATTIEZ, 1989, p. 05).

Nesse contexto de uma discussão de linguagem formal e natural, o triângulo de Peirce, de acordo com a visão de Granger, oferece talvez o esquema mais sugestivo para a função ou para o funcionamento de signos lingüísticos e signos em geral. De acordo com Granger e Pierce, o signo ou “representação” é algo que está conectado, de certo modo, a um segundo signo, seu (objeto), de tal

modo que traz um signo, seu *interpretante*, em relação com o mesmo *objeto* e este traz um quarto signo com relação a esse mesmo objeto (que cria, recria, etc) e assim por diante (GRANGER, 1968, p. 114 *apud* NATTIEZ, 1989, p. 06).

Granger representa esse gráfico na figura 1.1:



Para seguir os argumentos desses escritores, precisamos examinar três definições em detalhes:

1-“O signo, ou representação, é algo que representa para alguém algo em algum respeito ou capacidade. Ele se remete a alguém, isto é, cria na mente de uma pessoa um signo mais desenvolvido. O signo que ele cria é chamado de interpretante do primeiro signo. O signo representa algo, seu “objeto” (NATTIEZ, 1989, p. 07).

2-Mediação é característica de um signo. O signo é qualquer coisa que é relacionada a uma segunda coisa, seu objeto, de tal forma a trazer uma terceira coisa, seu interpretante, em relação a um objeto e de tal maneira a trazer uma quarta, em relação ao mesmo objeto, da mesma forma “*ad infinitum*”.

3-Todo signo está determinando o interpretante que também é, por si só, um signo.

Peirce se situa na linha escolástica, na qual, para cada indivíduo, o signo refere-se a algo mais do que ele próprio (NATTIEZ, 1989, p. 07).

Assim, Peirce adota uma concepção triádica de signo, representável esquematicamente por um triângulo. O signo compreende: 1- signo, algo que tem um valor, uma significação; 2-objeto ou referente, o elemento com o qual o signo se relaciona ou é remetido; 3- interpretante, significado dado em um momento determinado. Tudo isso ocorre no tempo e no espaço, e se manifesta fenomenologicamente, em uma cadeia de signos (NATTIEZ, 1989, p. 08).

1.1. 2.1 A família do signo

Como vimos nos texto anterior, os signos acham-se ligados entre si por vários elementos e sucedem-se em certa lógica com diversificados interpretantes. No tocante à sua qualidade e à composição, diferenciam-se, entretanto, notavelmente, de sorte que um exame intrínseco não oferece razões decisivas que abonem a unidade de autoria de todo o um processo gerado pelo primeiro signo. O testemunho extrínseco, dado pelo interpretante, para a atribuição de seu valor, está tão impregnado de sentidos, que examiná-lo é o que de mais complexo pode haver.

Em seus estilos e formas, abundam as ações simbólicas, originais e mudas, apresentadas como objetos. Ou seja, o objeto, ou nível material, aparece

ao vidente sob formas simbólicas que atuam sobre os seres humanos, em seu estado psicológico, como outras tantas figuras dos acontecimentos do mundo.

O complexo fenomenológico do signo abrange muitos elementos de relevância extraordinária. É um mecanismo quase exclusivamente coletivo, isto é, visando antes os fatores que os compõem. Suas características são todas de origem imanente, daí o lugar representativo que ocupa este estudo na demonstração da semiótica de Peirce.

A isso, acrescenta-se uma visão fenomenológica daquilo que o contexto é destinado a simbolizar. Certo deste destino, o analista de uma obra de arte encontra argumentos para convencer o leitor sobre o assunto e torna-se ousado diante dos fatores representativos desse contexto, não obstante as múltiplas diferenças de argumentos, opiniões, perspectivas filosóficas e científicas que podem, ou não, aderir uma dada opinião de um analista. A seguinte citação lança uma luz sobre o assunto:

O ponto de partida de todas as definições do signo reside, tanto para os escolásticos como para os teóricos contemporâneos, num dado intuitivo difícil de se precisar rigorosamente: trata-se da noção de representação ou de evocação, que se resume na fórmula *aliquod stat pro aliquo*. Mas é preferível escolher o termo mais neutro, ou seja, de "reenvio" proposto por Granger, que se limita a sugerir o caráter relacional do signo, que implica, ao mesmo tempo, ligação e dissociação de dois elementos. É isso e não é isso. Para o homem, o próprio sinal implica virtualmente na evocação. Assim, os toques de clarim ou sinos, etc., são, é certo, sinais - e ordens - mas são também símbolos, que reenviam para significados e são, ao mesmo tempo, valorizados (MOLINO, p. 127-128).

Prosseguindo, Molino (1977, p. 129) diz que, segundo Peirce, qualquer signo é, ao mesmo tempo, em graus diversos, ícone, índice e símbolo. Eis o seu ponto de vista, através das palavras de Jacobson:

[...] qualquer que seja a classificação dos signos ou as definições que se escolherem como quadro de referência, a música ocupa um lugar indiscutível no mundo do simbólico. Tomamos a tripartição de Peirce? (*sic*). Os fenômenos sonoros produzidos pela música, são ao mesmo tempo, ícones; podem parecer-se com os ruídos do mundo e evocá-los, podem ser imagens de nossos sentimentos ou indícios; consoante os casos, podem ser causas ou conseqüências, ou simples concomitâncias de outros fenômenos que servem para evocar símbolos; entidades definidas e conservadas por uma tradição social e um consenso que lhes dará o direito de existir. A música é, sucessivamente, sinal, indício, sintoma, imagem, símbolo e signo (MOLINO *apud* JACOBSON *apud* PEIRCE, 1977, p. 129).

Baseados na citação acima, é evidente que a música é expressão simbólica de inegável valor, o que é confirmado nas seguintes palavras:

A música tem, sem dúvida, um aspecto exegetico: comentários religiosos, filosóficos ou psicológicos revelam a significação dos sons; um aspecto operacional: para a música também o sentido compreende não só o que é dito a seu respeito, mas também a maneira como é utilizado; um aspecto posicional: o elemento musical só tem sentido desde que modificado ou substituído pelos símbolos vizinhos no espaço e no tempo, no interior de um sistema dado (JACOBSON *apud* PEIRCE, 1977, p. 129).

Não podemos omitir que muitos ainda negam esse argumento. Todavia, com exceção dos que consideram leis que visam a obra de arte como ação individual, nacional, ritual, interior ou moral, o critério da intenção de comunicação por parte de um autor ou compositor é importante, pois ali existem, pelo menos, dois fenômenos: em primeiro lugar, a intenção de estabelecer um contato, uma relação qualquer com um “*alter ego*”; em segundo lugar, a tentativa de transmitir uma informação de tipo conceptual, isto é, traduzível, de maneira unívoca, em palavras.

Contudo, Molino considera que há um paradoxo, visto que a própria linguagem não responde, em muitas circunstâncias, ao segundo aspecto. O

paradoxo aparente da música, que faz dela um dos domínios cruciais do simbólico, pode-se resumir na seguinte frase de Alain: “a música tem, em certo sentido, um poder descritivo nulo e, noutro sentido, um prodigioso poder de evocação” (MOLINO, p. 130). Por um lado, a presença irrecusável da evocação, e por outro, a impossibilidade de explorá-la, isto é, de verbalizá-la de maneira unívoca. Segundo Molino, a raiz do erro reside, no fundo, em acreditar que a linguagem constitui o modelo de todos os fenômenos simbólicos. Nisso, o estudo da música traz uma correção e uma contribuição essenciais ao conhecimento simbólico; “há algo mais no simbólico do que o conceito fantomático”. Assim, para ele, a palavra signo serve, pois, para designar uma família composta de realidades aparentadas que participam, mais ou menos, nessa dissociação e nesse reenvio de definições. Eis sua explicação sobre o assunto:

Apesar do geral reconhecimento da existência do simbólico e desse caráter próprio de reenvio que lhe é atribuído, ele é negado, enquanto tal, quase logo após ser reconhecido. No termo de um desvio mais ou menos longo ao reenvio para alguma coisa, seja alegorismo marxista ou alegorismo freudiano, as teorias do simbólico propõem uma chave única que abra miraculosamente todas as portas, tão dogmaticamente como o alegorismo na religião. Os estruturalismos também são alegorismos, ao esquecerem o fato fundamental, posto em evidência por Peirce, ou seja, reenvio do signo, no movimento dos interpretantes que se engendram um ao outro, num processo infinito (MOLINO, p. 131).

Paralelamente a esse comentário, o conceito de saber simbólico, considerado pelas escolas críticas do século XX, intimamente interpretado por Sperber, terá servido como argumento para a nossa explicação, e cuja redação teria visto a luz por volta desse mesmo século, até nossa época. Para Sperber, o saber simbólico opõe-se ao saber semântico e ao saber enciclopédico: “Nosso conhecimento do mundo se constrói articulando proposições segundo tais

relações, não aceitando uma proposição senão com as suas implicações (pelo menos, as mais evidentes), evitando mesmo as contradições" (MOLINO *apud* SPERBER, p. 130).

Com efeito, baseamos essa explicação sobre vários caminhos. Por exemplo, o saber simbólico da Bíblia, a qual revela a mensagem divina comunicada, várias vezes mediante uma ação simbólica, realizada publicamente, com a finalidade de causar maior impressão sobre o povo.

Consideramos, portanto, que sempre o saber simbólico é envolvido para a transmissão de mensagens sobre vários aspectos, de várias maneiras e por caminhos diferentes. No caso da Bíblia, é um segredo da mística sobrenatural.

Em muitos casos, porém, a própria obra de arte no-lo revela em suas escritas. Assim, elas descrevem-nos o contexto com que foram favorecidas, mediante uma ação sobrenatural, exercida quer sobre os sentidos exteriores, quer sobre a imaginação e as faculdades interiores. O objeto da revelação pode apresentar-se na sua realidade direta como, em, ou por meio de símbolos. Na Bíblia fala-se de fenômenos naturais conforme eles se apresentam aos sentidos.

Paralelamente a esse comentário, o conceito de saber simbólico, considerado pelas escolas críticas do século XX, intimamente interpretado por Sperber, terá servido como argumento para a nossa explicação, e cuja redação teria vindo à luz por volta desse mesmo século, até nossa época (MOLINO *apud* SPERBER, p. 131).

Vejamos a citação que se segue:

Há no mundo do simbólico, implicações e contradições entre proposições, e porque a existência de grandes sistemas míticos prova claramente o grau de refinamento a que podem chegar as construções teóricas do simbolismo religioso, operando a razão tanto nestes sistemas como no conhecimento empírico do mundo. O que se manifesta, na teoria de Sperber, é o preconceito empirista-racionalista: há a ciência - ou o saber empírico - que diz a verdade, que diz o que é, e há o simbólico, o imaginário, que efabula livremente (SPERBER *apud* MOLINO, 1975, p. p. 132).

Isso nos mostra que há, portanto, uma crítica por parte da maioria dos racionalistas, a considerar o simbolismo religioso como um sistema independente do mundo empírico, reconhecendo-se que a sua composição é diferente da ciência, embora com ela possa formar um conjunto distinto e bastante harmônico. E para explicar isso, acrescentamos um outro trecho, no qual o autor confirma sua idéia:

O simbólico não é, pois, a liberdade da efabulação sem vinculação, sem sanção, face à gravidade da técnica ou da ciência. Compreender o simbólico consiste, antes de mais nada, em descrever os sistemas em que ele se consubstancia. No seio desta família, a mais geral, dos signos, convém destacar conjuntos funcionais como condutas ou processos simbólicos que carecem, se não de uma comunicação no sentido estrito da palavra, pelo menos de uma identificação de seus elementos. É o caso da linguagem, da pintura e das artes plásticas, da música, da religião e da ciência (MOLINO, 1975, p. 132).

Segundo Molino (1975, p. 133), no caso da transmissão artificial de informação, a hipótese fundamental é a de que há uma informação única e bem definida a transmitir: tudo o mais não passará de ruído; é uma mesma realidade aquela que se encontra no princípio e no fim do circuito de comunicação. Essa hipótese é perigosamente inexata e enganadora logo que se passa da comunicação artificial da informação para um ato concreto de comunicação

humana, fato social total. Isso é bem explicado através da Teoria Tripartite de Jean Molino que passaremos a comentar.

1.1.3 Teoria da Tripartição ou Tripartite segundo Jean-Jacques Nattiez

Molino chama de “circuito longo” o que pode existir, segundo outro parâmetro ou outros níveis da produção musical, entre “produtores e receptores”. Para Molino e Nattiez, desde que não exista, ao nível das unidades escalares, a fratura entre o “poético e o estésico”, nada impede que se forneça uma descrição estrutural imanente das mesmas.

Os princípios transcendentais de Nattiez partem dos seguintes aspectos:

- 1- Toda música revela uma dialética da repetição e da criação. É então possível, com base na apresentação paradigmática¹², estabelecer entre as unidades, relações de transformação e por isto, convém dissociar, uns dos outros, parâmetros construtivos da substância musical.
- 2- Toda música é hierarquicamente organizada. Torna-se então possível repartir essas unidades segundo níveis distintos. Toda música é constituída de unidades. Torna-se então possível delimitá-las e defini-las, e estabelecer regras para separá-las. A técnica paradigmática é hoje bem conhecida e ela tem sido, com freqüência, considerada como exemplo típico de uma análise do nível neutro, segundo a terminologia da semiologia tripartite.

¹² O modelo paradigmático de Nattiez é o princípio de equivalência do eixo da relação sobre o eixo da combinação.

3-Toda análise, como todo discurso sobre a música, é uma construção simbólica. O essencial, face às divergências de análises, é tentar compreender o que as provoca.

Assim, a abordagem desta análise em relação a tripartição semiológica confere uma pertinência poiética à sua análise imanente. Isso é inferido nas seguintes palavras de Molino:

Linguagem, música ou religião obrigam a uma análise tripartidária da sua existência, sem a qual nenhum conhecimento exato é possível. Pois o objeto é inseparável dos dois processos de produção e recepção que o definem a título idêntico ao das propriedades do objeto abstrato, ao contrário do que se passa nas ciências da natureza, tal como elas se constituíram depois de Galileu e Descartes, graças à distinção entre as qualidades primeiras e as qualidades segundas: "a história prova que uma ciência que satisfaça não precisa ir tão longe e pode, durante séculos e, eventualmente, milênios, progredir no conhecimento do seu objeto ao abrigo de uma distinção eminentemente instável entre as qualidades próprias do objeto, as únicas que procuramos explicar, e outras que são função do sujeito e cuja consideração pode ser deixada de lado" (MOLINO, 1975, p.133).

A citação, a nosso ver, quer dizer que linguagem, música e religião requerem conhecimento, por parte de quem as analisa. No entanto, são fenômenos naturais conforme eles se apresentam aos nossos sentidos. Sem dúvida, referem-se a uma intervenção e ocorre a presença de símbolos em seus muitos aspectos sócio-culturais, para nos fazer conhecê-las melhor, tornando-se então fato social. Eis a confirmação desse entendimento:

Não se trata somente da conciliação do objetivo com o subjetivo para apreender um fato social "como uma coisa de que, no entanto, faz parte integrante a apreensão subjetiva (consciente e inconsciente) que dele tomássemos se, homens que inelutavelmente somos, o vivêssemos do ponto de vista do indígena, em lugar do que é observado sob o ponto

de vista do etnógrafo". Na verdade, só será possível isolar, reduzir as unidades e organizar um "objeto" simbólico, com base nas três dimensões que ele, necessariamente, apresenta, se for mesmo verdade, como se viu, uma vez que as definições mais banais de música não podem evitar a referência a qualquer destas dimensões (MOLINO, 1975, p. 134).

A mensagem será comunicada, em geral, mediante símbolos ou, outras vezes, através de uma ação simbólica, realizada juntamente com diversos fatores, com a finalidade de causar maior impressão sobre quem a recebe.

Assim, Molino afirma que a música é, em primeiro lugar, uma produção, e não somente uma emissão, como se costuma dizer, utilizando o modelo enganador da comunicação; a música liga-se, assim, estreitamente à técnica, técnica da voz e do instrumento, técnica do corpo e do objeto. Essa produção é uma criação e, como tal, irredutível a uma explicação puramente intelectual ou teórica, de acordo com aquilo em que os tomistas modernos foram praticamente os únicos (MOLINO, 1975, 133).

Aludindo a outros defensores do fato musical, o autor releva a correspondência da obra de arte em relação à intenção de seu criador e mostra que a recepção dessa idéia provém de diversos fatos que, inseridos na matéria, tornam-se fenômenos para tentar a correspondência, por parte tanto de quem transmite, como de quem recebe, mas nada garante que haja, de fato, a comunicação. Eis um outro trecho, no qual isso é confirmado:

[...] Mas, como sublinhou Valéry, nada garante que haja correspondência direta entre o efeito produzido pela obra de arte e as intenções do criador. Qualquer objeto simbólico supõe uma troca na qual produtor e consumidor, emissor e receptor não são intermutáveis e não têm o mesmo ponto de vista sobre o objeto. Convém, portanto, distinguir uma dimensão poética e uma dimensão estésica do fenômeno simbólico. Mas, os fenômenos são também objeto, matéria submetida a uma forma. A estas três modalidades de existência corresponderão três dimensões da análise simbólica: a análise poiética, a análise estésica e a análise "neutra" do objeto (VALÉRY *apud* MOLINO, 1975, p. 134).

Segundo ele, as operações de computação, os processos de desprendimento de unidades significativas submetem a análise imanente do objeto a um critério que, em si mesmo, não é apenas imanente, mas que é, ao mesmo tempo, poiético e estésico: é um julgamento que define uma classe de equivalência.

A passagem à formalização faz-se graças à consideração do caráter simbólico do objeto, ou seja, da tripla dimensão que se funda no conjunto de fenômenos que constituem o processo simbólico.

Assim, a necessidade de distinguir as três dimensões no processo simbólico surge tanto na linguagem como na música. Em lingüística, o exemplo mais característico é fornecido pela fonética:

O erro de base assenta na convicção de que há um quadro fonético universal: não tem sentido falar de "quadro fonético universal". Aquilo de que efetivamente carecemos é de um quadro percentual, em cada aspecto da fonética: um quadro percentual, um quadro acústico e um quadro articulatorio.

As unidades fonéticas podem ser distinguidas e definidas, seja ao nível da produção, fonética articulatoria, seja ao nível da percepção, fonética auditiva, seja enfim, ao nível da substância física do signo fonético acústico. Não há qualquer razão para pensar que as três aproximações conduzem às mesmas unidades. Por um lado, um som que produz os mesmos efeitos acústicos e auditivos pode ser engendrado por meios articulatorios diferentes: por outro lado, uma mesma unidade definida do ponto de vista acústico pode ser interpretada diferentemente, segundo o quadro perceptivo do auditor (MOLINO, 1975, p. 135).

Com esse comentário, entendemos que, como ocorre com os efeitos físicos da fonética, uma dada obra musical, como a peça em análise desencadeia fenômenos diversos pela variedade e entrelaçamento de acontecimentos e pela riqueza de seus aspectos.

É difícil explicar a natureza de fenômenos numa obra de arte por meio dos signos. Contudo, ao que nos parece, segundo a visão destes estudiosos, trata-se de fenômenos naturais, de disposições caprichosas de sinais revelados pelo comunicante, que tomam a forma mais correspondente e peculiar ao espírito dos espectadores. O autor resume isso tudo na seguinte citação:

Para a estratégia perceptiva, afirma-se a necessidade de recorrer, na análise, a todas as dimensões do processo simbólico. Se o modelo de percepção de um enunciado obriga a colocar a existência de estratégias que, a partir de indícios, revelam as relações entre os elementos do enunciado, por que razão não ir até ao fim? O mesmo se passa na música: por que se haveria de imaginar que existe, ou que deveria existir, uma exata correspondência entre uma partitura, sua produção pelo compositor e sua recepção pelo auditor? A percepção da música funda-se na seleção, dentro do contínuo sonoro, de estímulos organizados em categorias e, em grande parte, com origem nos nossos hábitos perceptivos. Assim, a correspondência mais exata possível entre produção e recepção constitui apenas um caso limite, um tipo ideal jamais atingido (MOLINO, 1975, p. 136).

Mas, segundo ele, do mesmo modo, o essencial não é classificar abstratamente os signos em gêneros e espécies: convém estudar os comportamentos em que entram e os quase sistemas que constituem. Os signos ou as unidades musicais são indícios, ícones ou símbolos, mas vale descrever as propriedades que se manifestam nos conjuntos em que se integram. O que existe, na realidade, são domínios simbólicos, articulados diferentemente segundo as diversas sociedades, mas constituindo em cada uma delas um conjunto reconhecido pela coletividade (MOLINO, 1975, p. 137).

As manifestações simbólicas alcançam o ápice, seja como valor artístico, cultural ou como preparação para um criador investir diretamente de sua mensagem para um ato de comunicação no seio dessa ordem.

Nesta ordem de idéias próprias da mensagem comunicada, os signos apresentam-se em fator relevante, mediante os quais se realizarão vários sistemas:

Para Granger, um sistema simbólico é "um conjunto de signos efetivamente dados ou que efetivamente se podem construir". É, portanto, o caráter de clausura que define o sistema simbólico: os signos tanto podem ser dados numa lista fechada como podem ser susceptíveis de construção, segundo certas regras que, por mais liberais que sejam, nos reconduzem à segunda condição de efetiva construtibilidade (GRANGER *apud* MOLINO, 1975, p. 138).

Assim, este autor considera que o trabalho, a linguagem, a religião e a arte têm certamente cooperado na edificação da cultura, sem que seja possível mensurar o papel determinante de tal ou qual forma simbólica.

Por meio disso, uma biologia da arte deve ser fundamentada, com Leroi-Gourhan, nos valores e nos ritmos que organizam os comportamentos elementares. Seus fundamentos biológicos poderiam contemplar condutas estéticas que implicam um processo de simbolização (MOLINO, 1975, p. 138).

Ora, esse argumento constitui o ponto alto da pesquisa semiológica. Mas não se limita a isso, como, tampouco, ao estudo de uma biologia da arte, em geral, se limitaria a vários fatores correspondentes ao primeiro signo que geram tais valores, ritmos, etc. Os signos são, pois, os porta-vozes de uma mensagem que transmitem ao expectador aquilo que seu comunicante lhes ordenava transmitir. O termo mais comum para indicar essa idéia de signos é a música que, nesse sentido mais amplo, no campo artístico, revela o signo que no seu objeto desconhece limites. Este fato nos remete à seguinte citação:

É conveniente notar que só existe música com a construção de sistemas simbólicos sonoros, susceptíveis de serem reenviados para todos os domínios das experiências. A música é, sem dúvida alguma, um fato antropológico total.

Essa é a razão por que os processos simbólicos não são, no sentido estrito da palavra, sistemas. São processos organizados, conjuntos de condutas regulamentadas e significantes, dotadas de uma estabilidade relativa. A anatomia e a fisiologia dessas organizações são mais flexíveis do que nos organismos vivos. Nessa medida, é legítimo falar de formas ou de quase-sistemas simbólicos.

[...] O próprio projeto de compreender a música nos seus aspectos mais diversos data de há muito pouco tempo. As primeiras "análises" da música são teorias filosóficas, quase totalmente separadas da prática musical efetiva (MOLINO, 1975, p. 139).

Comparado a esse assunto, o autor explica que o termo análise, aplicado à música, data do fim do século XIX: a análise musical tem uma história. Antes do século XIX, o que há são manuais que fornecem princípios e regras de produção de uma "boa" obra; tal como na primeira fase da lingüística, na distinção de Saussure, também a primeira fase do estudo dos fatos musicais é, ao mesmo tempo, normativa e poética: "Visa unicamente estabelecer as regras para distinguir entre as formas corretas e as formas incorretas" (SAUSSURE *apud* MOLINO, 1975, p. 140).

No decurso do século XVIII, verifica-se um deslocamento progressivo do ponto de vista: antes, a arte era considerada uma técnica, encarada em primeiro lugar, do ponto de vista do criador. No entanto, pouco a pouco, no século XIX, toma importância a estética, cujo nome revela claramente os fundamentos em que assenta - o ponto de vista privilegiado passa a ser o do consumidor, telespectador ou auditor (MOLINO, 1975, p. 141). E relata ainda que: "Todo processo artístico se ordena em torno do receptor e a estética, filosófica ou científica, assenta-se então, quase sempre, no mesmo postulado, a saber: esgota-se nas reações que provoca no apreciador".

Segundo esse mesmo autor, a análise musical, no sentido estrito da palavra, nasce com o *Führer durch den Concertsaal* de Kretzschmar (1866) e com os trabalhos de Riemann (Erpf, 1949 - 1951). Nela se manifesta, desde o seu nascimento, uma ambigüidade resultante das suas origens, que não deixará de pesar sobre todos os desenvolvimentos ulteriores. Em Kretzschmar, a análise apresenta-se como um guia para o amador e está a meio caminho entre um estudo técnico e uma apresentação, ao mesmo tempo, *estésica* (o que se sente e compreende), e *estética* (o porquê do belo). Surge, então, na esteira dos manuais técnicos, de fabricação da crítica musical para uso dos leigos (KRETZCHMAR *apud* MOLINO, 1975, p.142).

Entretanto, a análise caracteriza-se, em geral e, sobretudo, pelo ecletismo e pela leveza. "A composição é flexível e complexa; a análise também deve sê-lo, sob pena de se tornar esquemática e falsa" (FAQUELLE, 1958 *apud* MOLINO, 1975, p. 276). Observa-se muito bem a assimilação indevida entre as duas dimensões da obra: a poiética e a imanente. Por que haveria de ser a análise formal reflexo dos métodos de composição? Por outro lado, as considerações expressivas e semânticas vêm quase sempre misturar-se com as análises propriamente técnicas, sem que se faça a separação entre o alcance e o valor dos dois tipos de análise.

O mesmo autor ainda ressalta que o fenômeno musical, na Europa do princípio do século XX, era um sistema considerado, ao mesmo tempo, racional e natural: a dupla existência da música transcrita (a partitura) e o fazer musical nas suas múltiplas facetas; um conjunto de condições técnicas (instrumentação), sociais (o concerto) e psicológicas (as expectativas musicais), isto é, aquilo a que

Pierre Schaeffer chama as intenções de escuta (SCHAEFFER *apud* MOLINO, p. 143).

A análise da música tem de transformar-se, hoje em dia, em análise do fato musical. A atual extensão do campo musical torna, de fato, caducos, inutilizáveis ou insuficientes os métodos tradicionais: elaborados, paralelamente, ao desenvolvimento do sistema ocidental, esses métodos são eficazes para a compreensão das obras que se fundam no mesmo sistema, mas esbarram naquelas que lhe são exteriores. Tal é o caso, concretamente, das músicas experimentais, em relação às quais se põe um problema preliminar, o da notação, resolvido já, por definição, no sistema ocidental (MOLINO, p. 143).

Convém notar, entretanto, que a música ergue-se, portanto, paralela às leis naturais, juntamente com vários fatores que sustentam um edifício, seja no campo sagrado da religião, seja na cultura, em função social no meio do povo e, como instrumento artístico, desenvolve sua linguagem, de modo especial, no uso corrente da cultura ocidental.

Portanto, a musicologia justapõe bibliografias, fontes, ciências anexas, fragmentos de história, um pouco de composição, com algumas pinceladas de estética musical, de sociologia e de filosofia (MOLINO, 1975, p. 145).

Assim, consideramos que a linguagem musical é simbólica, pelo que se deve atribuir, a cada pormenor, uma correspondência na realidade cultural, o que é próprio da alegoria. No símbolo, o que importa é a substância, a generalidade. Isso é confirmado nas seguintes palavras:

É que não se trata somente de analogias, mas, no sentido estrito da palavra, de homologias entre linguagem e música, evitando-se os impasses de uma análise musical cegamente decalcada nos modelos lingüísticos. Linguagem e música são dois exemplos de formas simbólicas e, enquanto tal, possuem certo número de propriedades

comuns. Análise da música e análise da linguagem são ambas semiológicas, o que justifica as múltiplas aproximações que estabeleceremos entre os dois domínios, aproximações essas fundadas não sobre um privilégio qualquer concedido à música ou à linguagem, mas, sobre a existência de uma problemática comum e sobre a fecundidade de uma comparação sistemática (MOLINO, 1975, p. 146).

A análise requer uma série de acontecimentos históricos. Verdade é que todo um contexto está impregnado nas linguagens artísticas, seja literatura, como uma espécie de prosopopéia e, portanto, na música, visando a dar ao discurso maior atração e eficácia, tomando para tanto, o tom e insigne personagem de um fato.

Este artifício nada tira a autoridade artística de um compositor, isto é, a sua inspiração, que é assegurada não só pelo magistério da sua obra, mas também, pelo uso que faz da sua presente cultura, apropriando-se de pensamentos e construções que lhe são próprias. Estabelecido, porém, o fato dessa inspiração, nada impede que o telespectador descubra, em sua obra de arte, esse contexto que lhe foi apropriado. Seja qual for, porém, o modo que se queira determinar, ou não, o gênero próprio de sua obra, o certo é que, do gênero histórico e cultural, ela possui o que constitui o seu eu e primeiro valor, finalidade própria e suprema: a veracidade da relação de signos significantes e a realidade objetiva dos fatos registrados.

De nossa parte, é preciso entender, a narração do autor deste texto “facto musical” com relação aos signos na música. Consideramos, portanto, que o que cai sob a esfera dos nossos sentidos e pode ser afirmado neste texto, em suas citações, jamais ultrapassam os limites aprovados dos fatos sensíveis e como tais atestados.

Tamanha semelhança corresponde, de outra parte, a divergências assaz notáveis, por parte de vários estudiosos do mesmo campo. De tudo isso, o leitor encontrará confirmação, com uma leitura atenta e comparativa de sinais ou mesmo depois que com eles se familiarizar.

No decorrer da segunda metade do século XX, a análise musical voltou-se para os modelos lingüísticos de inspiração estruturalista para tentar renovar e tornar mais explícitos os métodos tradicionais. Jean-Jacques Nattiez examina o modelo fonológico, o modelo paradigmático com uma discussão das proposições e do reconhecimento posterior, igualmente, tanto dos trabalhos que versam sobre a música ocidental como daqueles que examinam os repertórios estudados pela Etnomusicologia e pelos especialistas em música popular (NATTIEZ *apud* MOLINO, 1975, p. 146).

A análise, segundo Molino e Jean Jaques Nattiez, requer, portanto, a interpretação da forma simbólica da obra, num estudo em três níveis, que são:

Dimensão poiética- aquela da produção da obra de arte na dimensão da sua criação, que pode ser interpretada a partir do nível objetivo ou imanente. No caso da obra em estudo, essa dimensão concerne ao trabalho de criação e ao estilo do compositor José de Vasconcellos Monteiro.

Dimensão estética - aquela que se refere à recepção da obra do ângulo do copista, do ouvinte, do analista e do intérprete. Nessa dimensão, podem ser dados vários sentidos à obra, alcançando e satisfazendo, ou não, as idéias do compositor.

O nível “neutro”, imanente ou material - que é o do "corpus" material em si, com toda sua evidência objetiva, independente do ponto de vista do artista criador ou de quem percebe ou recebe a obra.

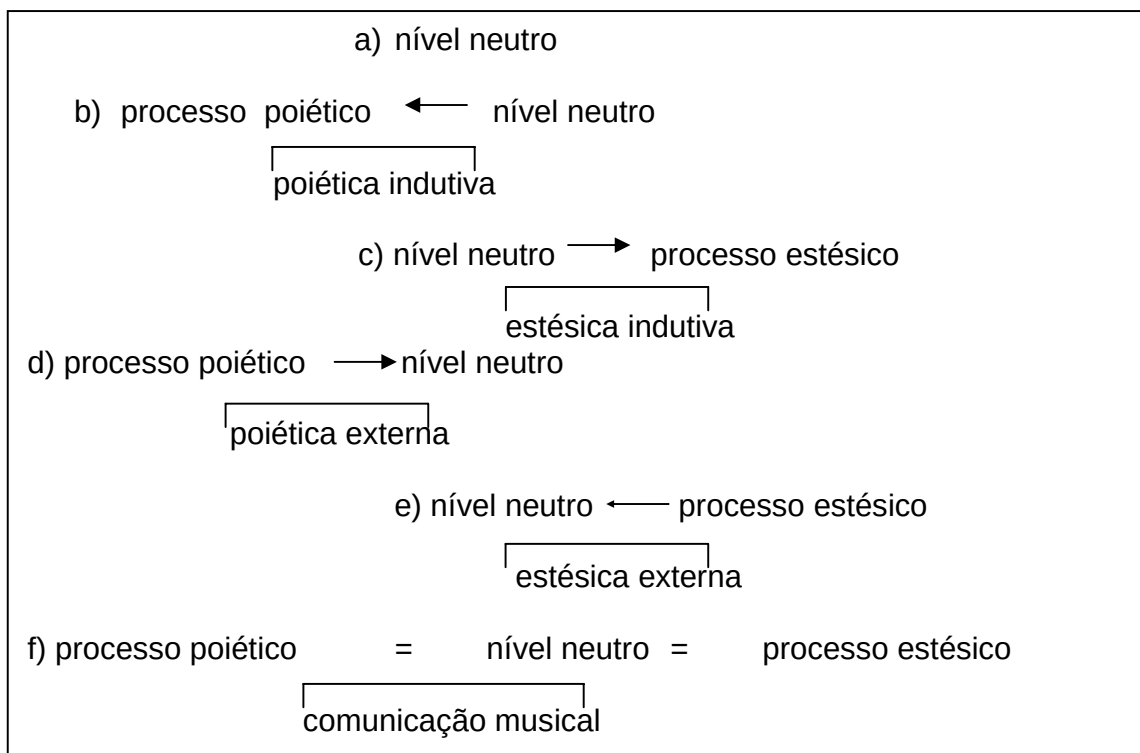


FIGURA 1- Descrição dos seis casos de configurações da tripartição semiológica.

Fonte: NATTIEZ *apud* SAMPAIO, 2002, p. 18.

Em síntese, a teoria tripartite é um instrumento que, concomitantemente, nos permite situar a nossa análise e diferenciá-la, quanto nos referimos ao nível objetivo ou material, ao nível poiético e ao nível estésico.

1.2 A APLICAÇÃO DA METODOLOGIA E O SISTEMA DE ANÁLISE DE ARTE COMPARADA (SAAC)

Foram as circunstâncias que me criaram oportunidade para a realização da análise da obra escolhida para este trabalho, seguindo o modelo tripartite de semiologia de Jean Jacques Nattiez, inspirado na teoria acima explicitada de Jean Molino e no *Sistema de Análise de Arte Comparada* (SAAC), idealizado pela Professora Sandra Loureiro de Freitas Reis no terceiro capítulo de sua tese de Doutorado, publicada em 2001. Essa oportunidade surgiu quando estudamos diversos temas abordados em sala de aula por Sandra Loureiro de Freitas Reis, nas aulas do Mestrado da UFMG, na disciplina *Semiologia e Análise Musical A e B*.

Esse particular interesse, fruto de uma nova visão analítica nos remete a um novo mundo no qual deixamos de ser um mero analista funcional, para vivemos cada nota, intervalo, motivos, frases, acordes, expressões, cadências, etc., como signos dentro de uma escrita musical. Essa vivência foi aprofundada, de forma diferente, em relação à obra, ao compositor, e às suas características, assim como ao contexto cultural em que viveu. Nesse tipo de análise, vemos a partitura como um todo dinâmico em sua realização plena, dotada de expressão musical, carregada de sentimento, ciência, técnica, história, filosofia e outros aspectos. Além disso, ela nos remete também, através dos signos em suas relações, à dimensão invisível da arte em sua espiritualidade, ciência e natureza, levando-nos às inesgotáveis comparações com o nosso cotidiano.

Escolhemos essa metodologia para análise porque também acreditamos que a música é tudo isso e não apenas algo escrito em uma pauta musical. Com efeito, uma partitura carrega sentimentos, reflexos da história, influências dos lugares e dos fatores políticos e sociais. Enfim, tudo aquilo que o compositor viveu na época em que a compôs, assim como o que vivemos quando a ouvimos, sentimos, analisamos e interpretamos, no processo dinâmico do fato musical.

Como foi dito, o *Sistema de Análise de Arte comparada* (SAAC) foi projetado por Sandra Loureiro de Freitas Reis, em sua tese de doutorado, defendida em 1999. Sua intenção era investigar as correlações entre literatura, música e pintura.

Mas, segundo afirma a autora, na tese publicada em 2001, o SAAC apresenta 17 paradigmas chamados de *modos* que poderão ser utilizados na análise da literatura, da música, das artes cênicas e visuais. Esses fatores estão presentes em todas as linguagens artísticas, sendo que estão mais ou menos explícitos, no todo ou nas partes, diferentemente, em cada obra de arte, dependendo da análise ou “modo de leitura”. Porém, revelando valores, funções e significados, integram as artes mediante a nossa percepção, desvelando, ainda, um sentido cultural, por abranger fatores que envolvem estilo e interpretação.

Esse tipo de análise integra, como meios, vários tipos de análise: faz proveito da análise tradicional, com seus códigos e vocabulários, que também servem de referência e base lógica para a elaboração de outras análises fenomenológicas, a análise paradigmática, prolongacional, reducional, dentre outras. Além disso, pode suprasumir vários procedimentos, tendo em vista uma

reflexão mais profunda e abrangente que leva à constatação do significado profundo de uma obra.

O Sistema de Análise de Arte Comparada atua em três perspectivas diferentes que, interrelacionadas em sua objetividade, são baseadas na ciência e na lógica. São elas:

Física ou material: focaliza a obra em sua objetividade física.

Psicológico-histórica: abrange os fatores psicológicos e históricos atuantes no momento da produção, da recepção e análise da obra de arte. Ao nosso ver, é fator primordial para a análise de qualquer espécie, visto que se insere no contexto cultural em que viveu o artista, quando compôs a obra, ou que influencia o apreciador, no momento da recepção.

Metafísica: envolve a reflexão abstrata sobre os fenômenos constatados, a partir de um conhecimento concreto e de uma visão lógica por parte do analista que deve filosofar, pensar profundamente sobre a natureza e função de cada signo, como representação, por menor que seja, em suas relações e influências, na teia complexa de todos os signos-significantes que compõem os “campos de forças” de cada obra artística (REIS, 2001, p.28).

1.2.1- Uma proposta para a análise musical intersemiótica: o Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC), de Sandra Loureiro de Freitas Reis:

Como foi dito, esta proposta de análise comparada de Sandra Loureiro de Freitas Reis fundamenta-se na idéia de "*modo*" que consiste em uma determinada organização de elementos que se ordenam por determinadas características que, combinadas, criam uma teia de significados que conduzem a um sentido.

Assim, surgem vários efeitos e situações que constroem um ou mais "campos de forças" numa música ou obra artística, podendo ser reconhecidos ou não, nas três perspectivas anteriormente explicadas, dependendo do nível de consciência do ouvinte, apreciador ou pesquisador. Da percepção dos signos da obra, surgem as interpretações dadas dentro do processo de semiose. São signos: cromatismo, intervalos, transposições, modulações, planos, ritmos, seções, contraponto, reverberação, aglomerações, direcionalidades, articulações, timbres, pausas, dentre outros. Todos os signos são caracterizados dentro dos efeitos dinâmicos de tensão e repouso, luz e sombra, tons e cores, direcionalidades, planos e sentidos, nas artes em geral, e de modo especial, na música (REIS, 2001, p. 226).

Podendo ser monódica, dialógica ou polifônica, paratática e imagética, cada obra estética musical é sempre um discurso e retrata uma harmonia objetiva e subjetiva, através de elementos como: consonâncias, dissonâncias, tensão, repouso, repetição, contraste, dentre outros, dependendo das influências internas

e externas à obra em si. Tais dados se relacionam e se articulam, formando um todo e criando um clima filosófico, histórico e artístico (REIS, 2001, p. 227).

Os elementos comuns podem ser agrupados em *modos*, que se tornam uma organização com objetivos definidos de elementos de uma mesma espécie, destacáveis em unidades e apresentando um sentido lógico.

Numa obra musical, esses modos estão em movimento e tendem a se relacionar entre si, imbricar-se ou fundir-se em mútua interação, podendo ser vistos sob a ótica do artista, da época, da história, num contexto geral ou individual. Neste trabalho, vamos utilizar explicitamente os 17 modos que REIS (2001, p. 227 a 230) cita em seu sistema. São eles:

Modos de valores- identificação e realce dos elementos mais participativos numa obra musical como: procedimentos, figuras, temas, motivos, personagens, etc. Ou seja:

Denotam a organização de elementos que serão valorizados segundo seu relevo, sua qualidade de participação na obra de arte, configurando-se à maneira de personagens, figuras ou procedimentos de caráter principal ou secundário, em relação dialética ou não dialética. O modo de valores de uma obra cria sua identidade e seu *ethos*, através de um campo de forças de signos-significantes, obedecendo a uma hierarquia ou ordem de importância. Esta organização dos valores foi determinada no campo da objetividade formal pelo autor, durante o processo da *poiésis*, mas pode ser re-construída ou recriada de diferentes maneiras por cada apreciador, no momento da recepção e da análise da obra. O equilíbrio dos valores - um termo médio- estabelece os traços de uma identidade (REIS, 2006, p. 273).

Modos de durações ou modos rítmicos- São geradores de espécies rítmicas, no tempo e no espaço, de acordo com sua maior ou menor permanência ou tipo de ênfase no cenário analisado, em relações de proporção, dos seguintes

elementos: sons, imagens, traços e figuras geométricos, superfícies, cores, silêncios, vazios, palavras, sílabas, fonemas, etc (REIS, 2001, p. 227). Ou seja:

Constituem organizações de espécies rítmicas no tempo e no espaço. Referem-se às combinações de diferentes durações, medidas ou tipos de ênfases, no contexto de análise, em relações métricas ou amétricas de proporções de elementos, tais como: sons, imagens, linhas e figuras geométricas, superfícies, cores, silêncios (pausas), vazios, fonemas, sílabas, palavras, versos, motivos, etc. Os ritmos podem ser prosódicos, métricos e amétricos. O ritmo é uma ordem dentro do tempo e do espaço, originário de um sentimento de contraste entre a sensação de impulso e repouso. O ritmo amétrico engendra efeitos e formas, no espaço e no tempo que podemos chamar *continuum* (algo que é e que persiste sempre o mesmo) e que é limitado pela forma da obra” (REIS, 2006, p. 274).

Modos de Intensidades- subdividem-se em: modos de agógica (andamentos em velocidade maior ou menor); modos de dinâmica (maior ou menor suavidade ou força, em que são expressados os elementos; *modos de densidade* (maior ou menor leveza ou concentração dos componentes do tecido musical). Ou seja:

Os modos de agógica são percebidos mediante a velocidade de movimento (rápido, moderado ou lento de um campo poético, pictural (imagético), plástico cênico ou musical dado. Na música, particularmente, eles se mostram através das indicações de tempo, como eventos da condução do discurso musical que se referem especificamente às variações, mais ou menos grandes de velocidade, na pulsação determinada da obra musical, criando diferentes intensidades de expressão. Os jogos de intensidades expressivas influenciam a percepção e tocam a sensibilidade, criam a presença ou ausência do *pathos* na obra. Os modos de dinâmica se referem às cores, pinceladas, combinações de palavras, imagens, gestos ou sons, mais ou menos fortes, em gradações, que podem ir do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, consideradas em cada caso. Os modos de densidades estabelecem a maior ou menor concentração, leveza ou transparência da textura musical, poética ou pictural. Na pintura, os modos de intensidades são evidentes. Na música, estes modos são indicados explicitamente no texto musical, orientando a interpretação. Nas linguagens artísticas em geral, eles dependem dos meios, mas também da expressão sobre o material, criando um campo de forças mais ou menos intenso (REIS, 2006, p. 278).

Modos de timbres, cores ou tons- são realçados por situações cromáticas e psicológicas específicas, geradas por alturas, timbres musicais, gradações físicas e psicológicas em movimentação, etc. Ou seja:

Estes modos provocam situações de harmonia cromática, associadas aos humores e aos afetos delas originados, sempre ligadas a um ponto de referência. É também interessante observar, em nosso próprio mundo interior, os efeitos psicológicos provenientes de nossa percepção do movimento da gradação dos tons, cores (perspectiva aérea), ou relações intrínsecas das alturas e dos timbres musicais em uma obra determinada. Na pintura, as cores falam delas mesmas, por sua própria evidência, em suas relações puras, matizadas ou misturadas, algumas vezes independentes, outras em um estado de simbiose, dentre outras possibilidades, em função da expressão do objeto, sofrendo as mutações solicitadas pela intenção do autor (REIS, 2006, p. 275).

Modos de discurso- são apresentados através de vários modos de dizer e de formar uma obra vista como discurso. Ou seja:

Eles se reportam ao “como dizer”, ou ao “como representar” dentro de uma unidade discursiva dotada de identidade em que o discurso é forma do conteúdo. A obra de arte é sempre um texto, uma escritura, um discurso do autor, dentro de um contexto, desenvolvendo um conteúdo a ser decifrado. Os modos de discurso se referem as diferentes maneiras de criar a expressão, de traçar uma trama, uma história ou uma apresentação, engendrando a sintaxe e o estilo retórico. A forma de estabelecer a elocução denota, em uma obra, as qualidades do estilo geral do discurso e o método de construção da linguagem” (REIS, 2006, p.277).

Modos de planos- jogos de modulação, estabelecendo uma perspectiva sistemática, em cada campo de força, com planos mais próximos e mais distantes, mais agudos e mais graves, principais e secundários, tendo em vista uma tônica ou ponto referencial no âmbito geral do discurso musical, plástico ou textual (REIS, 2001, p. 228). Ou seja:

Referem-se à construção da perspectiva através dos jogos de modulação em cada campo de forças, com planos criados pelo afastamento e aproximação de uma tônica ou de um ponto de referência, dentro do contorno do discurso musical, plástico, cênico ou literário. Os planos, na pintura e nas artes cênicas, delimitam espaços físicos, pólos ou regiões interrelacionadas. Na música, isto ocorre graças as tonalidades que se relacionam através dos processos de modulação. Na poesia ou no texto literário, a perspectiva é engendrada através dos pontos de vista de referência que se segmentam em planos distintos, mantendo-se em comunicação, em situação de diálogo ou não. Os modos de planos, em todas as artes, podem determinar regiões em interação através dos processos: dialógico, de contraponto e de superposição simples, para estabelecer a expressão. A dialética proximidade e afastamento pode determinar, ou não, uma tensão dramática (*pathos*) (REIS, 2006, p.278).

Modos de justaposições e de simultaneidade - compõem uma maneira de formação da textura estrutural e discursiva por meios de coordenação de elementos e blocos; colocação das técnicas contrapontísticas que podem criar uma polifonia, uma harmonia, modulações ou transposições, dentre outras possibilidades. Ou seja:

Constituem os modos de construção arquitetural, plástica ou cênica da *textura* do discurso, no tempo e no espaço. Isto é realizado graças à superposição, imbricação ou encadeamento de unidades ou micro-estruturas, ou por meio da técnica contrapontística, podendo engendrar a polifonia, a harmonia, a modulação e a transposição, justapondo ou dialetizando as teses e antíteses dos conjuntos principais ou secundários. Na pintura, há a justaposição de superfícies, de formas e de cores, criando, entre elas, diálogos e relações na simultaneidade. Na música, a partitura em si mesma é uma organização evidente de justaposições e de simultaneidades de elementos, em direcionalidades determinadas. No texto literário e na poesia, por exemplo, cada palavra e cada verso introduz forças e motivos temáticos que se justapõem e se harmonizam como pinceladas, criando campos de forças em interação dialógica ou dialética, justaposição e superposição de imagens, de elementos sonoros e visuais, de vocábulos e de versos, engendrando uma arquitetura de estrofes e uma dialogia entre as mesmas, entre as palavras, os versos e os fonemas. No nível mental, os pensamentos, as formas, as sensações, os sentimentos, as imagens, as sonoridades, os brilhos, os odores, os sabores e as evocações se justapõem no consciente e no inconsciente. É um processo cumulativo que cria contrapontos paralelos, oblíquos e em movimento contrário,

engendrando entidades ou construções diversas, nas simultaneidades (REIS, 2006, p. 275).

Modos de articulação - são referentes à maneira de encadear e correlacionar-se os elementos, em micro ou macro-estruturas. Ou seja:

Referem-se, em especial, à maneira de ligar, encadear e de articular os elementos, de fraseá-los, de identificá-los, criando as micro e as macro-estruturas, conduzindo o discurso na direção do que o torna mais ou menos preciso, através dos elementos ligados ou destacados, discursivos ou não discursivos, figurativos ou não figurativos, estilizados ou aleatórios, dentre outros aspectos. Os modos de articulação podem conotar um estilo individual ou de época (REIS, 2006, p. 277).

Modos de luz - ordenações que formam a "dialética do claro-escuro, do brilho e da opacidade, do agudo e do grave, da clareza e obscuridade". Ou seja:

Organizações de elementos que criam a dialética do claro-escuro, nas cores e imagens poéticas das obras literárias, visuais, cênicas e musicais. Envolve, portanto, os efeitos de brilho e opacidade, de clareza e obscuridade, do agudo e do grave (nas formas sonoras), dentre outros procedimentos. Aplica-se também à iluminação, no sentido de ilustração e esclarecimento, que provém de idéias, metáforas, citações e outros signos presentes no texto literário, na imagem, na cena, na estrutura imanente da partitura musical e do fato artístico em geral.

Na pintura, os modos de luz são evidentes na combinação de cores claras e sombrias. Na música, as sugestões de iluminação são produzidas também por jogos de intervalos musicais (maiores, menores, aumentados e diminutos), consonantes e dissonantes; por efeitos insinuados, através dos contrastes de maior ou menor amplitude, com os elementos da música: melodia, harmonia (encadeamentos e modulações), ritmo, intensidades, timbres, direcionalidades e forma, sugerindo sensações de abertura e de velamento, de ruptura e de conciliação. Então, torna-se possível perceber relações de tensão e relaxamento, de conflito e conciliação entre os intervalos, ritmos e timbres, entre as partes ou os movimentos inteiros, dotados de indicação de *tempo* e de caracteres diversos. Tudo isto se revela no contorno da lógica da obra musical. Na poesia, a luz provém das imagens das cores, das idéias criadas pelos versos. Também as citações, como já foi dito, se projetam no texto literário com efeitos de luz e sombra, ao lado de outras estratégias a serem desveladas na análise de cada obra (REIS, 2006, 276).

Modos de estruturas - fixam as diferentes formas nas suas macro ou micro estruturas, que podem ser: binárias, ternárias, quaternárias e outras.

Revelam-se na organização e na interação das partes, criando a unidade do todo; sua forma pode ser binária, ternária, quaternária ou outra, simétrica, assimétrica, lógica e translógica. O modo de estruturas pode ser percebido, no procedimento dedutivo ou indutivo, ou no sentido fenomenológico que considera relações ou associações em movimento e também, através do estudo paradigmático, prolongacional ou reducional, em seus possíveis caminhos, em busca da essência da forma. Podem também conduzir à supressão das micro-estruturas no cerne das macroestruturas, até chegar a percepção da unidade estética, como também o inverso, ou seja, é possível começar da visão sincrética e, a partir dela, realizar uma desconstrução (REIS, 2006, p.276).

Modos de instrumentação- composição técnica e estética dos instrumentos usados numa composição, que abrange materiais diferentes e vários procedimentos, dentro da unidade do todo.

Consistem na organização do emprego dos meios instrumentais, englobando diferentes materiais e suas respectivas técnicas, em situação de confronto ou de simbiose. Compreendem o material, a *techné* (o trabalho artesanal manipulando a matéria) e a *poiésis* (o processo de dar forma à intuição, através do uso estético do material) (REIS, 2006, p. 278).

Modos de direcionalidade - instituem a coordenação das linhas no rumo que tomam as partes, criando as direções do todo, levando a pontos elevados ou vice-versa, em posições graves ou agudas, verticais, obtusas ou horizontais, e finalmente ao sentido principal (REIS, 2001, p. 229).

Estabelecem a organização das linhas de direção das diferentes partes, dando o sentido predominante do todo. Neste processo, eles conduzem aos pontos culminantes na sua hierarquia, graves ou agudos, elevados ou baixos, sensíveis ou supra-sensíveis, podendo estabelecer diversos tipos de direcionalidades: horizontais, verticais, circulares, sinuosos,

oblíquos, fragmentados, piramidais, cônicos, interrompidos, entre outros, compondo formas, provocando sensações e estabelecendo movimentos que conduzem a percepção do leitor, na captação dos sentidos em suas inter-relações.

Na música, a direcionalidade se exprime, de uma maneira especial, pelo movimento melódico (*melos*), que corresponde, na pintura, à direção da pincelada e do contorno. Na literatura e nas artes cênicas, as direcionalidades são engendradas pelos sentidos das palavras, das frases, pela melodia dos tons declamatórios, pelas ações dramáticas. A direcionalidade final é o percurso dos interpretantes criando o sentido (REIS, 2006, p. 274).

Modos de significação - realçam a natureza concreta ou abstrata dos meios apropriados, criando os significados e o sentido. E pedem uma interpretação direta ou indireta, implícita ou explícita, etc.

Eles se referem a organização lógica dos *signos*, em suas relações com os *objetos* ou *referentes* e os *interpretantes* (denominações próprias da semiótica de Peirce), no processo da semiose (REIS, 2006, p. 278).

Modos de leitura- percepção, análise e entendimento, podendo ser utilizados de várias maneiras, de acordo com o principal objetivo que é a compreensão da obra (REIS, 2001, p. 230).

São modos de perceber, de compreender, de ler e de analisar, envolvendo o sincretismo, a desconstrução e a síntese. Exemplos de leitura: *analítico-estrutural específica*, que é objetiva, restrita, positivista, precisa ou fechada; *aberta ou intersemiótica*, que se apresenta de maneira ampla, aproximativa e aberta. Uma completa a outra (REIS, 2006, p. 278).

Modos de interpretação- suprasumem e sintetizam, numa unidade expressiva os resultados dos modos anteriores e tornam-se a ordenação dos meios fundamentais que baseiam a hermenêutica, ou seja, "orientação ideológica no

exercício da interpretação de uma dada obra artística, incluindo as suas possibilidades funcionais e resultados" (REIS, 2001, p.231).

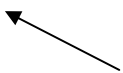
Realizam-se através da inter-relação expressiva dos interpretantes engendrados mediante os modos de valores e de significação, nas suas ligações com os demais modos, dentro de um objetivo hermenêutico. Chega-se ao processo geral da interpretação, após ter-se examinado todos os modos em suas especificidades individuais e suas relações de interdependência recíproca. O modo de interpretação suprassume todos os outros modos e busca estabelecer o sentido geral e o *ethos* da obra. O objetivo verdadeiro é reconhecer e fazer aparecer a *intenção da obra* ou *intentio operis* em sua unidade e seus desdobramentos. Considerando-se o seu modo de ser, a interpretação pode ser classificada como *precisa e estocástica* (que é matemática, positivista e pragmática) ou ainda, como *aberta ou superinterpretação*, que contém as abordagens filosófica, estética e inter-semiótica (REIS, 2006, p. 279).

Seguem abaixo, alguns quadros e esquemas que visam facilitar a interpretação desse citados *modos*.



FIGURA 2- Descrição objetiva da partitura em seus diferentes planos: análise tradicional no plano físico.

Fonte: Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC), de Sandra Loureiro de Freitas Reis.

OBJETO 

<u>DESCRIÇÃO</u> <u>ANALÍTICA DO</u> <u>NÍVEL</u> <u>IMANENTE</u> <u>(Plano físico).</u>	Modos de Leitura (SAAC associado à TT)	<u>DEDUÇÕES A PARTIR DO NÍVEL</u> <u>ESTÉSICO</u>
Modos de discurso		Modos de leitura
Modos de estrutura		Modos de significação
Modos rítmicos		
Modos de articulação		
Modos de instrumentação		
Modos de intensidade: (dinâmica, agógica e densidade)		Modos de interpretação
Modos de justaposições e simultaneidades (Imanente e estésico)		Modos de valores
		Modos de luz
		Modos de direcionalidades
		Modos de planos

FIGURA 3- Descrição analítica da partitura em seus diferentes *modos*

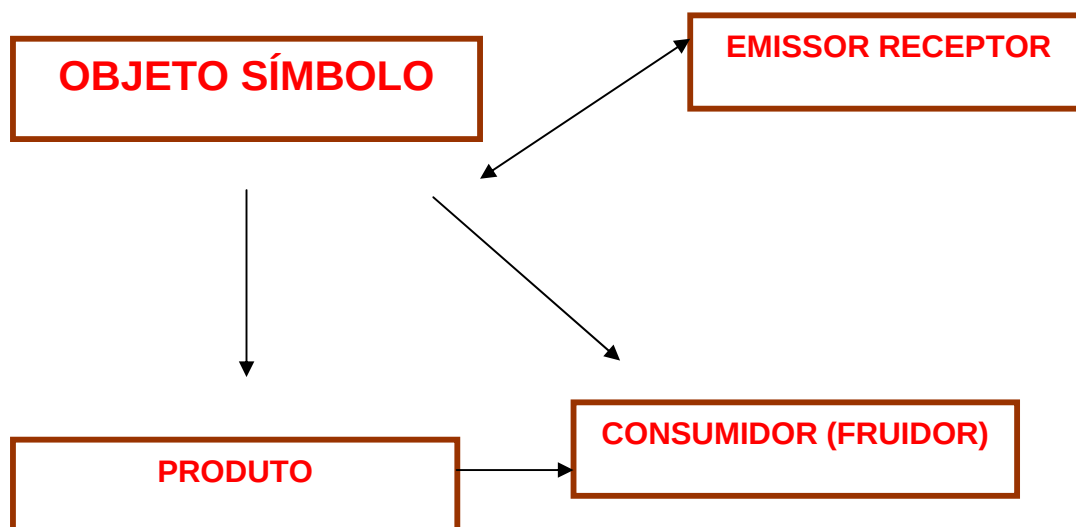


FIGURA 4- Descrição de todas as dimensões do processo simbólico¹³.

SISTEMA SIMBÓLICO: COLETIVIDADE SÍGNICA
SOCIEDADES: I , II, III, ETC.
COLETIVIDADE SÍGNICA: sistema simbólico que, na música, se dá através dos sons, articulados diferentemente. Segundo GRANGER, é um conjunto de signos dados ou que efetivamente se podem construir.

FIGURA 5- Descrição dos domínios simbólicos.

¹³Segundo Pierce, símbolo=signo. Assim, compreender o simbólico consiste em descrever os sistemas em que ele se consubstancia. Ambos os esquemas acima foram baseados nos textos compreendidos no presente capítulo.

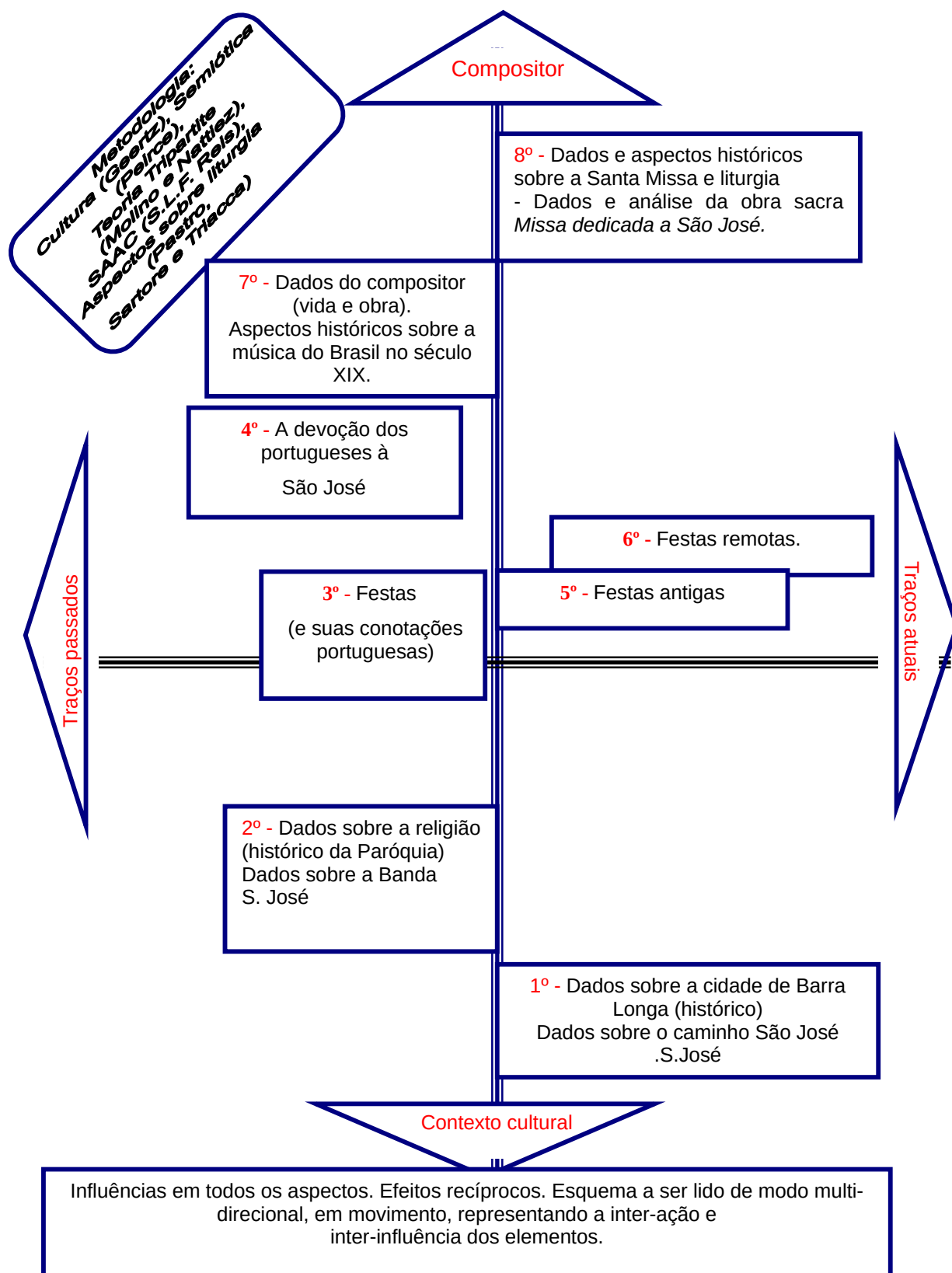


FIGURA 6- Descrição analítica, em esquema, dos passos que serão trabalhados no decorrer desta dissertação:

CAPÍTULO II- BARRA LONGA E A FESTA DE SÃO JOSÉ

2.1 HISTÓRICO DA CIDADE DE BARRA LONGA

A povoação primitiva, que depois seria a cidade de Barra Longa, era, no começo, apenas uma notável e grande fazenda de propriedade do mestre de Campos, depois Coronel Mathias Barbosa da Silva¹⁴, que foi o fundador do arraial. Com menos de quatrocentos e cinquenta metros de altitude sobre o nível do mar, justifica-se, conseqüentemente, que pelos meses de novembro, janeiro e fevereiro, ocorra ali calor intenso (Manual, 1937, 02). O Cônego Raimundo Trindade cita o seguinte trecho sobre a origem da cidade, em seu livro *Monografia de Barra Longa*:

Foi no findar do século XVII que o Distrito das Minas Gerais, já então visitada por seguidos exploradores, em realidade começou a povoar-se. Entre as regiões, primeiro penetradas e habitadas, figura a do Ribeirão do Carmo (16 de Julho de 1696). Riquíssimas em ouro, num pronto se viram as margens do decantado Ribeirão buscadas e revolvidas por uma multidão ingente de aventureiros atraídos de longes (*sic*) a várias terras pela sedução do ouro que empolgava, deslumbrando-as, todas as imaginações. Dados inteiramente à cata do precioso metal, esqueceram-se esses primeiros colonos e mineiros da cultura da terra e em pouco vieram a sentir as tristes conseqüências de sua imprevidência e de sua desvairada ambição. A fome declarou-se impiedosa, impondo-lhes a dispersão: povoaram-se, então, num átimo, com os desertores do Carmo e do Ouro Preto, as margens dos dois Gualachos, do Carmo, e do Rio Doce até o Sem Peixe, e, se além não foram nessa primeira investida, é que naqueles sertões imperava ainda mais atrevido (*sic*) e mais bruto o bárbaro botocudo.

¹⁴ “Filho de Francisco Gomes da Silva e Isabel Barbosa de Caldas, Matias nasceu em Portugal, em Santa Maria de Anais (ou Anães), "conselho e comarca de Ponte do Lima". Casou-se no Rio de Janeiro com Luísa de Sousa e Oliveira, filha de João de Sousa da Silva e Mariana de Oliveira: foi ela quem mandou construir uma capela a Nossa Senhora, razão até hoje, do nome "Morro da Capela", embora a igreja, anterior à atual Matriz, para variar, também já não exista há muito tempo. O casal teve uma única filha, Maria Barbosa da Silva, nascida no Rio. Morou na antiga Vila Rica e, casada, foi para o Reino, como se dizia então” (BARRETO, 2003, p. 199).

Datam de então os estabelecimentos das primeiras fazendas, povoados e capelas da zona do Carmo e dos Gualachos. Barra Longa foi um desses povoados (TRINDADE, 1962, p. 11).

Como Capella foi constituído o arraial em 1729, com o nome de Capela São José da Barra do Gualacho do Norte, filial do Bom Jesus do Furquim. Em quatro de novembro de 1741, foi elevado à dignidade de paróquia por D. Frei João da Cruz, “carmelita descalço”, quinto bispo do Rio de Janeiro, com território desmembrado da pertencente freguesia do Sr. Bom Jesus do Monte de Furquim, como oferta por Alvará de D. José de Portugal, de 16 de janeiro de 1752. Nesse período, houve somente quatro vigários, dos quais o primeiro foi o padre Francisco Xavier da Costa e o último, o Padre Manuel Justiniano da Silva, de 1735 a 1768. A capela foi construída por volta de 1708 pela Irmandade do Santíssimo, cujo provedor era o Coronel Antonio Carneiro de Sampaio, estando autorizada, por provisão de D. Frei Manuel da Cruz, primeiro bispo, datada de oito de novembro de 1748 (Manual, 1937, p. 03).

Conhecida, nas suas origens, por Barra Longa de Matias Barbosa, a cidade desde seu remoto nascimento, integrou por algum tempo o município e a comarca de Mariana. Deu-se a interrupção em 1857, quando se criou a vila de Ponte Nova. O capitão Manuel Mariano da Costa Lanna, proprietário da fazenda do Piranga (hoje estação de Chopotó, em seus domínios políticos), fez com que Barra Longa fosse incluída entre os distritos do novo município de Ponte Nova. Porém, sua paróquia continuou pertencendo ao município de Mariana até os dias atuais¹⁵.

¹⁵ Ouro Preto era ainda a capital e Mariana se chamava “Vila do Carmo”, por causa do Ribeirão do Carmo que desce em direção ao norte e recebe as águas do Rio Gualacho, cuja foz sugeriu o nome de “barra (a foz de um rio ou de um riacho) longa (NAVES, p. 14).

No século XVIII, Barra Longa era pequena povoação que, pelo alvará de 16/01/ 1752, recebera o nome de “Paróquia de São José da Barra do “Gualacho do Norte”. Em meados do século XIX, figurava como distrito de Mariana, que depois, em 1857, foi incorporado ao Município de Ponte Nova; mas voltou

A instalação do Município de Barra Longa, com a sua tão esperada emancipação política, administrativa e econômica, deu-se a 1º de janeiro de 1939 (Manual, 1937, p. 26). A população da cidade tem permanecido estável e hoje se aproxima de 20.000 habitantes.

No centro de cidade, encontra-se a Matriz São José, rodeada pela única avenida, várias ruas e praças principais. Na Zona Sul da cidade, encontra-se o chamado *Morro do Cruzeiro* e, ao seu lado, a chamada ponte de Jurumirim, localizada em terrenos pertencentes aos sucessores de Matias Barbosa. Barra Longa é considerada cidade mais ou menos montanhosa, sendo que, nos terrenos às margens dos rios e ribeirões, existem extensos vargedos.

É um município fechado por duas cadeias de serras e espigões, derivados da Serra de Boa Vista de Mariana, estendendo-se uma para leste e sudeste e outra, para “o sul e este-nordeste”. Ambas as cadeias morrem, uma em frente à outra, nas margens do Carmo, na sua confluência com o Rio Piranga. A cidade é banhada, do poente ao nascente, pelos rios Carmo e Gualacho do Norte, ambos nascidos na serra de Ouro Preto, que se fundem no Carmo, a pouco mais de um quilômetro da cidade de Mariana (Manual, 1937, p. 65).

Barra Longa possui várias ramificações, hoje chamadas comunidades rurais, com nomes exóticos como: Cunha, Bom Sucesso, Cedro, Sacramento, Dobra, Barreto, Gesteira, Bonfim, Corvinas e outros. Na maioria dessas ramificações, encontram-se grandes fazendas, roçados e engenhos. A cidade é ainda banhada pelos rios Piranga e Rio Doce, além de inúmeros ribeirões, córregos e cachoeiras.

a pertencer a Mariana em 1870, dez anos antes do casamento do nosso compositor, que se deu em 1880 (NAVES, p. 15)

Segundo seus moradores, o ouro ainda não se esgotou nas suas terras e é “mineirado” vantajosamente por faiscadores no leito dos rios e nas antigas lavras.

Contam-se, entre os antigos moradores da cidade, cujos descendentes se espalham pela região, as seguintes famílias de origem portuguesa: Vasconcellos, Siqueira, Etruscos, Carneiro, Lanna e Trindade, entre outras.

2.1.1 Notas explicativas sobre a Paróquia São José

No desenvolvimento deste item, serão apresentados alguns documentos sobre a paróquia de São José da Barra Longa. Consideramos importantes tais depoimentos, para melhor explicar os próximos capítulos que focalizam a fé e a cultura dentro de um contexto musical e social da citada terra. Tal contexto cultural, conforme já se afirmou, será identificado na obra em estudo do compositor José de Vasconcellos Monteiro.

Com efeito, duzentos e cinquenta anos de história sobre a paróquia, enriquecidos ao longo do tempo, orientam e esclarecem a pesquisa sobre a história de uma cidade. Queremos, assim, realçar trechos raros, expostos no livro *Monografia de Barra Longa*, (1962) do Cônego Raimundo Trindade, que comprovam quão remotas são a cultura religiosa dos barralonguenses e os reflexos da arte sacra portuguesa que se revelam no acervo religioso da cidade. Eis alguns trechos em que o autor registra detalhes importantes da ascensão da cidade ao ser transformada em paróquia:

Em 1917, estando eu a exercer o ministério paroquial em Barra Longa, promovi ali luzidas festas a fim de comemorar dignamente, a 16 de fevereiro do ano seguinte, o bicentenário da elevação daquela localidade à categoria de paróquia. Levou-me a essa comemoração o ensino dos mais autorizados mestres da história regional de Minas, Diogo de Vasconcellos e Nelson de Senna no seu precioso Anuário de Minas, Vol.I. onde afirmavam formalmente

que a velha freguesia fora instituída a 16 de fevereiro de 1718. Devo confessar, no entanto, que eu suspeitava da exatidão de tal data. Custava-me crer que Barra Longa fosse a mais antiga paróquia de Minas, mais antiga que a Vila do Carmo (Mariana), que as duas de Vila Rica, que as de Sabará, São João Del Rei e outras. Mas, a lição dos mestres era categórica e a ela não podia o obscuro vigário de Barra Longa contrapor documento algum de peso histórico. Assim, as festas se celebraram e celebraram-se com entusiasmo e pompa superiores às possibilidades da nobre e velha terra" (TRINDADE, 1962, p.07).

Em 1923, transferido para Mariana, ativei-me ali em pesquisas mais aturadas. Dois anos depois, inesperadamente, deparou-me o documento ansiosamente desejado e infatigavelmente procurado. Era a sentença, proferida em autos de justificação por Dom Frei João da Cruz, pela qual ele desmembrava da freguesia do Furquim a capela da Barra Longa (*sic*) e elevava-a à dignidade de paróquia. Era o tiro de misericórdia na questão. Barra Longa fora criada freguesia a 21 de outubro de 1741 (TRINDADE, 1962, p.08).

Das varandas da fazenda da Barra, sim, via-se (já não se vê, porque um bárbaro do século XIX pôs abaixo o nobre solar), a cem metros, se tanto, a barra dos dois rios; daquelas mesmas varandas ouviam-se, a acordarem misteriosas saudades, as ave-marias tangidas no alto campanário da matriz de Barra Longa (TRINDADE, 1962, p. 20).

2.1.1.1 Importantes documentos sobre a capela primitiva do local:

José Ferreira Torres é um nome que o católico barralonguense não pode deixar em esquecimento. Foi esse benemérito homem quem erigiu a primeira igreja de São José, a mesma que, no desdobrar dos anos, veio a se transformar na majestosa matriz barroca, que monumentaliza a avenida principal da cidade (TRINDADE, 1962, p. 23).

Como governador e perpétuo administrador que sou do mestrado, cavalaria e Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo, faço saber a vós, Provedor de minha real fazenda das Minas Gerais, que, atendendo ao que me representaram os moradores do Ribeirão das Minas do Ouro Preto sobre que sendo eu servido fazer-lhes mercê mandar fabricar a capela-Mor da Igreja do senhor São José da Barra Longa, freguesia novamente erigida, para o que lhe mandei passar Provisão a vós cometida em dezessete de fevereiro de mil setecentos e cinquenta e sete não entenderes que nela se compreendia tão bem o retábulo e sacristia e por isso não mandavas pôr a lanços e porque certamente era de minha real intenção que aquela obra de todo se completasse, pois de outra sorte vinha a ficar sem o devido efeito por se não poder celebrar os sacrifícios e administrar os sacramentos aos paroquianos me pedirem lhes fizesse mercê mandar se pusesse tão bem em lanços o retábulo e sacristia da Capela-Mor da igreja, o que visto e respostas que deram os Procuradores de minha real fazenda e o Geral dos Ordens (*sic*); hei por bem ordenar-vos mandeis também pôr a lanços o retábulo da dita Capela-Mor e sacristia da dita igreja, fazendo arrematar pelo mais baixo preço na forma da dita provisão e de tudo o que obrares me dareis conta o que assim cumprires. El Rei, nosso senhor, o mandou pelos desembargadores Manuel Ferreira de Lima e Francisco de Campos Limpo, deputados (*sic*) do despacho da Mesa da Consciência e Ordens. Constantino Pereira da Silva a fez em Lisboa aos vinte e três de maio de mil e setecentos e sessenta. Pagou desta, quatrocentos réis e de

assinaturas trezentos e quarenta réis. João Correia. Manuel de Carvalho Alpoim a fez escrever. Francisco de Campos Limpo. Manuel Ferreira Lima. Por despacho da Mesa da consciência e Ordens de vinte e dois de março de mil setecentos e sessenta (TRINDADE, 1962, p. 26).

A primitiva capela de São José da Barra Longa (*sic*), desde sua fundação até 1741, fez parte integrante, na condição de filial, da freguesia do Furquim. Neste ano, a 21 de outubro, desmembrando-a da referida freguesia, Dom Frei João da Cruz, bispo do Rio de Janeiro, a cuja diocese pertencia então o distrito das Minas do Ouro, elevou-a à categoria de paróquia, vinte e três anos depois do dia, afirmado pelos velhos historiadores, como sendo o da criação da freguesia (TRINDADE, p. 31).

Bem ao centro da localidade, olhando para o norte, ergue-se majestosa a igreja matriz. É ainda, sem embargo de mal tratada pelo homem e pelo tempo, um dos magníficos templos da arquidiocese. Seu exterior pouco tem de notável, senão a majestade de suas dimensões. [...] Mede quarenta e cinco metros de fundo, dezoito de largura e desde a base até ao pé da cruz que coroa a empena, (*sic*) vinte e cinco metros. O interior, no entanto, é digno de ser visitado. Nove rasgadas janelas no corpo do edifício, sendo três no frontispício, e quatro grandes óculos na Capela-mor, coam-lhe para dentro claridade que a banha toda. Três espaçosas arcadas, sustentando as tribunas laterais, estabelecem divisão entre a nave principal e os corredores. Por sobre as tribunas, seis outras arcadas de variado gosto, terminando em cimalha bem trabalhada, sustentam o forro abaulado. O altar mor, com seu belo retábulo encimado por artístico escudo das armas portuguesas, desafia a atenção com suas colunas, arcos, nichos, tudo de delicada arquitetura, obra do acreditado artista Vieira Servas. O arco-cruzeiro é também digno de nota. Coroa-o, sustentado por dois formosos anjos de grande vulto (*sic*), outro escudo das armas lusitanas, vítima de um pinta-monos que cobriu de um prateado abominável o ouro reluzente da coroa real. Além do altar-mor, conta a matriz com dois outros altares laterais, consagrados, o do lado do evangelho à Nossa Senhora de Lourdes (outrora à Senhora do Rosário), e o do lado da epístola à Senhora das Dores. A matriz de Barra Longa é ainda monumento que honra nossa gente e documento imperecível dos sentimentos religiosos de nossos antepassados (TRINDADE, 1962, p. 57).

2.1.2 A Corporação Musical São José de Barra Longa

A Corporação Musical São José, regida atualmente pelo maestro Geraldo Oliveira, e chefiada pelo presidente Elcio Oliveira, mostra uma significativa atividade musical na cidade de Barra Longa, sendo convidada também para tocar nas festas que acontecem nas cidades vizinhas.

Fundada entre 1700 e 1850, no dia 15 de março, conforme consta de seus documentos, vem realizando trabalhos musicais importantes, na sua apresentação e conservação histórica, por ser uma das poucas guardiãs desse material.

Este revela, naturalmente, a antigüidade do lugar, através de seus documentos, retratos e partituras conservados pelos maestros e presidentes. Nessa corporação, existem mais de cem partituras (1850-1950), para todos os instrumentos de uma banda, reunindo, assim, razoável acervo de obras antigas, cuja maioria não tem compositor identificado da cidade.

Assim, percebe-se claramente que, para a conservação das partituras, houve grande interesse e dedicação dos antigos e atuais componentes, chefes e maestros da Corporação, preocupando-se em copiá-las noutro papel no decorrer desses anos.

Contudo, é lamentável lembrar que algumas outras obras musicais importantes e antigas dessa Corporação se dão como perdidas, visto que, pelas afirmações do ex-maestro da banda, José Martins Vieira, haveria outros compositores da terra que teriam composto peças sacras e profanas para vozes e instrumentos de corais e para bandas, citando, como exemplo, Manoel Maximiano Carvalho, bisavô do referido maestro.

Baseando-nos em todos esses fatos citados, estamos fazendo um trabalho de busca, levantamento e comparação de obras importantes encontradas nessa corporação, em Barra Longa, com objetivo de conferir uma maior credibilidade e contribuição a essa pesquisa. Importa enfatizar que, há alguns anos (1974), um grupo composto por musicólogos, historiadores, dentre outros, também se dedicou a recuperar obras antigas e desconhecidas, estando o acervo por eles reunido no Arquivo Musical do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana.

Considerando importante levantar e comparar as obras musicais antigas de Barra Longa com as que se encontram no citado Museu, devemos citar que, nos arquivos da citada Corporação, na chamada “Casa da Banda São José”, encontra-se um grande número de peças sacras e profanas de José de Vasconcellos Monteiro, compositor que ocupa o centro de nosso trabalho, tendo-se notícias de ter ele escrito para essa Banda desde a sua fundação. Ela teria sido a possuidora dos manuscritos da mencionada Missa de São José do citado compositor, perdendo a posse para o Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. Obras antigas de outros compositores desconhecidos da cidade também estão preservadas na casa.

Sobre a Banda de Música São José, depositária de obras de José de Vasconcellos Monteiro, TRINDADE (1962) ainda escreveu:

Não sei se, em padrão artístico, a filarmônica barralonguense perderá para muitas de suas congêneres no Estado. É certo que, dentro dele, Barra Longa ocupa, com sua Banda Musical São José, o lugar do mais merecido destaque. Não há muito, por prova, recebeu ela os mais justos e calorosos aplausos no conhecido e estimado programa Lira de Chopotó dirigido pelo notável radialista Paulo Roberto, na Rádio-Nacional. Na mesma oportunidade, fez-se ouvir em vários pontos do Rio de Janeiro, ouvindo-se em todos eles louvores e palmas entusiásticas (*sic*). Do mesmo modo, na capital do estado e em outras cidades por onde, a convite, se tem exibido, a Banda de Música São José é merecidamente o orgulho do barralonguense. Por ocasião da visita à Rádio-Nacional, apresentou-se a velha Banda de Música aos ouvintes daquela emissora (TRINDADE, 1962, p. 63).

Acreditamos que, com as informações e ilustrações apresentadas, obtivemos significativa contribuição para os adjetivos e desenvolvimento deste trabalho¹⁶.

¹⁶ Apresentaremos, juntamente com outros anexos, neste trabalho, uma fita cassete que comprova os dados acima. Tal gravação mostra uma obra de José Vasconcellos Monteiro que foi irradiada por ocasião da visita à Rádio Nacional.

2.1.3 O caminho de São José

O trecho de estrada entre Barra Longa, Rio Doce e Santana, cerca de cinquenta quilômetros, foi recentemente batizado, por José Alberto Barreto, com o nome de Caminho de São José. Tal autor, nos seus livros, *Caminho de São José* e *Alguns Barretos de Barra Longa*, adverte que “o caminho de São José, nestes tempos que vivemos, pode “despertar” as quase adormecidas Barra Longa e Rio Doce, se souberem, barralonguenses e riodocenses, os que nelas vivem e ou os ausentes, atraírem os turistas que, hoje, somos todos nós, os humanos” (BARRETO, 2001, p. 23).

O caminho chamado “de São José” beira o Rio do Carmo, que começa na cidade de Rio Doce, passa por Barra Longa e termina em Santana, já nas barrancas do grande rio que, formado pela junção das águas do Carmo com as do Piranga, vai desaguar no litoral norte do Espírito Santo (BARRETO, 2001, p. 36).

Com tantas histórias preciosas para contar, esse precioso caminho foi visitado por muitos, principalmente por quem, um dia, quis pesquisar a história de Barra Longa, no século passado. Segundo Barreto (2001), há algumas informações de que as “santas missões” eram visitas periódicas que padres (redentoristas, lazaristas ou outros) faziam às Barras Longas e aos Rios Doces de então, para seu trabalho de evangelização” (BARRETO, 2001, p. 47).

Ora, a história do município também se relaciona com o garimpo, atividade que esbarra na proibição do trabalho por mineradores não-autorizados, pressionando muitos grupos que buscam o que ainda resta de ouro no Rio do Carmo (BARRETO, 2001, p. 86). Entre os personagens famosos que passaram pelo caminho de São José,

BARRETO (2001, p. 157) afirma que, "em 1887, o imperador D. Pedro II visitou Ponte Nova e, inclinando-se ante a confluência dos Rios Piranga e Carmo, bebeu a água em suas nascentes, prestando assim ao Rio Doce insubmisso as suas soberanas homenagens".

O escritor Cônego Raimundo Trindade também registrou, em uma de suas obras, sua passagem pelo "caminho de São José":

Foi há muitos anos. Andaria eu pelos doze ou treze de meu nascimento. Viajávamos, meu avô materno e eu, de Barra Longa para Rio Doce, quando, ao romper certa curva, nas proximidades da antiga fazenda do Bueno, feriu-me de improviso um raio rebrilhante, fechado de baixo, de uma das margens do rio Carmo. O histórico ribeirão, ao fundo, no vale distante, rolava soluçante: ia a gemer, quem sabe, saudades dolorosas de seus dias de esplendor, de seus enamorados mortos, "daquelas coisas grandes que acabaram...

O dia - não me lembra a quadra do ano - era um dia glorioso, alumiado pelos fulgores de um sol que ardia triunfante nas alturas, sobredoirando as coisas e emprestando ao cristal em montes pela praia o raio que me ofuscaria.

Não se me apagou mais da memória a paisagem que do Alto do Cabeça Seca, àquela hora, se desdobrava aos meus olhos de doze anos. A imaginação infantil teria posto no panorama cores e majestade porventura exageradas, mas estou a vê-las, com a mesma impressão de outrora, as grupiarias abandonadas, os taludes abertos em rasgões tenebrosos, as terras, gananciosamente raspadas pelo mineiro primitivo.

A certa curiosidade, menos refreável, satisfez-me o avô, bastante versado nas crônicas de sua velha e estremecida Barra Longa; haviam-me impressionado, mais que tudo, os cascalhos amontoados que, lá, embaixo (*sic*), reverberavam lavadinhos, cintilantes, à luz do sol sem nuvens daquele dia.

Foram os antigos... E à palavra "antigos", senti animarem-se aos meus olhos certas gravuras de velhos livros, desprenderem-se de suas páginas, descerem a povoar as margens silenciosas do ribeirão. De súbito movimentou-se o deserto, multidão imensa de feitio estranho, excitada pela fome maldita do ouro... Mas o avô prosseguia:

Aquela risca, além, no morro, que nos está parecendo uma estrada, é um antigo rego de oito léguas. Traçou-o e abriu-o, para lavar todas estas encostas, desde Corvinas até Santana do Deserto, o mestre-de-campo Matias Barbosa da Silva.

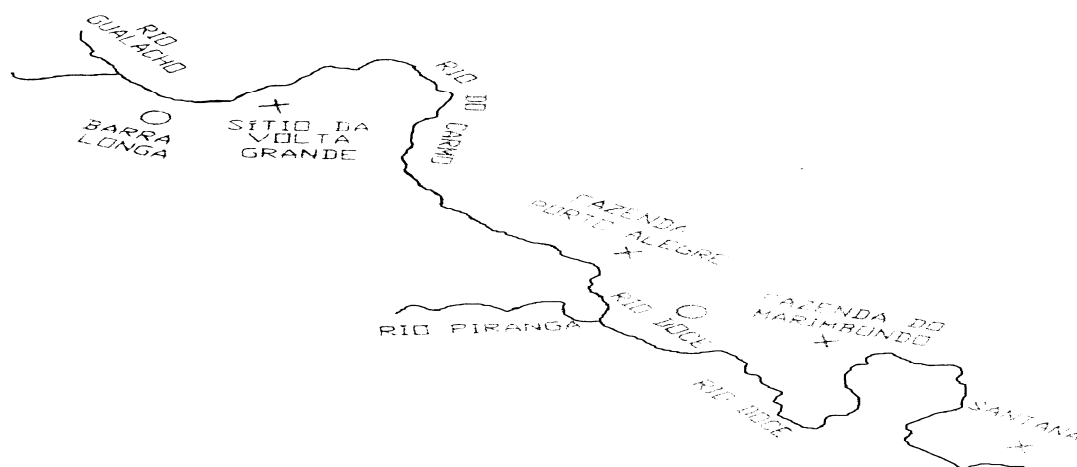
E falou-me desse lusitano audaz e distinto, primeiro homem civilizado que, rompendo florestas milenárias e assenhoreando-se de todas aquelas terras, ali se fizera o mais abastado vassalo da capitania (BARRETO, 2002, p. 158).

O Rio do Carmo, muito conhecido por seu valor histórico, recebeu esse nome em homenagem à Mãe de Jesus: no dia 16 de junho, dedicado à Senhora do Carmo, no ano de 1696, a Bandeira de Salvador Fernandes Furtado de Mendonça ergueu, às margens do referido rio, a primeira cabana construída no local que veio a ser a cidade de Mariana. Nesse mesmo dia, à tarde, um altar ali foi erguido pelo padre Francisco Gonçalves Lopes (apelidado padre Canjica). Há duas explicações quanto ao Rio Gualacho, considerado como dois rios, o do Norte ou de Barra Longa e o do Sul. Eis o trecho que diz:

a) Gualacho, segundo Diogo de Vasconcelos, seria corruptela da palavra indígena Yguarachue, significando *poço do carumbe quebrado*; carumbe ou calumbé, esclarecem os dicionários, é uma gamela cônica na qual se colocava o cascalho para a lavagem nas catas de ouro ou de diamante. Esta explicação consta da Toponímia de Minas Gerais, de Joaquim Ribeiro Costa, em sua segunda edição, de 1997, na página 219.

b) Já Salvador Pires Pontes, em seu *nomes indígenas na Geografia de Minas Gerais*, diz que, segundo o professor Nelson de Senna, "Guarachues eram índios da região entre Ouro Preto, Mariana e Piranga, que ocupavam os vales de alguns afluentes dos Rios Carmo e Guarapiranga, tendo ligado os seus nomes aos Rios Gualacho do Sul e Gualacho do Norte. No extremo sul do Brasil, também encontraram os paulistas outros índios Guarachos, no Rio Grande, bacia do Uruguai. Gualacho provém de Guarachues, isto é, índios que correm como o Guará (espécie de garça)", (BARRETO, 2002, p. 21).

Mapa do Caminho de São José



Fonte: (BARRETO, 2002, p. 20).

2.2 MÉRITOS DE SÃO JOSÉ E A DEVOÇÃO AO SEU NOME

2.2.1 O que conhecemos sobre São José

Da cultura e da teologia constam palavras faladas e escritas sobre São José. Ele não nos deixou nenhuma palavra, mas, deixou-nos seu silêncio, o digno exemplo de homem justo, trabalhador, esposo, pai e educador, o que se reveste de um grande sentido. Temos um repertório, tirado da Bíblia, das seguintes passagens do Novo Testamento que se referem a São José: *Genealogia de seu Filho Jesus*, Mateus, (1,16); Lucas, (3,23). *Anunciação do Nascimento de seu Filho Jesus*, Lucas, (1,26-27. 34); *O Nascimento de seu Filho Jesus*, Lucas, (2,1. 15-16). *A Fuga para o Egito*, Mateus, (2,13-15). *A Família Vai Morar em Nazaré*, Mateus, (2,19-23). *Apresentação de Jesus no Templo*, Lucas, (2,22. 27.33.39). *Jesus aos 12 Anos no Templo*, Lucas, (2,41-51). *Filho de José, o Carpinteiro*, Lucas, (4,22); João, (1,45; 6,41-42) (BOFF, 2005, p. 15-19).

Isso nos leva a entender que, ainda não existe, na reflexão teológica, estudos sobre São José, mesmo que, na piedade popular e na meditação de teólogos, padres, papas e outros, ele seja constantemente lembrado. Isso, sem contar que, milhares de homens, por crença popular neste homem considerado santo, carregam o nome de José.

Nos últimos tempos, têm se expandido, cada vez mais, estudos sobre São José. Muitos teólogos e pesquisadores importantes de vários lugares do mundo, como T. Stramare na Itália e H. Rondet, na França, dentre outros, criaram alguns centros

relevantes de documentação e pesquisa com revistas classificadas sob o nome de *Josefologia*. Acreditamos até que a grande devoção pelo santo aumentou no século XVII, quando muitos teólogos começaram a discutir predominantemente esse assunto. Além disso, há, na literatura, mais de quinze mil títulos, de vários gêneros, sobre São José, o que nos leva a refletir sobre a grandeza desse santo (BOFF, 2005, p. 20).

Com efeito, nossa tarefa sobre esse assunto, em nosso trabalho, não é comentar, partindo de textos bíblicos, a grandeza desse santo, mas, sim, discutir o contexto que envolve a fé na sua proteção, o que nos dará consistência para desenvolvermos assuntos sobre as tradições herdadas que nos levarão às intenções de comunicação por meio da obra denominada *Missa Dedicada a São José*.

Assim, ousamos fazer um comentário especial sobre esse santo que se torna a raiz de tudo, e nos ajuda a refletir sobre a fé e cultura de um povo.

Nos evangelhos não há um discurso sobre José, como é feito sobre Isabel, sobre João Batista e sobre o próprio Jesus. Ele sempre aparece no contexto familiar, pois aí, como esposo e pai, é o seu lugar natural. Dele não se transmite nenhuma palavra, somente sonhos; nenhum dado, nem de seu nascimento nem de sua morte. Quando Jesus começou sua vida pública, com a idade de mais ou menos trinta anos (“Cf.”¹⁷ Lucas 3,23), José presumivelmente já havia falecido. Só os apócrifos falam de sua fé e fornecem detalhes minuciosos sobre sua morte (BOFF, 2005, p. 43).

Ora, José é um homem do interior, da pequena vila de Nazaré não mencionada em todo o Antigo Testamento, cuja profissão é de construtor artesão, nome genérico para designar pessoas que trabalham com madeira, pedra e ferro. As fontes da época citam

¹⁷ “Cf” (confira ou confronte) segundo FRANÇA; VASCONCELLOS (2004, p. 135).

que o construtor era fundamentalmente um carpinteiro que fazia casas, telhados, cangas, móveis, rodas, prateleiras, bancos, remos, mastros, etc. Mas, sabia também trabalhar com pedras, construindo casas, muros, sepulturas e terraços; e manjava o ferro para fazer enxadas, pás, pregos e grades (BOFF, 2005, p. 44).

O construtor, carpinteiro e artesão tinha normalmente sua oficina no pátio da casa, onde se encontravam as madeiras empilhadas, o serrote, a machadinha, o martelo, os pregos, as cunhas, o prumo, o esquadro e o rolo de barbante. Jesus foi iniciado na vida profissional, dentro da oficina de seu pai José. Assim, ficou conhecido como “o filho do carpinteiro” (MATEUS, 13-55) ou simplesmente o “*carpinteiro*”.

Ademais, ninguém vivia apenas de uma única profissão. Normalmente, todos tinham alguma relação com o trabalho no campo, fosse cultivo de frutas, pastoreio de cabras, etc. Com certeza, José e Jesus também faziam esses trabalhos. Foi nesse mundo de trabalhos, das mãos calosas, do suor no rosto, das canseiras cotidianas e do silêncio que se desenvolveu a vida anônima do trabalhador José.

Uma das poucas coisas seguras que os evangelistas nos dizem de José é esta: ele era o homem de Maria (“Cf”. MATEUS 1,16,18,20.24; LUCAS 1,27;2,5), seu único esposo. Mas, antes de ser marido, perante a prática judaica, foi seu noivo (MATEUS 1,18; LUCAS 1,27), embora o noivado tivesse juridicamente o mesmo valor que o casamento (BOFF, 2005, p. 46).

Com efeito, sabemos da importância das genealogias na tradição das famílias judaicas. Era uma espécie de carteira de identidade de cada pessoa. Cada um e cada família sabiam de que tribo provinha e quem eram seus antepassados. José era da tribo de Davi, o rei, o profeta, poeta, cantador e guerreiro. E a origem era definida pela linha paterna. Então, o evangelista Mateus escreveu resumidamente a genealogia de

Jesus pela linha de José, repetindo o refrão por 39 vezes (“Abraão gerou Jacó, Jacó gerou Isaac, Isaac gerou”..., etc.). Quando chega ao ponto principal ao dizer “José gerou Jesus”, dá uma reviravolta e diz: “*Jacó gerou José, esposo de Maria, da qual nasceu Jesus, chamado Cristo*” (MATEUS 1, 16), (BOFF, 2005, p. 49).

São Mateus caracteriza a personalidade de José, atestando que ele era um homem ‘justo’ (cf. 1,19^a); o mesmo diz São Lucas com referência a Simeão (cf. 2,25). Ora, o sentido da palavra justo, na compreensão judaica vai além da nossa compreensão usual, que é a pessoa que dá valor exato às pessoas e às coisas, que age com retidão, que ama o direito e observa as leis. A visão bíblica comporta esses elementos e outros mais. Existe uma verdadeira espiritualidade de pessoa piedosa que vive intensamente a ordem do amor de Deus, cultivando com Ele, sensível a seus desígnios, expressos pela lei como manifestação viva de sua vontade. O piedoso insere-se integralmente na tradição espiritual do povo, através da prática religiosa familiar, da participação nas festas sagradas e na frequência semanal à Sinagoga (BOFF, 2005, p. 60).

Esse homem possuidor do dom da piedade se transformou num justo quando ganhou irradiação na comunidade, educando, pelo seu exemplo, os mais jovens, conquistando, pela conduta íntegra, a confiança dos demais e se tornou uma referência coletiva. Sua vida mostra a verdade de seu fervor religioso e sua integridade o torna um modelo de adesão a Deus. O conjunto desses valores constitui o “justo” na compreensão bíblica.

Logicamente, ele era um trabalhador e, como tal, era silencioso. Antes, o trabalho foi o lugar normal do ganha-pão e também na meditação dos desígnios divinos. O amor a Deus e ao próximo, a observância das tradições e da lei constituía a aura que

inundava sua casa e sua oficina: essa atmosfera foi fundamental na educação de Jesus. Além disso, foi um pai que cuidou da família no exílio e nas mudanças; educou Jesus e o introduziu nas tradições. Isso fez de São José uma figura relevante: “aquele que veio do silêncio foi quem, primeiro, escutou a palavra de Deus” (BOFF, 2005, p. 61). Foi nesse sentido que a Igreja o indicou como amparo e modelo para todos os operários que celebram, no dia 1º de Maio, a Festa do Trabalho.

2.2.2 O culto e a devoção a São José

O culto de São José, como um tesouro para a igreja, nos veio do Oriente, de onde parte o sol e onde nasceu Jesus. Certamente foi a cidade de Antióquia onde, pela primeira vez, os cristãos recorreram em sua prece ao santo. O fato é que nos anos que se sucederam ao triunfo da igreja e antecederam as desavenças e guerras, já se celebrava por ali, a festa do bendito José. Os apócrifos¹⁸ também revelam fatos preciosos desse santo, oferecendo-nos aquela significativa e deliciosa cena de Jesus no Monte das Oliveiras, ensinando aos apóstolos onde havia sido morto o seu pai, São José (ORIA, 1957, p. 822).

Mais tarde, a devoção ao santo da grandeza e da humildade nos chegou ao Ocidente. Veio em mãos de frades que eram considerados mendigos. Certamente, não podiam ser outros os mensageiros e introdutores do pobre carpinteiro de Nazaré. Os

¹⁸ Apócrifos (em grego, textos escolhidos e secretos, por circularem privadamente e por não serem usados publicamente) são livros, muitos deles chamados de evangelhos, como o evangelho de Pedro, dos Hebreus, de Maria Magdala e outros. Foram redigidos, em sua maioria, no segundo e no terceiro século de nossa era. Mas, não foram reconhecidos oficialmente como evangelhos pela Igreja dos primórdios. A razão reside no fato de não preencherem os critérios mínimos de ortodoxia que se haviam desenvolvido na reflexão das primeiras comunidades, dentre as quais se encontravam os evangelistas: Marcos, Mateus, Lucas e João (BOFF, 2005, p. 99).

carmelitas, primeiro, e com eles, depois, os franciscanos e dominicanos, trouxeram em seus ofícios e preces o que aprenderam nas igrejas orientais. Eles ensinaram ao povo devoto que no firmamento da santidade católica brilhava o pai de Jesus. A devoção se propagou com a velocidade com que Deus propaga suas bênçãos. Os papas e as nações, os príncipes e os artesãos e todos os sinceros católicos se curvaram, ante o santo descoberto pelos frades.

Esta devoção começou na Boêmia e continuou na Bélgica, onde elegeram São José por patrono. Na Espanha, a igreja de Toledo incorporou-se à sua prece, e no século seguinte, Santa Tereza constitui-o em seu primeiro apólogo, como grande propagadora. Ela e a Companhia de Jesus completaram, pela devoção do povo, com escritos e sermões, o trabalho executado pelos mendicantes medievais. Os papas já podiam ir incorporando este culto ao culto de todos os santos do Missal Romano. Urbano VIII permitiu que o ofício desse santo fosse rezado por todas as partes e Gregório X o impôs no início do século XVII em toda a igreja. Depois, vieram os tempos modernos, mais e mais necessitados da proteção e ensino de São José: ele, que tinha muito a fazer pelos homens amargurados e cultos dos novos tempos. Sabemos como os últimos pontífices o declararam patrono da igreja e protetor especial dos homens de trabalho, vítimas da grande crise do século, como seu patrono, das famílias e da boa morte. Eram muitos e graves os assuntos que se encomendavam ao santo que, com seu silêncio celestial e sua paterna intercessão, vinha se constituindo em um símbolo claríssimo e elevado da espiritualidade moderna, em suas necessidades e angústias.

Ainda mostram, pelo vale de Josefa, um sepulcro que dizem ter pertencido a São José; até os perusinos veneram infantilmente o anel legendário que também lhe atribuem. Uma vara florida com seu emblema, um sepulcro vazio como sua glória e esse

anel milagroso que segue os perusinos são, nos céus, o que significa e sela, sobre nosso santo, os decretos de Deus (“C.f.” S.L. José Maria Lianos. *O desfile dos santos*. Madri: Ed. Sapientia, 1956 *apud* ORIA, 1957, p. 823).

Pio IX, atendendo aos pedidos e votos dos prelados e fiéis do universo e a assembléia ecumênica do Vaticano, declarou e constituiu São José, como patrono universal da Igreja, por decreto (*Quemadmodum Deus*) da Sagrada Congregação de Ritos, publicado no dia 08 de dezembro de 1870.

O mesmo pontífice, nas letras apostólicas de *Incllytum Patriarcam*, do ano seguinte (07 de julho de 1871), apresentou a seguinte declaração:

E nós, movidos por estes pedidos, havendo implorado a divina iluminação, determinamos satisfazer tantos e tão piedosos desejos. E, por decreto especial de nossa sagrada congregação de ritos, declaramos, solenemente, ao mesmo bem aventurado José, patrono da Igreja Católica, ordenando que se publicasse, em 8 de dezembro, a festa da Imaculada Conceição de sua esposa, em nossas basílicas patriarcais lateranense, vaticana e liberiana, durante a solenidade da missa. E mandamos que sua festa de 19 de março se celebre como duplo da primeira classe, ainda quando sem oitava por razão da quaresma.

Mais tarde, Benedito XV (em seu “próprio” 525, de julho de 1920) por ocasião do cinqüentenário aniversário dessa proclamação, insistiu:

Nós, portanto, confiamos grandemente em seu patrocínio, a cuja vigilância e providencia quis Deus encomendar seu unigênito encarnado e a Virgem Mãe. Ordenamos a todos os prelados do mundo católico que, nos tempos tão necessitados para a cristandade, exortem os fiéis a invocar com diligência por São José [(LAMERA Padre Bonifácio, p.319) *apud* ORIA, 1957, p. 823].

Importantíssima para a devoção a São José é a figura de santa Tereza d’ Ávila (+ 1582), a grande reformadora do Carmelo na Espanha, junto com São João da Cruz, e também eminente teóloga, declarada, posteriormente, a primeira doutora da Igreja. Em

sua vida se diz curada, aos 26 anos de idade, por intercessão de São José. A influência que esta santa teve na Espanha, que era a potência imperial da época, dominando praticamente o mundo conhecido de então, e, principalmente Portugal, ajudou enormemente a devoção a São José e a reflexão teológica (BOFF, 2005, p. 119).

Os séculos XVII e XVIII marcaram a idade de ouro da reflexão e devoção a São José. Escritos, tratados e mais tratados se multiplicaram por toda a Europa e, principalmente, na Espanha. Nessa época, marcada pelo iluminismo e pela emergência do indivíduo, surgiu uma piedade adequada às exigências do tempo. Foi nesse contexto que São José foi redescoberto, como mestre da vida interior, vivida na família, no silêncio do trabalho e na cotidianidade da vida do dia-a-dia.

Na Espanha, continuavam a se publicar livros e tratados sobre São José, levando sua devoção para toda a América Latina e para o Oriente e, no século XVII, nasceram as primeiras congregações que levam o nome de São José (BOFF, p. 2005, 120). Contudo, não se sabe exatamente quando começou, na Igreja, a veneração a São José. Constatamos apenas que a figura de São José foi legalmente ganhando espaço na consciência cristã até desabrochar em toda a Igreja.

Muitas são as fontes que nos levam a entender a devoção principalmente dos portugueses por São José, até mesmo como protetor particular do reino de Portugal, o que é reforçado no seguinte trecho:

Isidoro de Isolani, já acima alegado, autor que há muitos anos escreveu, admirando-se muito de que em seu tempo não fosse celebrado na Igreja o glorioso São José, conclui assim: *Suscitabit Dominus Sanctum Joseph ad honorem nominis sui, caput et patronum peculiarem Imperii militantis Ecclesiae*: Esteja embora esquecido por agora São José, e não seja sua memória tão celebrada como merece, que Deus levantará este grande santo a

seu tempo, para que seja particular padroeiro do seu império na Igreja militante: *Patronum peculiarem Imperii militantis Ecclesiae (sic)*. Duas coisas havemos de saber para entendimento destas palavras: uma, quando se começou a celebrar São José; outra, qual é no mundo o império de Cristo, o tempo em que se começou a celebrar São José foi pontualmente depois da perda de el-rei Dom Sebastião, de triste memória, e antes da felicíssima restituição à coroa de el-rei (*sic*). Dom João, nosso Senhor, para que, posto entre a ruína do reino e o remédio (*sic*), compadecido da ruína, a remediasse. E o império de Cristo, qual é? O mesmo Senhor foi servido de no-lo explicar, quando disse a nosso fundador, o senhor rei Dom Afonso Henrique: *Volo in te, et in semine tuo imperium mihi stabilire*: Quero em vós, e em vossa descendência, estabelecer o meu império. - Pois, se Deus levanta no mundo a São José, quando quer levantar a Sua Majestade por rei, se o império de Cristo na Igreja militante somos nós, e São José há de ser particular padroeiro deste império que resta, senão que efetivamente se conclua de nossa parte, que é o constituir e reconhecer com pública solenidade a São José por protetor particular do Reino de Portugal, e sua conservação, dizendo a este José o que os egípcios disseram ao outro: *Salus nostra in manu tua est: respiciat nos tantum Dominus noster, et laeti serviemus regi?* (VIEIRA, 1959, p. 261).

Entre os *Sermões* de Padre Antônio Vieira, alguns são dedicados a São José. Através dessa fonte, descobrimos a devoção que os portugueses tinham por esse Santo, desde o período Barroco. Entre muitas graças recebidas, o padre cita as bênçãos que, por intermédio de São José, lhe foram concedidas. Uma delas trata-se da restauração de Portugal, no seguinte trecho tirado dos *Sermões* do Padre Antônio Vieira, intitulado *Sermão do Gloriosíssimo Patriarca São José*, pronunciado na Catedral da Bahia, ano de 1639. Seguem-se alguns fragmentos importantes do Sermão:

Não falta nunca a Portugal o eterno agradecimento a São José. Até a décima sexta geração por três vias, nem o amor dos naturais, nem os ciúmes dos estranhos conseguem afastar a figura dele que está viva, apesar de tantas advertências políticas; encoberto, apesar de tantas evidências manifestas, faz grandes milagres da providência divina, e Deus o ordenou libertador de Portugal.

E assim, para que os louvores sejam somente de São José, e para que se não falte da nossa parte o reconhecimento, agradecidos pelas grandes obrigações que lhe devemos (VIEIRA, 1959, p. 255).

Desde o século XVI, tem-se notícia da celebração de São José em Portugal. Tanto assim é que para o Padre Vieira, o reino de Portugal deveria tomar, solenemente, São José por particular advogado e protetor de sua conservação. Em seu sermão, Vieira

indaga ao próprio santo: “Porventura, José, posso eu achar algum que seja mais sábio, mais prudente, e em cujas mãos e conselho, esteja mais segura a minha monarquia”? (VIEIRA, 1959, p. 258). Com base nessas citações, observamos que Portugal obteve patrocínio de São José, em que o santo foi mais que um grande pai. “O cetro e a coroa ponho debaixo do vosso patrocínio: mandai, ordenai, despendei, não como vassalo, mas como pai, o mesmo digo no nosso caso” (VIEIRA, 1959, p. 260). O sermão relata também que o santo seria o grande protetor do rei:

Ora, eu, para satisfazer a todas as obrigações desta solenidade, e para que, com devoto agradecimento, conheçamos os portugueses e o muito que devemos ao divino Esposo da Virgem, pretendo mostrar hoje, com alguma evidência que a liberdade que este Reino se restituiu, e todos os bens, que com ela gozamos, são e foram influências de São José. Tudo o que Portugal havia mister (*sic*), e tudo o que podia desejar era seu reino, e ter rei. Porque, ainda que na realidade, uma e outra coisa, tínhamos, nem o reino sem rei era reino, nem o rei sem reino era rei. Pois, que fez neste seu dia São José? Para que o rei tivesse reino influiu ao reino restituição de liberdade, E para que o reino tivesse rei, influiu ao rei qualidades e perfeições reais (VIEIRA, 1959, p. 409).

Os portugueses consideravam e viam em São José um homem benigno, cujas qualidades atraíam bênçãos de todo o universo, até mesmo dos planetas, para todo o reino de Portugal. Esses aspectos revelados nos sermões dedicados a São José, também são demonstrados nos seguintes trechos:

E ninguém me diga que não prova que isto foram influências suas, porque os planetas quando dominam, influem conforme as suas qualidades, e, sendo este o dia, e estas as qualidades de S. José, não se pode negar que foram estas suas influências.

Ensinou-lhes Deus imediatamente o caminho por onde se haviam de restituir salvos a seus reinos, por que se vissem os privilégios de S. José: *Ut Joseph privilegium demonstraretur*. - Salvarem-se os reis apesar do tirano, privilégio dos reis parece, porque eles o gozaram; pois, como diz S. Jerônimo que não foi senão privilégio de S. José: *Ut privilegium Joseph demonstraretur?* Como S. José era do real sangue de Davi, ainda por força natural do sangue estão tão vinculados seus merecimentos ao patrocínio das pessoas reais que, quando Deus guarda os reis, fá-lo pelos privilégios de S. José. Dos reis foi o

benefício, mas de S. José foi o privilégio: (*sic*) *Ut Joseph privilegium demonstraretur*. Assim que conservar Sua Majestade a vida apesar do Opositor - que lhe não quero dar outro nome - dentro em suas próprias terras, e restituir-se a seu reino por caminhos tão outros do que se podia esperar: *Per aliam viam reversi sunt in regionem suam* (15) - fortunas são de Sua Majestade, mas foram privilégios de S. José: *Ut Joseph privilegium demonstraretur*. A S. José devemos a vida e os anos do rei, que nos deu em seu dia (VIEIRA, 1959, p. 444).

A figura simbólica de São José também se encarnou na ordem social, por ocasião de problemas ocorridos em Portugal, como figura que segue o modelo do pai, e que, garantindo a estabilidade, conferia segurança e dava sentido de direção para todos os problemas que vinham acontecendo. Tanto é que, nas seguintes palavras, Padre Antonio Vieira afirma que São José foi o libertador de Portugal:

E, se não, pergunto: qual foi a razão por que ordenou Deus que o Libertador que havia de ser de Portugal se conhecesse tantos anos antes no mundo, não pelo nome de Libertador, senão pelo nome de Encoberto? A razão foi porque maior milagre da Providência era conservá-lo encoberto, que fazê-lo libertador. Fazê-lo libertador, foi deliberarem-se os homens a uma coisa muito útil; conservá-lo encoberto, foi cegarem-se os homens a uma coisa muito manifesta; e maior milagre é encobrir evidências ao entendimento, que persuadir conveniências à vontade. O que todos ponderam, o que todos admiram, o de que todos fazem maior caso, é que se unissem e concordassem as vontades de todo um reino, para fazer o que fizeram. Muito foi, mas, bem considerado, não foi muito, porque, que muito que (*sic*) as vontades dos homens se persuadissem a uma coisa tão útil e tão honrosa, como ter reino, ter rei, ter liberdade, viver sem cativo e sem opressão? Porém, que o autor felicíssimo de todo este bem nascesse e vivesse entre nós tão retratado pelos oráculos divinos, e ainda nomeado pelo próprio nome, e o tivesse Deus encoberto, sem que o amor nem a emulação, que são os dois afetos mais lince, o descobrissem! Que o vissem os olhos, e que guardasse segredo o entendimento! Que suspirassem os desejos, e que não bastassem as maiores advertências! Dissimulado a evidências, e encoberto a olhos vistos! Este é o maior milagre, esta a maior maravilha, mas agora exercitada, e muitos séculos antes já ensaiada: por quem? Pelo autor da mesma proteção São José (VIEIRA, 1959, p. 256).

Os comportamentos de José como pai, analisados com as categorias disponíveis em nossa cultura permitem apresentar São José como uma figura exemplar da qual podemos aprender e tirar sábias lições. Toda personificação significa também,

do ponto de vista do pai, um rebaixamento, um renunciar a seus atributos divinos e um penetrar no mundo ambíguo dos seres humanos. “O Pai invisível se fez também invisível em José. O Pai do silêncio eterno se fez silêncio temporal na vida de José” (BOFF, 2005, p. 202). Isso possui grande significação teológica e funda uma espiritualidade que é lembrada por Padre Antônio Vieira em seus Sermões sobre São José. Ora, São José foi um pai exemplar, mostrou coragem ao enfrentar os riscos da perseguição mortal de Herodes, as angústias e apertos de uma fuga apressada para o exílio egípcio, a volta e a decisão de esconder a família em Nazaré, ao norte do país (BOFF, 2005, p. 198). Essas glorificações e outras, Padre Antônio Vieira faz ao grande Santo. Ele faz analogia sobre isso, concluindo com o seguinte trecho:

Constam no texto sagrado, no Quarto Livro dos Reis, capítulo onze, que, em uma ocasião, quiseram tirar a vida do menino Joás (*sic*); porém, que Josabá o livrou do perigo, e o criou escondidamente: *Abscondit eum ut non interficeretur*- até que, passados alguns anos, os nobres do povo se uniram, e todos com as armas nas mãos entraram no paço real e, impedindo as guardas em um sábado, aclamaram por rei a Joás, e o meteram de posse do reino que lhe pertencia, lançando do paço (*sic*) a Atália, uma senhora que então governava. Desta maneira refere o texto este caso, e bem se vê que é tão próprio do que sucedeu em Portugal que, se ao nome de Joás se mudara o S em M, se pudera transladar este capítulo, e escrever-se em nossas crônicas. Bem está: mas quem fez isto? A quem se deve esta façanha? Quem há de levar a glória desta maravilha? Quem? São José. Diz Isidoro Isolano que Josabá, a cuja indústria deve sua vida e restituição Joás (*sic*), foi figura de São José, esposo da Virgem: *Joseph profecto in jozaba praefiguratus est, quae Joas infantem clam nutrit et aluit, ac regem Israel tandem constituit*. - Hei de construir as palavras ao pé da letra, para maior glória de São José e maior evidência do nosso caso. *Joseph profecto in jozaba praefiguratus est*: Verdadeiramente São José foi figurado e representado em Josabá: *Quae Joas infantem clam nutrit et aluit*: que guardou o infante Joás vivo e encoberto: *Ac regem Israel tandem constituit*: (*sic*) e, finalmente, o fez rei de Israel, metendo-o de posse do reino que lhe tocava. - E não é isto mesmo o que fez São José com o rei e reino de Portugal? Nem o caso pode ser mais próprio, nem eu quero dizer mais nesta matéria. Estas são as obrigações em que São José tem empenhado a Vossa Majestade, senhor (*sic*), e as conseqüências delas são que, assim como São José não só foi salvador do Salvador, senão também do mundo, assim não foi só salvador do nosso libertador, senão também do reino libertado. Espero em Deus que o hei de provar literalmente (VIEIRA, 1959, p. 257).

Cabe aqui mais uma reflexão sobre São José, o protagonista da célebre festa de Barra Longa. Quais são as prerrogativas desse grande santo? Quais suas principais virtudes?

As prerrogativas podem ser resumidas em três. São elas, segundo o Credo cristão: ele foi o esposo de Maria, pai adotivo de Jesus e o coadjutor do grande mistério da encarnação. Como esposo de Maria, mantinha com ela apenas uma relação fraterna, embora a união que existisse entre eles fosse de um verdadeiro casamento no qual Maria estava dada a ele, como a esposa se dá ao seu marido. Quando Jesus nasceu, José estava presente e, no momento da circuncisão, concedeu-lhe o nome de Jesus. Enfim, José se associou à grande obra de Deus, por excelência, àquela da salvação do gênero humano. E isto é bastante para dar uma idéia das prerrogativas de São José (TURCAN, p. 165).

O que faz entender São José como padroeiro? Quais são, em particular, as graças possíveis de se obter de Deus por esse padroeiro? São José tornou-se o *patrono* da Igreja Católica, desde os tempos do papa Pio IX. Tendo recebido o título de patrono, passou a representar a proteção que esse santo dá aos fiéis que recorrem a ele, intercedendo por todos a Deus¹⁹.

Usamos os Sermões de Padre Antônio Vieira para provar as devoções que os portugueses, desde os antigos tempos, tinham por São José. Isso nos leva a entender que, junto a tudo isso, existe um cristianismo popular, cotidiano e anônimo, que não

¹⁹ A proteção dos santos que estão junto de Deus sempre foi vista como um grande bem pois, por sua intercessão, eles obtêm as graças pelas quais nos vêm muitas bênçãos. Mas a proteção de São José oferece vantagens que outros santos não saberiam proporcionar, e isso por duas razões principais: primeiramente porque ela é mais possante; em seguida, porque a sua proteção é muito mais importante que qualquer outra, salvo, entretanto, aquela de Maria, nossa Mãe (TURCAN, p. 176).

tem visibilidade e que não é noticiado pela mídia. Mas, que se conserva na cultura de um povo mineiro que recebeu influências portuguesas e outras. São José, pelo seu silêncio e anonimato, se encontra também aí dentro, mais que como um patrono da Igreja Universal.

Com efeito, a grande massa dos fiéis vive no anonimato, sepultados em seu cotidiano, ganhando a vida com muito trabalho, levando suas famílias como podem, alegrando-se ou sofrendo como José,

Concluimos, então, que a devoção e a adoração a São José, por parte dos portugueses e mesmo de outros fiéis, mobilizou todos a recorrerem ao santo com total confiança, fé e respeito.

2.3 FESTAS: LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA, HISTÓRICO, FUNÇÃO SOCIAL E RELIGIOSA, EVOLUÇÃO E DINÂMICA.

Dentre as manifestações da vida social, sobressai-se a festa, cuja origem data das mais antigas épocas, certamente quando o homem considerado primitivo, deixando de ser simples coletor de alimentos, passou a produzi-los, através da plantação e da criação de animais. No nascer das festas, o homem tinha certa preocupação mística de agradecer à natureza e pedir-lhe, como ser espiritual ou divindade, que não permitisse as pragas, estragos ou malefícios para plantações e animais, realizando, assim, ritos para preservar a produção (ARAÚJO, VOL I, p. 25).

Com efeito, o significado da festa tem muito a ver com a produção, com os meios de trabalho, com a exploração e distribuição dos bens. Ela é a comemoração do resultado das próprias forças geradoras da sociedade e, por outro lado, é uma intensa

força de atração grupal, favorecendo a solidariedade cujas bases se encontram no impulso natural de colaboração dentro dos grupos familiares. Talvez, na era primitiva, ocorressem festas típicas das sociedades ainda não dispostas em camadas sociais como nos tempos atuais. Assim, o grupo social, cultivando o hábito das reuniões vinculadas à periodicidade das colheitas e ao abate de animais, acabou dando à festa um sentido comemorativo.

No decorrer dos tempos, a festa assumiu outras funções como homenagem a padroeiros ou entes espirituais, mais tarde substituídos pelos santos considerados pelo Catolicismo Romano. No decorrer dos tempos e na formação de povos, foram acrescentando os símbolos, as imagens, os disfarces, as vestes exóticas e trabalhadas, a música, o baile, a procissão, o cortejo, a liturgia, o exibicionismo. As festas tiveram uma procedência coletiva: uma forma de veneração externa em homenagem a alguma divindade, realizada em certas épocas e locais desde o início da civilização. Com a ocorrência do Cristianismo, recebeu novas aparências. A Igreja Católica Romana decretou determinados dias a serem oferecidos ao culto divino, considerando-os dias de festa, elaborando, com a união de seus elementos, o ano eclesiástico. Tais festas estão dispostas em dois diferentes grupos: as festas do Senhor e os dias comemorativos dos santos. As festas do Senhor recordam, anualmente, a Paixão e Morte de Cristo e os acontecimentos da sua vida tornam-se o centro em torno do qual giram as outras comemorações. Algumas das festas são móveis, como a Páscoa, e outras são fixas, como o Natal. Geralmente, as festas dos santos são fixas: elas dizem respeito à Virgem Maria, São José, personagens bíblicos e outros reconhecidos por suas virtudes extraordinárias. Nesse contexto, inserem-se as festas dos padroeiros que acontecem em todas as cidades brasileiras.

Na representação funcional da liturgia, podemos adaptar a divisão clássica das festas religiosas paralitúrgicas e populares, às de padroeiro e àquelas que, dotadas de caráter universal, são comemoradas com mais pompa, seguindo formas de culto solene, no decorrer do ano, tais como as festas do Senhor, além de outras que, especificamente, cumprem as exigências locais e comemorativas do dia dos Santos (ARAÚJO, VOL I, p. 26).

Transplantou-se de Portugal a festa de São José. Assim como as várias manifestações do folclore europeu, ela sofreu modificações em várias regiões do Brasil para se ajustar às suas diferenças e à realidade brasileira, determinadas por uma formação social diversa.

Entre as mudanças na festa de São José, alterou-se a data de sua celebração. Ao mesmo tempo, tornou-se a principal, entre muitas festas populares e religiosas do calendário litúrgico, nas cidades do interior de Minas Gerais. Certamente, isso seria um reflexo de sua relação com o Dia do Trabalhador, já que o grande homenageado foi um humilde operário. Onde há esperança de colheita, de trabalho para os que não o têm, há a festa da alegria, do agradecimento, do pagamento de promessas. O santo venerado na festa é portador de poderes, de certas virtudes, pois a crença geral é de que, por onde ele passa, leva a sua bênção, afugenta doenças dos homens e animais, enfim, realiza milagres de toda espécie. Não há data melhor para o estudo sociológico dos elementos folclóricos, em Barra Longa, do que aqueles que caracterizam a festa de São José. É por ocasião desse evento que a comunidade se manifesta nos cantos, nas orações, nos contos, nas danças e em outros ritos que aí são repetidos, conforme a tradição.

Com grande motivação, os festeiros são incumbidos de fazer propaganda da festa²⁰, assumindo certa liderança na comunidade, por algum tempo. Costumam ser escolhidos um ano antes, por ocasião da festa anterior, o que lhes oferece um “status” social. Várias são as pessoas encarregadas desse trabalho, que não se caracteriza apenas pelos poderes que confere a tais pessoas diante da comunidade. Essas atividades se revestem também de um caráter social, político e econômico, envolvendo ainda um compromisso moral.

É uma festa em que não somente domina a esperança mas, principalmente, o agradecimento; daí surgem as grandes, tradicionais e populares representações, de acordo com a cultura das regiões: marujadas, congado, danças do batuque, irmandades com seus cantos e bandeiras, dentre outras. Diariamente, ainda de madrugada, o povo das comunidades rurais se reúne em louvor a São José, assistindo às missas e participando das rezas, cantos e representações.

Da interferência poderosa desse santo, dependem as colheitas²¹ e, conseqüentemente, o bem-estar material dos moradores do município. Ele é, sem dúvida, o santo mais festejado na cidade. Atualmente, nem as festas de Semana Santa e de outros santos chegam a atrair tanto a atenção do povo, como a festa de São José que é realizada, ininterruptamente, todos os anos.

²⁰ O festeiro é a pessoa que toma o encargo da realização da festa. O brasileiro reflete, em parte, um pouco da tradição do bom povo português. Antigamente, o festeiro tinha um ano de prazo, sendo escolhido, assim, com tanta antecedência para que pudesse ter tempo de buscar contribuição em toda a comunidade (ARAÚJO, VOL. I, p. 34).

²¹ Para muitos, São José exerce a função controladora das forças meteorológicas em várias áreas do Brasil. Segundo os nordestinos, “chovendo no seu dia, ter-se-á bom inverno”; na região cafeeicultora, ele é o Padroeiro dos carapinas, carpinteiros/marceneiros (quando existiam corporações de trabalho na Europa) e, além de ser protetor dos moribundos e enfermos, é o fornecedor das chuvas (ARAÚJO, VOL. I, p. 209).

O evento possui ainda um caráter eminentemente recreativo: há a instalação de “barracas” próximas à igreja, com “comes e bebes” ²² e pequena comercialização de velas, alimentos, tochas e outros. Num dado momento, levanta-se o mastro; seguem-se as rezas e a procissão circunda pelas ruas da cidade.

É uma festa para a qual algumas comunidades rurais levam “bandeira” de seu santo de devoção, às vezes com acompanhamento de foliões, com fiéis angariando ofertas que são registradas numa lista levada e entregue depois ao festeiro. A passagem do andor pelas ruas, com a imagem de São José, é motivo de alegria. Todos a veneram e beijam. Há, mesmo, um esforço coletivo para a realização dessa festa. Embora se perceba, atualmente, menor concorrência, ela é ainda a festa na qual há a participação fervorosa de quase todos os habitantes do município, mesmo daqueles que moram nos bairros mais distantes.

Atualmente, ela é celebrada, em Barra Longa, no dia 1º de maio, cuja data é tomada pelos operários cristãos, como um dia de apelo veemente à sociedade para viver a paz social, dia em que comemoramos uma festa cristã, dia de rogar ao santo pelo êxito dos ideais cristãos da grande família do trabalho.

Durante muito tempo, o dia 1º de maio foi um símbolo da luta de classe, pois, como festa do trabalho, adquiriu um caráter que envolvia a contestação social, sob a bandeira do socialismo internacional, portanto, alheia ao espírito cristão. Em 1955, Pio XII decidiu cristianizar essa festa, dando-lhe um santo padroeiro: São José Operário.

²² MORAIS FILHO (1946, p. 202) afirma que, em Portugal, era hábito fazer vigílias nas igrejas e, para fazer o tempo passar mais depressa, havia comida a faltar, concluindo que talvez isso possa também ser reflexo da cultura portuguesa.

Hoje ela é universalmente aceita e, embora perdendo muito do seu caráter ideológico, é a festa da consagração cristã do trabalho (ALMEIDA, 1999, p.117).

Os principais acontecimentos celebrados são, com efeito, as novenas, as missas, as procissões e as coroações. A origem das procissões²³ é de caráter profano e mitológico, desempenhando um papel até mesmo nos cortejos cívicos. Ouve-se dizer que as divindades pagãs apareciam nos cortejos, como se o Cristianismo não tivesse gerado, nas crenças populares, a mínima continuidade (VITERBO, 1920, p. 242). Assim, justifica-se o fato das procissões não serem consideradas como litúrgicas, mas talvez para-litúrgicas, segundo o conceito da Igreja católica.

Tomando, como motivação de conquista, a propagação da fé, os portugueses promoveram, nas colônias localizadas mais longe, os costumes da mãe pátria, procurando comover a imaginação do pagão com a pompa das cerimônias religiosas (MORAIS FILHO, 1946, p. 203).

²³ Até mesmo na procissão existem modos e modos de andar. Na liturgia, não é só o de um simples vaivém. É um andar significativo, respeitoso, composto. Os movimentos do celebrante não são bruscos e nem caminha como uma vedete perante um auditório. Os fiéis, na apresentação das oferendas, e mesmo ao se aproximarem-se para receber a Santa Comunhão, o fazem com dignidade. Assim, a liturgia realiza e manifesta a Igreja que se torna “povo e espaço” (PASTRO, 1999, p. 183). A procissão é um ato litúrgico, um ato de culto de Cristo em Sua Igreja, e seu propósito é render graças a Deus, lembrando seus benefícios, pedir sua ajuda e estimular a devoção do povo cristão. É uma ocasião de oração particularmente intensa e, enquanto dura, toda a assembléia deve ocupar-se em cantar hinos e, em especial, salmos. Normalmente, ela se realiza ao ar livre; eis por que o celebrante traja um pluvial, pois esse é um traje de rua, conforme o indica seu nome latino, *pluviale*, que significa capa de chuva.

As procissões podem ser expressões festivas de alegria, como a do Domingo de Ramos, que foi instituída em Jerusalém do século IV, para comemorar a solene entrada de Cristo naquela cidade antes da Sua paixão. Outras procissões tinham uma natureza penitencial e eram súplicas solenes à misericórdia e benções de Deus. Durante as mesmas, cantava-se a ladainha de todos os Santos para implorar a benção de Deus para as colheitas do ano. Procissões análogas são, às vezes, organizadas pelas autoridades eclesiásticas locais, em tempos de calamidade pública (MILNER, 1987, p. 891).

2.3.1 A FESTA DE SÃO JOSÉ DE BARRA LONGA: A ARTE CONSTRUINDO A SOCIEDADE

A festa de São José de Barra Longa, ou Festa do Padroeiro, forma um conjunto bastante heterogêneo, do qual os elementos religiosos, pomposos e folclóricos não são excluídos. Com efeito, ela contém solenidades religiosas como coroações, procissões, missas, alvoradas, repiques dos sinos, mas também profanas, como bailes, levantamentos de mastros, toques das bandas (músicas eruditas e populares) e outras, por meio das quais se exprimem as afinidades e analogias de São José com seus devotos. Os jogos e os leilões realizados nas barraquinhas ao ar livre, as festas de rua com seus bailes e toques de sanfona e com a representação das corporações musicais, são significativas em todo o contexto. Essas cerimônias e festejos podem existir independentemente uns dos outros, o que é habitual. Mas, os principais acontecimentos celebrados são, com efeito, as novenas, as missas, as procissões e as coroações.

No grande ciclo de renovação das gerações, a festa de São José, celebrada pelos fiéis barralonguenses, vem se reportar às várias datas que, no decorrer dos tempos, correspondem às efemérides que marcam o ano litúrgico, como, por exemplo, o dia 19 de março, dia de São José, comemorado no dia 1º de maio, com aquelas cerimônias que têm origem na tradição local, como festa patronal. Esse contraste no âmbito da sociedade é aspecto que faz parte da própria essência do ser humano, aqui representado pelos devotos de São José.

O acontecimento histórico que destaca o dia do trabalho e sua aliança com o padroeiro, data especial, que se prende à consciência da vitalidade e da continuidade

das comemorações do trabalhador, evidencia-se de maneira regular. Mas, para essa celebração escolhida no momento, é determinado um período mais particularmente consagrado aos festejos. E, se a comemoração do padroeiro se realiza por tradição no primeiro dia de maio, mês por costume consagrado à Nossa Senhora, há uma novena preparatória, todos os dias, além de missas com temas litúrgicos, relacionados às necessidades do barralonguense, havendo a participação de bairros escolhidos durante cada missa. O uso de imagens²⁴, com música de bandas na festa, generaliza-se desde o século XVIII.

Atualmente, na cidade, encontra-se seu Padroeiro São José, que recebe todos os padroeiros das comunidades que pertencem a Barra Longa, como matriz. Os santos, em andores, entram na avenida principal da cidade, representando cada comunidade, acompanhados de seus fiéis, numa confirmação dos privilégios que recebem ²⁵. Essa inovação de entrada e chegada dos santos é recente e exhibe esmeros que nos conduzem à visão de um ambiente teatral.

Os santos são colocados em frente à Matriz de São José, onde acontece a parte verdadeiramente litúrgica, ou seja, a santa Missa, que é celebrada com fervorosa participação dos fiéis, durante a qual se lê o Evangelho escolhido para o dia e se fazem ofertas.

São muitas as evocações em louvor ao padroeiro e, após a missa, os fiéis saem em procissão. Os sinos da cidade, em badaladas, anunciam a caminhada e os padres

²⁴ A questão de "imagem" é fundamental na ética cristã, e a estética não é um simples capricho do belo pelo belo. Numa obra ou num edifício cristão existe todo um universo eloquente. O altar, as torres, as cúpulas, os vitrais, as pinturas não estão por ação e ao acaso (PASTRO, 1986, p. 06).

²⁵ Em 1982, a festa de São José sofreu alteração por ordem da comunidade e do cônego Antônio Jesus Vieira que, como pároco da freguesia na época, incentivou a união e participação das comunidades rurais nessa festa, com acolhida das imagens de cada local.

vão à frente do cortejo, mantendo seus privilégios eclesiásticos. Atrás das imagens, o povo pede proteção e assistência. Os ornamentos dos andores exibem grande pompa, para prestigiar os santos, e outras manifestações direcionadas às imagens ocorrem através dos gestos simbólicos alternados com orações.

As corporações musicais ou bandas de música, principalmente a corporação musical São José, têm grande participação com seus dobrados e marchas durante a procissão. Entre as composições tocadas, sempre estão algumas do compositor José de Vasconcellos Monteiro. E, fazendo soar seus instrumentos nas procissões, os músicos das bandas revezam com as marujadas, as representações dos congados e com as orações que são feitas pelos padres durante a procissão.

De início, saía às ruas, em um carro, uma imagem grande e ornamentada de São José. Essa imagem encontra-se, durante o ano, no altar central da Matriz e é esculpida em madeira com o Menino Jesus grande. Nas últimas décadas, passou a sair às ruas uma imagem do século XVII, vinda de Portugal, conhecida como São José de Botas. Porém, no ano 2000, descobriu-se o valor imenso dessa peça e o risco que se corre em deixá-la fora do altar. Assim, voltaram a sair com a imagem primitiva, nas procissões. Nesse contexto, a impressão de brilho, de pureza clássica e religiosa, se mantém, mas evidencia-se, sempre, pelas descrições, uma tendência de se tornar festa popular. Dentro desse novo repertório de símbolos e signos constante na festa, a história e a mitologia²⁶ antigas ocupam um lugar privilegiado, visto que prevalecem a

²⁶ Para CAMPBELL (2002, p. 04-06), a mitologia é um mapa interior de experiência traçado por alguém que empreendeu a viagem; aquilo que os seres humanos possuem em comum se revela nos mitos. São histórias de sua busca de verdade, de sentido e de significação através dos tempos; o mito é uma máscara de Deus e também uma metáfora daquilo que repousa por trás do mundo visível, fazendo uma faxina na crença. Pode ser o alimento de imaginação de muitos fiéis. Ora, a Bíblia, fonte também de revelações da vida de muitos Santos, faz parte da educação de quase toda essa gente, onde há uma tradição de informação mitológica. A sua história está na mente desses fiéis, devotos de São José.

homenagem ao herói e os costumes de um povo. Por outro lado, conservando-se o gosto pelas alegorias e emblemas, demonstra-se uma predileção pela tradição.

Ora, o personagem São José é o príncipe absoluto que domina todos os outros padroeiros das comunidades rurais. Assim, a saída e a chegada da sua imagem na Matriz, que é o principal lugar onde acontece a festa, e a caminhada dos andores pelas ruas tornam-se manifestações de unidade que chamam os fiéis e que impõem a ajuda das autoridades, dos padres, dos políticos, enfim, dos notáveis da cidade. Essa participação de toda a população faz com que o processo se prolongue, através da procissão acompanhada de toques das bandas, marujadas, reza de terços e ladainhas, cantos das senhoras nas ruas. E a imagem do padroeiro é venerada com fogos e aplausos. Os andores podem ser acompanhados de músicas cantadas pelo grupo de marujada, reservado à comunidade que cultiva esse folclore como forma de espetáculos religiosos. Mas, inversamente, outros fiéis podem se divertir e rezar no espetáculo de devoções populares. Enfim, tal festa pode dar lugar a comemorações dos mais variados estilos às quais tem acesso um grande número de fiéis com seus privilégios. Em resumo, o padroeiro São José, considerado como um herói²⁷, não é esquecido ou descuidado. Cada comunidade rural pertencente a Barra Longa e seu santo padroeiro vem a ter, nessa festa, um lugar mais ou menos eminente, e nela se encontra um prazer mais ou menos refinado, dentro de suas condições, mais ou

Percebe-se, assim, aquilo que é relevante em suas vidas. Ao participarem das festas cristãs, há uma tendência dos fiéis de se voltarem para seu interior, captando a mensagem dos símbolos. Para todas as mensagens há uma significação e os símbolos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana, signos do que somos capazes de conhecer e experimentar interiormente.

²⁷ Segundo CAMPBELL, (2004, p. 07), o herói supera as paixões tenebrosas e simboliza nossa capacidade de controlar o irracional dentro de nós, agindo para redimir a sociedade. Por isso, São José, para os fiéis, torna-se um herói.

menos confortáveis, segundo sua condição sócio-econômica e perante uma ordem estabelecida na sociedade.

Os santos que acompanham o padroeiro são todos de real valor artístico, tanto em pintura como em escultura. Entre eles, São Benedito, Nossa Senhora das Graças, da Conceição, São Miguel, Santo Antônio e outros. Durante a caminhada com as imagens monumentais, as bandas também contribuem com seus dobrados, para dar uma impressão do poder e majestade do Santo. Também os cantos, entoados de forma popular, têm seu espaço nesse conjunto e contribuem também para a sua significação.

No retorno das imagens à matriz de São José, ou seja, na chegada da procissão, o padre cinge o andor dos santos e do padroeiro, que é conduzido ao trono, onde o povo lhe rende homenagem. Os padres dão a Bênção do Santíssimo, ao som do Hino Nacional entoado pela Banda São José.

As entradas sucessivas das imagens, após a procissão, acontecem a cada ano de forma diferente, mostrando uma flexibilidade, ao mesmo tempo que os festeiros mantêm a tradição, em seus aspectos simbólicos. Terminada a procissão, o povo visita os andores de sua devoção, para agradecer e suplicar. Há, então, muitos vivas e *show* de balões, barraquinhas e um grande baile no salão da paróquia, além dos “forrós” na praça pública, em frente à igreja matriz, até que os andores comecem a ser retirados e levados de volta aos seus devidos locais. Assim, uma festa que começou ao nascer do dia, com anúncio de sinos e foguetes, orações matinais, tríduos e novenários finaliza-se, quase no dia seguinte, depois de uma hora da manhã.

Apresentamos, a seguir, alguns dados coletados sobre as festas mais antigas em homenagem ao grande padroeiro São José. Essas festas datam do início do século

XX, coincidindo com a época em que o compositor José de Vasconcellos Monteiro escreveu suas obras. Mostraremos algumas citações preciosas de Padre José Epifânio Gonçalves, pároco da cidade na época e que deixou uma ata, na paróquia, com relatos significativos para esta dissertação:

Referência às programações festivas mais antigas:

A festa de São José, em 1937, teve o auxílio dos senhores Antônio de Assis Mol, Manuel Luís Mol e José de Vasconcellos Lanna. Auxiliara-me eles grandemente na efetivação dos festejos com elaboração do programa. Consta de solene novena preparatória e, no dia da festa, de Missa cantada, procissão e *Te Deum* sobre a colaboração do reverendíssimo. Padre Lanna Neves, superior do Seminário Menor de Mariana que fez, assim, um eloqüente sermão sobre as virtudes do Santo Patrono, no dia vinte e oito (GONÇALVES, 1937, *Manual*²⁸, p. 04).

Referência à participação de padres e fiéis nas antigas festas dedicadas a São José:

Em quinze de março, aqui chegou, vindo de Congonhas a mandado do Reverendíssimo Padre superior, o Reverendíssimo Padre João Munis. Assim, veio ele pregar o Tríduo de São José, preparação para a comunhão dos fiéis da Paróquia. A matriz, à noite, encheu muito para ouvir a palavra de Deus (GONÇALVES, 1938, *Manual*, p. 12).

Em dezenove, dia de São José, padroeiro da freguesia, houve missa cedo e comunhão das senhoras. Na 2ª Missa, às 7 horas, comungaram com muita piedade e devoção, 353 homens. Ao todo, foram 1800 comunhões, os frutos dos trabalhos. Houve, às quatro horas, procissão do Santo do Patriarca; à entrada pregou o Reverendíssimo Padre Munias, terminando-se a solenidade com a bênção do Santíssimo Sacramento” (GONÇALVES, 1938, *Manual*, p. 13).

A Congregação Mariana da Imaculada Conceição de São José de Barra Longa foi fundada em 19 de março, dia de São José; a Congregação Mariana de Barra Longa celebrou a santíssima recepção de fitas de suas associadas, às 8 horas da manhã, de 15 de maio de 1938. Às duas horas da tarde, houve orações por parte das filhas de Maria, Santos Anjos [...], também com minha solenidade e assistência. A bênção do Santíssimo à tarde deu remate às festas do dia (GONÇALVES, 1938, *Manual*, p. 18). A banda de música São José percorreu as ruas da nova cidade, enchendo de alegria os corações barralongueses, pelo advento das novas canções com seus acordes harmoniosos (GONÇALVES, 1938, *Manual*, p. 26).

²⁸ Encontra-se na Paróquia São José de Barra Longa, o Livro do Tombo em manuscrito.

Referência a aspectos relevantes da Festa de São José em comemoração à passagem do centenário da paróquia, em 26 / 10 a 01 /11, de 1941:

A Vós, por suas zeladoras, o meu agradecimento por não deixar passar despercebida a grande data do centenário. Durante o novenário preparatório da solenidade, que começou em 23 de outubro, se achou presente a veneranda Santíssima Virgem (GONÇALVES, 1941, *Manual*, p. 52).

Em 1º de novembro, houve numerosa comunhão na 1ª Missa, que se celebrou às sete horas pelo “caminho” espiritual da Paróquia, às 10 horas, missa cantada pelo coro paroquial (GONÇALVES, 1941, *Manual*, p. 53).

Referência à participação da Banda São José, desde tempos antigos:

Em 19 de março de 1942, foi comemorado o dia do excelso patrono da Freguesia, São José. Precedida a solenidade de um tríduo preparatório, houve em 19 de março, Missa solene com muita música, comunhões e procissões. À tarde, no salão dos marianos, houve sessão solene em que falou o orador Manuel Inácio de Carvalho. A Banda S. José foi bastante ilustre à solenidade (GONÇALVES, 1942, *Manual*, p. 57).

Referências à Nossa Senhora:

O mês do rosário foi feito com muita simplicidade, mas bem piedoso e freqüentado. Houve na Matriz: exposições, terço, ladainha, oração de S. José e Bênção (GONÇALVES, 1942, *Manual*, p. 86).

Em maio, celebramos as reverendíssimas filhas de Maria, com a coadunação das Sr^{as} marianas, as solenidades quotidianas do mês consagrado à sua Santa Mãe. A festa de encerramento que se realizou foi pomposa, brilhante e muito piedosa (GONÇALVES, 1945, *Manual*, p. 101).

Em vinte e nove de novembro, teve (*sic*), às dezenove horas, em nossa matriz, com regular seqüência, o novenário preparatório da festa da Santíssima Virgem Imaculada. Durante os outros dias da novena, foi gradativamente crescendo o número de fiéis que se tornou notável desde a ante-véspera do fim. No dia 8, houve missa com cânticos e 450 comunhões. À tarde, homenagem à Santa Virgem, fizemos uma curta, mas piedosa procissão até a rua 1º de janeiro. Voltando à matriz, deu-se a benção do Santíssimo Sacramento (GONÇALVES, 1945, *Manual*, p. 122).

Referência à continuidade da festa todos os anos e à participação de padres das paróquias vizinhas:

Em 1947, em 18 de abril, começaram, na matriz, as solenidades do novenário preparatório da festa do grande pai e Padroeiro São José. Grande foi o 'número' de fiéis desde o 1º dia. Em 23 de abril, aqui chegou o Reverendíssimo Padre Heitor Assis que, com sua eloquência piedosa e "cara" unção, soube prender a atenção do grande auditório e emprestar grande lustre às festas de nosso querido São José. Na Missa cantada, os corais e o Vigário de Acaiaca, Padre Antunes de Souza, que foi subdiácono na Missa, presidiu a procissão triunfal (GONÇALVES, 1947, *Manual*, p. 127).

De oito de abril a vinte, a nosso convite, esteve entre nós o Reverendíssimo Padre Marins, da congregação mariana, da residência de Belo Horizonte. Veio Padre Marino para pregar o novenário do "nosso" patrono da paróquia, São José. Começada a novena em nove de abril, teve seu brilhante arremate em 17 de abril, com uma belíssima "pregação" sobre a morte fiel e gloriosa de São José, entre os braços de Jesus e de Maria (GONÇALVES, 1948, *Manual*, p. 145).

Em seguida, houve levantamentos do mastro, deu-se a bênção todas as noites da novena. Em 16 de abril, aqui chegou o Padre Jayme Antunes de Souza, pároco da cidade de Acaiaca, que nos prestou excelente ajuda no confessionário. Em 18, na 1ª Missa celebrada, davam-se 220 comunhões. Cantou-se missa pelo reverendíssimo pároco arcebispo e pelo Padre Marcinho que exercitou o ofício do diácono, e pelo padre Jacques, sub-diácono.

À tarde, na procissão, o Santíssimo foi levado sob o Pálio, acompanhado de uma grande multidão e houve uma belíssima pregação sobre o grande padroeiro São José. O solene *Te Deum* e a bênção do Santíssimo Sacramento "ilustraram" as festividades de São José em 1948. Foram festeiros os senhores: Benjamim Siqueira e Francisco Alves Xavier (GONÇALVES, 1948, *Manual*, p. 146).

De 29/4 a 08/05 de 1949, tendo à frente Senhor Benjamim Aloés de Siqueira, como festeiro, rezou-se na Matriz, solene novenário preparatório da grandiosa festa do excelso patrono da Paróquia, o grande São José. Iniciada a 29 de abril, teve seu piedoso sermão em sete de maio. Foi pregador o notável Pe. José Martins Ferreira que, durante os três dias, conseguiu a atenção do grande auditório com os "sermões" (GONÇALVES, 1949, *Manual*, p. 159).

Em 1949, na procissão triunfal, saiu a imagem grande, em caminhonete, cercada de anjos. Orações festivas, vivas, um triunfo nunca visto na história da paróquia vinculada.

Saindo da Rua Mathias Barbosa, em frente à Capela dos Ramos, entrou na Avenida Getúlio Vargas, desceu ao lado do grupo escolar e entrou na Matriz triunfalmente à Avenida Capitão Manuel Carneiro, com palmas e vivas contagiantes e emocionantes da imensa multidão (GONÇALVES, 1949, *Manual*, p. 160).

De 21 a 30/04 de 1950, celebrou-se, com muito brilho, no domingo dentro da oitava do patrocínio de São José, 30 de abril, a festa do doce e sagrado patrono da Paróquia, o grande São José, presidida de solene e piedoso novenário, terminou a 30 de abril (GONÇALVES, 1949, *Manual*, p. 172).

2.4 CONCLUSÃO

Os aspectos simbólicos presentes nas comemorações de São José são manifestações de fidelidade e de homenagem, uma oportunidade de se tomar consciência do valor da cultura de uma cidade e de apreciar sua originalidade. A igreja de São José se torna o lugar de junção do seu santo principal e do cortejo dos santos das comunidades rurais que vêm ao seu encontro. E esta visita representa a união de todos que querem render graças ao padroeiro.

Assim, a festa de São José guarda, desde suas origens remotas, o caráter de fecundidade destinado a perpetuar, na vida de uma sociedade, a presença de seu protetor. A pompa de que se revestem os andores é sempre renovada e vê-se aí a intenção de uma sociedade em reverenciar a presença desse grande santo, pai de Jesus. A festa convida, assim, a um contato essencial que é o da soberania de um padroeiro com o seu povo em nome de Jesus Cristo, e o cerimonial sagrado afirma, simbolicamente, que a devoção exige fidelidade ao Senhor. O andor, que representa a imagem do santo em seu trono, mostra a paternidade de S. José, pai de todos, mobilizando muitas romarias que vão ao seu encontro.

Por outro lado, a devoção ao santo heróico, celebrada com mais exaltação no dia do trabalho, buscando nele paz e prosperidade, exige, conforme o costume nas alegres entradas, confirmação em reconhecimento da libertação e privilégios concedidos pelo grande padroeiro. Portanto, o ambiente sacro conserva um aspecto muito mais tradicional do que se possa imaginar, visto que as diversas ordens de comemorações são subordinadas a uma tradição, da qual constam novenas, procissões e outros ritos. O itinerário das procissões pelas ruas da cidade modificou-se um pouco, através dos

séculos, e a decoração dos andores não segue os mesmos padrões. Tudo isso, porém, se firma sobre a base de continuidade. As mudanças refletem as transformações na estrutura de uma sociedade, dentro do estilo de vida de cada geração, ao redor de um mesmo tema, e através das formas com que manifestam sua criação artística. A tradição se mantém, apesar da evolução do povo, o que deixa algumas questões pendentes: Há quanto tempo circulam esses estilos de festa no meio social da cidade? Quantas formas já assumiram tais manifestações? A quantas gerações levaram sua mensagem? Quantas gerações se incumbiram de sua perpetuação? Se o tempo as extinguiu, isso vem reforçar a definição de Alfredo Póvina (1944), citado em (ALMEIDA, 1957, p. 135), de que “tradição é a opinião pública de várias gerações”.

Sendo assim, essa riqueza e essa variedade mantêm sua continuidade e asseguram, sobretudo, a atenção do povo a um fato da História e da cultura que é a festa. Nesse sentido, a festa tem, por principal função, celebrar a continuidade de uma sociedade, cujo chefe é o Padroeiro São José, sendo que a igreja e as instituições garantem a estrutura dessa formação social. Desde a fundação da cidade, tal festa atraiu seus patrocinadores. Exemplo se encontra na família Siqueira (descendente de portugueses), uma das que, com grande número de representantes, sempre dedicou atenção e cuidado especial à festa de São José. Consta, em atas da cidade, que, desde 1949 até por volta de 1980, essa família promovia a comemoração, organizava-a e patrocinava-a com suas ofertas.

A festa visa dar uma forma tangível a um ideal de ordem social e religiosa da sociedade, na qual o chefe principal é São José. A hierarquia de funções estabelece e justifica uma compensação de serviços prestados pelo povo e

patrocinadores, sendo que, até os mais humildes experimentam sentimento de participação.

Consideramos, assim, que essa festa constitui um espetáculo completo, onde a ordem social representada se encontra incorporada a uma ordem providencial através de uma rede completa de correspondências. Ela tende a materializar a imagem coerente de um universo onde o reino de Deus e o mundo se integram, como a cidade dentro do céu e cada ocupação dentro da cidade. Por isso, descreve o evento como estando presente dentre as perspectivas cristãs e de redenção, pois se aprofunda na significação de vários textos tirados da Bíblia. Para tanto, o povo também incorpora a alegoria à lenda e a mitologia ao serviço das virtudes necessárias que São José representa, visando à preservação do corpo social. Ou seja, a festa de São José repousa sobre uma ordem temporal e espiritual.

A continuidade da comemoração encontra sua consagração na eternidade. O reconhecimento desse padroeiro para a cidade concilia a transmissão hereditária dessa festa com as comemorações do dia do trabalhador, que acham também seu prolongamento nas comemorações populares. O sagrado e o profano estão no evento da festa que se desenrola através de ritos, colocando diretamente em presença, São José, como padroeiro cristão, enquanto muitos fiéis fazem promessas para obterem desse grande Santo uma graça especial. Essa celebração torna-se importante, visto que o ideal de inspiração universal tende a se identificar com uma força histórica.

Por outro lado, a História também pode proporcionar alguma variação entre a representação idealizada da sociedade e sua realidade; entre a união que essa sociedade proporciona, e os antagonismos que ela vivencia; entre a compensação efêmera que ela procura e a opressão durável que ela dissimula. Mas, se quiséssemos

explicar, somente pela História, as manifestações desse povo, não conseguiríamos render contas da perenidade das tradições nas quais ele se inspira, nem da riqueza e da variedade de seus meios de expressão. De uma certa forma, na cultura desse povo que se manteve homogênea por algum tempo, há uma certa quantidade de regras subentendidas, não escritas, pelas quais as pessoas se guiam. Há um *ethos* ali, em costumes, em entendimentos, segundo o qual uma situação se mantém de certa maneira. A nossa metodologia de análise nos informará o que está por trás da música e letra de um compositor, cuja obra se chama *Missa dedicada a São José*. Essa arte descreve a sua própria vida.

Assim, queremos justificar que muitas obras musicais que existem e foram compostas para essa festa, como a citada Missa de José de Vasconcellos Monteiro, são reflexos das antigas comemorações que se faziam para o padroeiro São José, mas no momento em que é concebida a festa, essas obras de arte, dentre outras, estão também construindo a sociedade.

Podemos classificar os estilos da festa em dois principais: tradicional e moderno. E se nós consideramos um dos espetáculos mais característicos da festa, que é a missa, e trabalharmos com a liturgia numa perspectiva de união de várias artes, constatamos que ela realiza igualmente uma síntese daqueles dois tipos. Muito do que acontece na festa é uma transposição da cultura portuguesa em que se inserem as cenas regionais do interior de Minas. Mas, o todo em si, que faz o seu sucesso, está, dramática e artisticamente, ligado à cultura portuguesa.

A utilização do folclore²⁹ português na festa não é moderna. Os espetáculos são os cenários que se utilizam com as decorações fixas, localizadas em diversos pontos por onde passa a procissão.

As primeiras descrições sobre a festa são antigas, mas elas contêm, para o atual período, informações precisas, abundantes que permitem entender a época em que o compositor José de Vasconcellos viveu e os estilos das festas que o influenciaram. Assim, torna-se importante um breve estudo de uma sociedade e de seu vasto domínio sobre as manifestações artísticas, que podem apresentar exemplos significativos que são pontos de partida levando a um fim, por meio da composição musical.

²⁹Folclore é a cultura do popular, tornada modelo pela tradição. Compreende técnicas e procedimentos proveitosos que vão tomando valor emocional e racional, o que é confirmado nas seguintes palavras: "A mentalidade móvel e plástica torna tradicional os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fato coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada na dinâmica das águas vivas. O folclore inclui, nos objetos e fórmulas populares, uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, defende e mantém os padrões imperturbáveis do entendimento e da ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziam de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas seqüências ou presença grupal" (CASCUDO, 1954, p. 319).

CAPÍTULO III- JOSÉ DE VASCONCELLOS MONTEIRO

3.1 DADOS BIOGRÁFICOS

Nascido no dia 27 de setembro de 1856, em Santa Cruz da Trapa, pequena aldeia de Beira Alta, Portugal³⁰, e filho de Anselmo Luiz Teixeira de Vasconcellos Monteiro e de Tereza de Vasconcellos Monteiro, José de Vasconcellos Monteiro veio para o Brasil antes dos 15 anos, a bordo da galera “Europa”, de 900 toneladas, levando 47 dias do Porto ao Rio de Janeiro.

Deixou em Portugal seu pai e muitos irmãos e veio trabalhar com um primo, dono da muito afamada, na época, “Confeitaria Paschoal”. Todavia, não gostando do trabalho na Confeitaria e depois de sofrer muito na capital do Brasil (onde contraiu bexiga e febre amarela), foi para o interior de Minas, trabalhando como “mascate”³¹.

Dotado de talento, veio, entretanto, para o Brasil com apenas três meses de escola primária, lendo bem, mas escrevendo mal, como prova sua primeira carta escrita ao pai, logo que aqui chegou, carta essa que seu pai Anselmo guardou com carinho e trouxe para o Brasil, quando veio visitar o filho. Deu-a para a nora e uma filha guarda tal relíquia com muito amor. Gostando muito de música, autodidata, José chegou a tocar bem flauta, violão e clarineta, dedilhando também o piano. Estudava sozinho e,

³⁰ Consta no livro *Genealogias da Zona do Carmo*, de autoria do Cônego Raimundo Trindade, que José de Vasconcellos Monteiro nasceu em Arouca, Conselho de Aveiro. Mas sua filha “Zota” afirma que “o verdadeiro local seria um lugarejo situado nas proximidades de Arouca”. Para tanto, o seu neto Mauro Roberto conseguiu cópia do batistério no Arquivo Distrital de Vizeu, onde consta como local do nascimento, a “Freguesia de Santa Cruz da Trapa”, que agora está unida ao Conselho de São Pedro do Sul (NAVES, 2003, p. 11).

³¹ Segundo NAVES (2003, p. 13) “a trilha utilizada para vencer esse árduo percurso rumo ao norte, deve ter sido a mesma dos índios “Coroados”, habitantes da orla marítima fluminense, que fugiram dos “Tamoios”, no século XVII, partindo do vale inferior do Rio Paraíba do Sul, para buscar vida nova nas regiões de Pomba, Miragaia, Serra da Onça e Piranga”.

nas horas vagas, sonhava ter certo pecúlio para, não precisando trabalhar tanto, poder estudar. Mas só conseguiu isso depois de bem idoso. Fez exames vagos de Direito e chegou a advogar no Fórum de Ponte Nova.

Escreveu vários livros sobre temas filosóficos e religiosos como: *Problema Social* (1920), *Verdade Necessária* (1933), cujos temas visam combater o materialismo, o comunismo e o ateísmo militante de Marx; *Higiene do Espírito* (em estilo lusitano), que constitui uma coleção de palestras que pronunciara para a “União dos Moços Católicos”, de Belo Horizonte, com o objetivo de enfraquecer o ateísmo nas consciências religiosas e *Terapêutica Social*, que visaria uma sociedade mais justa e fraterna (NAVES, 2003, p. 46).

Gostava também de poesia e compôs vários sonetos. É importante ressaltar aqui a seguinte citação: “Enquanto ia e vinha, em suas longas viagens de Minas ao Rio de Janeiro e vice-versa, lia e aprendia sob a sombra das árvores e à imagem dos riachos, enquanto seus animais recuperavam forças” (NAVES, 2003, p. 26). Com tudo isso, escreveu para o teatro e, em Barra Longa, ensaiava e encenava peças suas, com os rapazes e moças do lugar.

Alguns descendentes seus citam que ele conquistou sua mulher fazendo versos, entre os quais se encontra esta quadra:

“Olha, Maria, eu não sou ruim....

Talvez um pouco rude...um pouco agreste.

O amor, porém, que nos meus olhos leste,

Nasceu com jeito de jamais ter fim”.

Embora não tivesse ingressado em curso regular em sua terra natal, dizia ser autodidata, procurando sempre se instruir. Isso lhe possibilitou, entre outras coisas, escrever artigos sobre o Brasil para os jornais de Portugal.

Casou-se na cidade de Barra Longa, em 27 de novembro de 1880, com a barralonguense Maria Valentina de Magalhães (Micota), tendo dezesseis filhos, dos quais seis morreram ainda crianças. Dentre eles sobreviveram: Anselmo, Caetano, Afonso, José, Felício, Agostinho, Maria Angelina, Tereza, Cacilda e Elisa.³²

Sendo um profícuo compositor, tronco de importante família mineira, viveu grande parte de sua vida em Barra Longa, Minas Gerais, e tinha o apelido de Juca Labrego devido à sua ascendência portuguesa.

Transferiu-se depois para Chopotó, perto da cidade do Rio Doce, Minas Gerais³³. Consta no livro, *História da família de José de Vasconcellos Monteiro*, a seguinte afirmação:

As comunicações entre as cidades do interior de Minas eram feitas a cavalo até o final do século XIX, quando Dom Pedro II pôde implantar as grandes ferrovias do País, tais como a 'Estrada de Ferro Dom Pedro II' (que foi posteriormente denominada "Central do Brasil") e a 'estrada de Ferro Leopoldina Railway'.

O imperador inaugurou, pessoalmente, em 1886, a Estação de Chopotó, pequenino povoado situado às margens do Rio Piranga, onde nasceram inúmeros descendentes de José de Vasconcellos Monteiro (NAVES, 2003, p. 17).

José de Vasconcellos Monteiro organizou e regeu bandas em Barra Longa e Chopotó. Inspirado na sua Banda de Chopotó, lugarejo onde também viveu durante muitos anos, foi criado o programa "Lira do Chopotó".

³² Dados recebidos de D. Didinha, sobrinha neta do compositor, na visita feita à sua casa, em Belo Horizonte, em abril de 2001.

³³ Idem

Deixou muitas composições musicais em Ponte Nova, Barra Longa, Ouro Preto e Mariana, além de vários sonetos que a sua filha caçula, Zóta, copiou em um caderninho, com muita dedicação.

Faleceu em 27 de agosto de 1941. Mais tarde, sua família transferiu-se para Belo Horizonte, onde residem muitos descendentes seus. O genro Thomaz Naves com quem José de Vasconcellos conviveu, deixou a seguinte descrição desse compositor:

Viveu vida nobre, pura e santa; com Deus e para Deus; com os pobres e para os pobres. E foram os dias festivos, decorrentes de sua vida no seio da grande família que semeou, ou sua fé inabalável na religião, a justificativa dos versos praticados, quase sempre de fundo místico, mas em todos repontando, aqui e ali, o seu fôlego de pensador, como no poema *Perdoa*.

Seus familiares relatam muitos exemplos de caridade e fidelidade à vontade de Deus, dentre eles o perdão que é citado no seguinte verso:

*“Perdoa até a quem te não perdoa
E verás como é sábia e como é boa
A lei que a todos manda perdoar”* (NAVES, 2003, p. 48).

O seu exemplo de humildade e de alegria é lembrado na seguinte citação:

Enriqueceu e embelezou com rajadas luminosas o seu espírito, através da música, do ritmo e da rima, trindade radiante que ornamenta e completa os versos bem trabalhados, o que lhe deu a felicidade de sonhar sonhos tão bonitos como fora ainda moço (*sic*); plasmou nos versos os seus sentimentos, os seus conselhos, sem pieguice nem leviandade; e fê-lo com arte, com gosto e até com bom humor, dentro de sua elevada compreensão da vida, com o coração cheio de bondade, transbordando carinho e exalando doçura³⁴.

Nasceu humildemente e na humildade cresceu; viveu em um ambiente de bondade e espalhou também bondade a mãos cheias; e morreu com tanta suavidade e tanta ternura que tive a impressão de ver convergindo sobre sua

³⁴ Segundo alguns componentes da família, José de Vasconcellos comprou uma escrava no século XIX, apenas para libertá-la, dando-lhe ‘carta de Alforria’. Por muito acreditar na origem divina da Igreja Católica Apostólica Romana, mostrava que seu Cristianismo não era de fachada, a ponto de afirmar que ‘é preciso que a palavra ilumine e o exemplo comova’. Por estas razões e outras, era considerado um ‘justo aos olhos de muitos da sociedade’ (NAVES, 2003, p. 51).

cabeça branca e seus olhinhos bons, naquela hora extrema, como um halo de luz, tudo o que fez de bom, de puro e digno, para si, para os seus e para a sociedade (NAVES, 2003, p. 49).

Sua família tem hoje quase mil membros: netos, bisnetos e tetranetos³⁵. Em 1973, época em que o Sr. Arcebispo de Mariana, D. Oscar de Oliveira, conseguiu algumas obras desse compositor, ainda viviam dois de seus filhos: Sr. Caetano Vasconcellos e D. Zóta Vasconcellos.

D. Zóta Vasconcellos morava em Belo Horizonte foi a filha com quem José de Vasconcellos passou os últimos anos de sua vida. Foi ela quem reconheceu a firma de seu pai na *Ave Maria* do acervo de *Ofícios e Novenas* de Barra Longa, por ocasião de sua visita ao Museu da Música de Mariana, na data de sua inauguração, em 6 de julho de 1973, pelo então Ministro da Educação, General Jarbas Passarinho.

Também estiveram presentes à cerimônia os netos de José de Vasconcellos: a compositora Carmem Sílvia Vieira de Vasconcellos, Prof. Emérita da Escola de Música da Universidade de Minas Gerais; o Padre José de Vasconcellos, salesiano, ex-membro do Conselho Federal de Educação.

Bom músico, José de Vasconcellos Monteiro deixou uma obra de valor, onde há, como raro exemplar, traços de uma ópera denominada “D. Cezar de Bazam” (“*Cezandi Bazam*”), (*sic*) além de missas, motetos religiosos e músicas de salão como polcas e outras.³⁶ A maioria desses manuscritos se encontra no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana e estão sendo analisados e copiados para levantamentos.

³⁶ REZENDE, Maria da Conceição. Dados colhidos no Museu da Música de Mariana.

3.1.1 Dados recentes sobre José de Vasconcellos Monteiro.

Os dados colhidos no Cartório de Registro de Imóveis – cidade e Comarca de Ponte Nova, registram várias vendas de imóveis ao compositor. Esses dados comprovam datas e locais da trajetória de sua vida, o que é importante explicitar nesse trabalho, para maior fundamentação dessa pesquisa.

Registramos os seguintes pontos relevantes, como a venda de um imóvel à Rua Piranga, Ponte Nova, em 30 de Janeiro de 1903, a José de Vasconcellos, como adquirente dos bens e com profissão de negociante no mesmo distrito; a estada do compositor em Rio Doce (+/- 1906- 1908), através de um documentário da venda de imóveis ao próprio, em 29-06-1906, localizado na Rua Corguinho de José Pereira (*sic*), Rio Doce; a estada do compositor na mesma cidade, constando em data de 19/07/1907, como advogado, residente no Distrito de Ponte Nova, adquirente do imóvel à Rua Rio Doce, Largo Rio Doce. Enfim, o mesmo documento, (registrado em 03-12-1908), menciona a venda de bens, localizados na Estação do Chopotó, para o compositor negociante, residente no mesmo distrito. É importante salientar que essa residência ainda existe no mesmo local onde, até poucos anos atrás, viveram vários parentes de José de Vasconcellos, que agora se encontram em Belo Horizonte.

É importante aqui citar alguns dados, entre eles, uma dedicatória que copiamos no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, Acervo de Barra Longa. Tal dedicatória³⁷ foi feita pela filha do compositor, Elisa de Vasconcellos Naves, que

³⁷ Tais dados foram por mim colhidos, em janeiro de 2001. A fonte se encontra com letra manual, feita por Maria da Conceição Rezende, juntamente com as partituras de José de Vasconcellos Monteiro. Segundo essa musicóloga, estiveram presentes três netas de José de Vasconcellos

registrou, naquele acervo, a presença de obras de seu pai na cidade, ao reconhecer o seu autógrafo, num documento incluso (classificado, em termo musicológico, como folha de rosto), junto com a partitura *Ave Maria*:

Reconheço com emoção, no documento incluso, uma “Ave Maria”, o autógrafo de meu saudoso e inesquecível pai, José de Vasconcellos Monteiro (ELISA DE VASCONCELLOS NEVES, Mariana, 06 de Julho de 1973).

3.2 A INFLUÊNCIA PORTUGUESA NA ORQUESTRAÇÃO E INSTRUMENTAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA NOS SÉCULOS XVIII E XIX.

Nas orquestrações das obras sacras mineiras, desde o período colonial, constatamos a influência do estilo luso-napolitano do século XVIII e início do século XIX. Como acontece com outras manifestações artísticas, mencionadas nesta dissertação, essa influência também veio de Portugal. Todavia, os estilos não coincidem, visto que, os compositores mineiros da fase citada desviavam-se dos abusos de certos elementos artísticos, provindos da ópera italiana que, na época, não recebiam um tratamento tão cauteloso com as melodias e, muitas vezes, estando em moda em toda a Europa, principalmente em Portugal, caracterizavam mais aquele barroco europeu marcado pelo seu exagero (REZENDE, 1989, p. 493).

Com efeito, cada época teve o seu tipo de orquestra, correspondendo tanto às várias estruturas musicais, como às exigências e condições materiais de expressão do

Monteiro: Omelina Vasconcellos Ramos; Maria Aparecida Vieira de Vasconcellos; Thereza de Vasconcellos Lanna (REZENDE, 1973, Museu da Música de Mariana, Acervo de Barra Longa).

momento histórico, não esquecendo ainda que os aprimoramentos sucessivos, introduzidos nos instrumentos, muito influenciavam no desenvolvimento que acontecia gradualmente nas orquestras. Segundo Maria da Conceição Rezende, na música mineira do século XVIII, a orquestração teve o seu auge nas obras de Francisco Gomes da Rocha³⁸.

Na 2ª metade do século XVIII, os compositores mineiros, geralmente, usavam a seguinte instrumentação na orquestra: violinos (rabecas ou rebecas); violas (violetas); violoncelos; contrabaixos de três cordas (rabecões); flautas, oboés, fagotes; trompas (*corni*); clarins; tímboles (percussão), (REZENDE, 1989, p. 495).

Nas práticas de execução musical da música mineira, os conjuntos, em sua organização, eram formados apenas de um quarteto vocal (soprano, alto, tenor e baixo), com escrita correspondente às seguintes claves: clave de dó na 1ª linha (soprano), na 3ª linha (alto), na 4ª linha (tenor) e, por fim, o baixo era escrito em fá, na 4ª linha. Denominadas hoje como “Corni”, as trompas marcavam presença. Escritas em clave de dó na 3ª linha, eram muito admiradas. Nos conjuntos maiores, eram incluídos: oboés, flautas, clarins, tímboles e clarinetas.

As solenidades eram muito animadas na época da Colônia e do Império e as corporações centenárias possuíam conjuntos musicais que se juntavam aos corais antigos para tocarem a música sacra religiosa das Semanas Santas, nas cidades históricas. Por isso, graças a essas solenidades promovidas e organizadas por várias

³⁸ Francisco Gomes da Rocha, nascido em Ouro Preto, foi um grande compositor do Barroco Mineiro. Escreveu muitas obras sacras como Missas, novena de Nossa Senhora do Pilar, Antífonas e outras, consideradas pelos musicólogos como obras preciosas. Muitas de suas obras são cantadas em Ouro Preto, nas novenas, festas, missas que acontecem nessa cidade. Essas fontes foram por mim extraídas do Acervo da Paróquia do Pilar, Ouro Preto.

entidades das cidades antigas mineiras, desenvolveu-se e conservou-se a música do passado histórico, o que muito explica o ditado da época: “mineiro sabe bem duas coisas: solfejar e latim”³⁹ (REZENDE, 1989, p. 562).

A queda da mineração, no século XIX, fez com que as orquestras de músicos profissionais ficassem sem campo para desenvolver suas atividades. Prevaleceram apenas aquelas que estavam mais estruturadas, como as de São João Del Rei, Prados e Tiradentes, que, com grande esforço, sobreviveram como únicas orquestras reconhecidas como executantes da música colonial mineira, mantendo-se em constante atividade desde o século XVIII, principalmente para tocar a música sacra monopolizada pelas Irmandades do local.

Contudo, todos os empecilhos vividos pelas orquestras e as modificações comportamentais na sociedade do século XIX, principalmente após a Independência, geraram uma nova tradição musical: as bandas de música. No final do século XIX, as serenatas e os saraus, em noites de lua, deixavam deslumbradas as famílias e a sociedade mineiras (REZENDE, 1989, p.700). Na segunda metade do século XIX, as corporações instrumentais seguiram as “bandas de música”, incentivadas pela função social que desempenhavam na sociedade da época.

Os músicos queriam apresentar novidades na orquestração, com um procedimento típico, no qual faziam uso do material que tinham à disposição. O

³⁹ A língua do latim é usada para a celebração de missas, novenas, dentre outras, apenas nas cidades históricas como: Ouro Preto, São João Del Rei e outras. Mas, a maioria das obras sacras, que se encontram nos acervos providos de Minas Gerais está em latim. A força dessa língua que se conserva para as celebrações festivas em alguns lugares, faz com que a maioria dos mineiros, mesmo que não habituados a falar, apresentem o ouvido preparado para ouvir. Em Barra Longa, não se celebra, nem se canta mais, missa em latim. Mas, com um sotaque de mineiro do interior, principalmente os mais idosos sabem responder e cantar vários hinos e trechos de respostas da missa nessa língua, além de inúmeras obras escritas que foram deixadas de lado, após o desuso da mesma.

“ophicleide” (oficleide ou oficlidade) tornou-se “baixo” acompanhante da orquestra, principalmente em Minas Gerais. Logo depois, foi a vez das clarinetas e da família dos saxofones, o trompete (piston), o trombone e outras variedades. As “bandas sinfônicas” das primeiras décadas do século XIX, originadas da orquestra do século anterior, contribuíram para aperfeiçoamento desses instrumentos citados (REZENDE, 1989, p. 701).

Quanto à evolução do instrumento “ophicleide”, (ou oficlidade), consideramos que teve origem na França, criado por Alexandre Frichot, professor de música de Lisieux, sendo também conhecido na Alemanha. O oficleide⁴⁰ (abreviado, também chamou-se “figle”) e supõe-se que ele seria o substituto do velho “serpentão” de sonoridade fanhosa, nas igrejas e bandas militares (REZENDE, 1989, p. 491).

⁴⁰ Segundo Maria da Conceição Rezende, os oficleides, com a corneta de chaves (ou bugle), constituíram no passado uma família completa: bugle, oficleides alto, tenor, barítono e baixo. Chama-se “corneta de chaves” a que se aplicou o princípio das chaves, antes de conhecidos os pistons. Ela deu origem às famílias de “bugles” e “oficleides”. A aplicação das chaves nos instrumentos de bocal é atribuída a um músico boêmio, de nome Kelbel, que mostrou sua invenção em 1770. Oficleide baixo é um instrumento naturalmente transpositor, que faz ouvir os sons reais uma sexta maior abaixo da notação escrita (REZENDE, 1989, p. 492).

3.3 CATÁLOGO DAS OBRAS DE JOSÉ DE VASCONCELLOS MONTEIRO⁴¹

OBRAS	DATA	MODOS DE INSTRUMENTAÇÃO	ESTILO: FUNÇÃO	GÊNERO	PROCE- DÊNCIA HISTÓRI- CA
AO LUAR	Não consta.	Não consta.	Profano- peça única.	Valsa romântica.	Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. Acervo de Barra Longa.
AFRICANA	Início do século XX	Helicon Sib, 1º e 2º pistons, 1ª clarineta, 2ª clarineta em Sib, 1º trombone Sib, requinta, 1º sax, 3º sax em Mib, 1º <i>ophicleide</i> , 2º sax em Mib, baixo em Dó, baixo em Sib, bombardino Sib.	Sacro: tocado em procissões como marcha.	Marcha com instrumentação para Bandas de Música, com o arranjo instrumental de José de Vasconcellos Monteiro.	Corporação Musical São José de Barra Longa.
AVE MARIA A 2 VOZES	Fim do século XIX (Piranga).	1ª e 2ª vozes e órgão	Sacro: Saudação angélica.	Melodia exaltando Nossa Senhora.	Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. Acervo de Barra Longa.
AVE MARIA A 2 VOZES E INSTRUMENTOS	Fim do século XIX (Barra Longa).	1ª e 2ª vozes, baixo, clarineta, 2º piston, bombardino, requinta.	Sacro: Saudação angélica.	Melodia exaltando Nossa Senhora.	Museu da Música da Arquidiocese de Mariana- Acervo de Barra Longa.
<i>BRAZILEIRA</i> (sic)	Não consta	1º piston Sib, 1º <i>ophicleide</i> em Dó, baixo em Sib, bombo, 2º piston, contrabaixo Mib, clarineta Sib, bugle Mib, trombone Sib, requinta.	Sacro: tocado em procissões como dobrados ou marchas festivas.	Fantasia com instrumentação para bandas de música, sobre motivos brasileiros.	Corporação Musical São José de Barra Longa.
CREDO DE		2º violino, 2ª trompa em Sib, bombardino, 1º	Sacro: partes para	<i>Credo,</i> <i>Sanctus e</i>	Museu da Música da

⁴¹Elaborei este catálogo com base nas obras manuscritas que consegui na casa da banda São José de Barra Longa e também, nas partituras que se encontram no Museu da Música de Mariana: (acervo de Barra Longa), por mim copiadas.

OBRAS	DATA	MODOS DE INSTRUMENTAÇÃO	ESTILO: FUNÇÃO	GÊNERO	PROCE- DÊNCIA HISTÓRI- CA
NOSSA SENHORA	Fins do século XIX (Barra Longa: Corvinas).	piston em Sib, 1º saxofone em Mib.	a celebração litúrgica.	<i>Agnus Dei</i> do ordinário da Missa.	Arquidiocese de Mariana. Acervo de Barra Longa.
D. CÉZAR DE BAZAM	Século XIX	Voz e sax em Sib, apenas uma folha.	Profano: uso em representações teatrais.	Ato de ópera: 1º Acto <i>Instrumental-levanta-se o panno.</i>	Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. Acervo de Barra Longa.
DOBRADO PLATONISMO	Início do século XX.	Instrumentação incompleta-: 2ª clarineta em Sib.	Sacro: tocado em procissões.	Dobrado com instrumentação para bandas de música.	Corporação Musical São José de Barra Longa.
GLÓRIA À VIRGEM MARIA	Não consta	Voz e órgão ou piano	Sacro: exaltação de Nossa Senhora	Hino pequeno com letra em português	Álbum de obras de Carmem de Vasconcellos (sobrinha do compositor)
LOUCURA MANSA	Início do século XX	1ª e 2ª clarineta, 1º trombone Sib, requinta, 1º sax horn, 2º sax em Mib, 3º alto em Mi, 1º e 2º piston Sib, saxofone Mib, bombardino Sib, contrabaixo em Mib, contrabaixo em Sib.	Sacro: tocado em procissões como dobrados ou marchas.	Fantasia com instrumentação para bandas de música.	Corporação Musical São José de Barra Longa.
MARÇA RELIGIOSA	Meados do século XX.	1º piston Sib, 1º <i>ophicleide</i> em Dó, baixo em Sib, bombo, 2º piston, contrabaixo Mib, clarineta Sib, bugle Mib, trombone Sib, requinta.	Sacro: tocado em procissões.	Marcha com arranjo de José de Vasconcellos Monteiro, instrumentação para bandas de música.	Corporação Musical São José de Barra Longa.
MISERERE TROVADOR	Início do século XX.	1ª e 2ª clarinetas, 1º trombone Sib, requinta, 1º sax horn, 2º sax em Mib, 3º alto em Mib, 1º e 2º	Sacro: tocado em procissões.	Dobrado com arranjo de José de Vasconcellos	Corporação Musical São José de Barra Longa.

OBRAS	DATA	MODOS DE INSTRUMENTAÇÃO	ESTILO: FUNÇÃO	GÊNERO	PROCE- DÊNCIA HISTÓRI- CA
		pistons Sib, saxofone Mib, bombardino Sib, contra baixo em Mib, contrabaixo em Sib.		Monteiro, instrumentação para bandas de música.	
MISSA DEDICADA A SÃO JOSÉ.	Fim do século XIX.	Vozes: tiple (soprano), auto (contralto), tenor e baixo, requinta, sax, soprano, 2º <i>ophecleide</i> , 2ª trompa em Sib, 2ª clarineta em Sib, 2º violoncelo.	Sacro: partes para a celebração litúrgica.	<i>Kyrie e Glória</i> do Ordinário da Missa.	Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. Acervo de Barra Longa.
MISSA EM FÁM	Fins do século XIX (Barra Longa: Corvinas).	Vozes: tiple (soprano) e auto (ou contralto), requinta, saxofone em Mib, saxofone soprano, 2º <i>ophecleide</i> , 2ª trompa, 2ª clarineta, 2º violino, 2ª trompa em Sib, bombardino 1º piston em Sib, 1º saxofone em Mib.	Sacro: partes para a celebração litúrgica.	<i>Kyrie e Glória</i> do Ordinário da Missa.	Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, Acervo de Barra Longa.
O GUARANI	Não consta	1ª e 2ª clarinetas, 1º trombone Sib, requinta, 1º sax horn, 2º sax em Mib, 3º alto em Mib, 1º e 2º piston Sib, saxofone Mib, bombardino Sib, contra-baixo em Mib, contra-baixo em Sib.	Profano: tocado em festas de vários estilos.	Ópera “o Guarani” de Carlos Gomes, com arranjo para banda de música, de José de Vasconcellos Monteiro.	Corporação Musical São José de Barra Longa.
MODINHA BASTA AMOR	Não consta (bem antiga).	1ª Voz	Profana: canção de seresta.	Canção com letra de amor e paixão.	Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. Catálogo de obras profanas, feito por Maria da Conceição Rezende.
MODINHA ESTRELA DO ORIENTE	Século XX	1ª e 2ª vozes	Sacro ou profano: exaltação do Menino	Canção em vernáculo.	Museu da Música da Arquidiocese de Mariana.

OBRAS	DATA	MODOS DE INSTRUMENTAÇÃO	ESTILO: FUNÇÃO	GÊNERO	PROCE- DÊNCIA HISTÓRI- CA
			Jesus e dos Reis Magos.		Acervo de Barra Longa.
POEMA DIVINA LIÇÃO	Não consta.	Voz.	Sacro: exaltação de Jesus Cristo.	Poesia.	Família do compositor
POEMA NAMORADO À MODA ANTIGA	Não consta.	Voz.	Profano: declamação.	Poesia romântica.	Família do compositor.
POEMA NOIVO À MODA ANTIGA	Não consta.	Voz	Profana: declamação.	Poesia romântica.	Família do compositor.
POLKA TANGO	Não consta.	Não consta.	Profano: citada como peça única.	Melodia romântica.	Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. Acervo de Barra Longa.
VALSA SONHADORA.	Fim do século XIX.	Não consta.	Profano: tocado em festas de vários estilos.	Melodia romântica.	Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. Acervo de Barra Longa.

CAPÍTULO IV- ANÁLISES

4.1. A SANTA MISSA: DOS PRIMÓRDIOS À REFORMA LITÚRGICA DO CONCÍLIO VATICANO II

Fazemos, aqui, um estudo sobre a história da Santa Missa, para que, através disso, possamos ressaltar a origem e a história da obra em análise.

Iniciaremos com uma pequena explicação sobre a história geral da liturgia, baseada nos missais e livros católicos. O embasamento histórico que pretendemos realizar tem por finalidade esclarecer o plano de trabalho adotado, orientar a seqüência dos assuntos e, finalmente, convidar o leitor a penetrar no ambiente de evocações pelas quais perpassa a *Missa dedicada a São José*.

4.1.1 Conceito de liturgia

Proveniente do grego clássico *leitourgia*, em sua origem o termo indicava a obra, a ação ou a iniciativa assumidas livremente por um particular (indivíduo ou família) em favor do povo, ou do bairro, ou da cidade, ou do estado. Com o passar do tempo, a mesma obra, a ação e a iniciativa perderam, quer por institucionalização quer por imposição, o seu caráter “livre” e, assim, passou a ser chamado de “liturgia” qualquer trabalho que importasse em serviço mais ou menos obrigatório prestado ao Estado ou à divindade (serviço religioso) ou a um particular.

Na tradução grega do AT (Antigo Testamento), 'liturgia' indica sempre, sem exceção, o 'serviço religioso' prestado pelos levitas a Javé, primeiro na 'tenda' e depois no templo de Jerusalém. Era, portanto, termo técnico que designava o culto público e oficial, segundo as leis culturais levíticas, diferente do culto "privado". Nos Evangelhos e escritos apostólicos do Novo Testamento, "liturgia" jamais aparece como sinônimo de "culto do NT" (com exceção de At. 13,2), evidentemente porque, nos primeiros tempos, o termo estava demasiadamente ligado ao culto do sacerdócio levítico, que não encontrava mais lugar no NT. Bem depressa, porém, o termo reaparece nos escritos extra-bíblicos de origem judeu-cristã, onde se refere claramente à celebração da eucaristia, como, por exemplo, na primeira carta do Papa Clemente, que compara o culto cristão com o judaico. E é provavelmente por esse caminho de comparação exterior que o termo liturgia, já privado do seu sentido cultural levítico específico, adquire direito de cidadania na igreja primitiva, designando o seu culto, que será totalmente novo no conteúdo, porque acontece dentro da realidade nova do sacerdócio de Cristo, ainda que, na forma, continue, sob muitos aspectos, ligado à sua origem judaica, pela qual a igreja apostólica foi grandemente influenciada (SARTORE, 1992, p. 638).

No entanto, mesmo assim purificado, o termo não teve a mesma sorte nas diversas partes da igreja. Enquanto na igreja oriental de língua grega, liturgia serve para indicar o culto cristão em geral, quanto, em particular, a celebração da eucaristia, na igreja latina, a palavra é praticamente desconhecida. De fato aconteceu o seguinte: enquanto muitos termos bíblicos como anjo, profeta, apóstolo, episcopado (bispo), presbítero, diácono, etc., provenientes do texto grego, passaram em peso para a sua

tradução latina por simples transposição, com “liturgia” isto jamais ocorreu e assim permanecera como termo estranho à linguagem litúrgica latina.

No mundo ocidental, “liturgia” voltará a aparecer, porém não no uso litúrgico; no princípio (a partir do século XVI) ele só reaparece no plano científico, em que passa a indicar ou os livros rituais antigos (“litúrgica”: Cassander, 1558: Pamelius, 1571) ou, em geral, tudo o que diz respeito ao culto da igreja que existe até no presente (Cardeal Bona, *Rerum Liturgicarum Libre duo*, 1671). Neste sentido, com Mabillon se começa a falar de “liturgia” como de um complexo ritual determinado (De liturgia *Gallicana Libritres*, 1685), a que fará eco L.A. Muratori com a sua liturgia romana vetus (1748), em que publicava em coletânea os antigos “sacramentários” romanos, até então descobertos. Infelizmente, este legítimo uso do termo, que permitia falar de “liturgia” oriental, ocidental, latina, galicana, hispânica, ambrosiana, etc. e queria indicar os diversos modos em que o culto cristão se havia expresso, ao longo dos séculos, nas diversas igrejas, foi mal entendido por alguns e se criou a equivalência “liturgia igual ritualidade cerimonial e rubrical” (D. Giorgi, *Liturgia romani pontificis in celebratione missarum sollemni*, 1731 – 44). Tal equivalência permaneceu estável até o Vaticano II, não só no uso comum, como na própria organização dos estudos eclesiásticos, em cujo âmbito o estudo da liturgia, notoriamente, não ia além do conhecimento das rubricas que regulam o exercício externo do culto. Somente em tempos mais próximos de nós se acrescentou o conhecimento de alguns dados históricos, sobretudo a respeito dos pontos que serviam para explicar e eventualmente justificar, no plano da tradição, o uso de certos ritos (SARTORE, 1992, p. 639).

Tudo isso precisa estar presente, quando queremos dar uma explicação sobre o contexto da Missa em análise que se encontra nesse “campo litúrgico”, desde a sua composição até o nosso tempo.

4.1.2 A Missa ou Eucaristia

“A celebração da missa, como ação de Cristo e do povo de Deus hierarquicamente ordenado, constitui o centro de toda a vida cristã para a igreja universal, para a igreja local e para cada um dos fieis” (SARTORE, 1992, p. 395). Com base nessas palavras, entendemos que a afirmação nítida e solene com que se inicia a introdução a um novo Missal, fazendo-se eco de muitas tomadas de posições adotadas pelo Vaticano II, não é difícil de se justificar, quando na celebração da missa se capta a presença dinâmica e irradiante do mistério de Cristo ou no singular, isto é, na globalidade do ato da sua redenção, ou no plural, como presença dos ministérios de Cristo, ou seja, dos aspectos ou momentos do único evento salvífico. Com efeito, a repetição das celebrações nada mais faz senão pôr em contato ou canalizar no tempo as “inesgotáveis riquezas” de Cristo, motivo pelo qual constatamos ser verdade que aí temos o centro, o ápice e a fonte de onde decorrem todas as outras graças na igreja.

Na Eucaristia culmina a Religião Católica, tanto em relação ao conjunto dos sacramentos (vistos como conjunto orgânico), quanto em relação a toda a celebração litúrgica da igreja na sua dimensão mais ampla, que abrange o ciclo do ano litúrgico e o *cursus* semanal e quotidiano ritmado pela liturgia das horas, como constelação de momentos de oração e adoração que giram em torno do sol.

Analisando os ricos conteúdos do ministério eucarístico, realmente verificaremos que não existe aspecto da vida e da missão da igreja que não esteja em estreita relação com a missa. Os discursos bíblicos, teológicos, e outros se entrelaçam facilmente em torno dessa celebração, isso sem falar do vasto campo da arte (música, arquitetura, etc.) e das ciências humanas (leis da comunicação, linguagem cultural), problemas que não podemos desenvolver fartamente aqui.

Constitui dado universalmente conhecido e aceito que a Eucaristia tenha o seu início e que encontre as suas linhas essenciais, no gesto que Jesus fez na última ceia com os seus discípulos e a respeito do qual nos chegaram quatro narrações diferentes, que se situam em duas linhas paralelas: Marcos, Mateus e Paulo, Lucas⁴² (SARTORE, 1992, p. 395).

No decorrer dos primeiros séculos do Cristianismo, a Santa Missa era fonte de forças para os fiéis, não apenas quando os sacerdotes celebravam-na no silêncio e nas trevas das catacumbas, mas, também, nas imponentes Basílicas da antigüidade. Aqueles novos tempos, em que outras crenças, diferentes da cristã, enfraqueciam as estruturas da sociedade do Império Romano, além das dificuldades e problemas para validar e triunfar as forças do Cristianismo, a Missa era considerada o instrumento

⁴²Segundo SARTORE (1992, p. 395), estes relatos da instituição de preferência, que, com razão advertem os exegetas, não devem ser tomados como relatórios históricos dos fatos: nas várias redações, ainda que substancialmente concordes, sente-se a influência do uso litúrgico um tanto diferenciado conforme as exigências das comunidades cristãs primitivas. Assim, surge logo a complexidade dos problemas subjacentes, quando se quer determinar, com absoluto rigor, qual foi o núcleo primitivo de onde tudo partiu, a gênese cuidadosa com que foram organizadas as primeiras celebrações eucarísticas, as linhas de evolução em que se pautaram, com o passar do tempo, as várias tradições litúrgicas para se configurarem, especialmente no que diz respeito ao sentido exato e à estrutura fundamental das anáforas ou preces eucarísticas. Aqui, não entra em nosso plano, nem faz parte da nossa tarefa, seguir as análises sutis e as discussões que ainda permanecem vivas entre os especialistas em teologia. Remetendo à bibliografia as pessoas que tenham interesse por aspectos histórico-científicos, aqui queremos apenas reunir alguns pontos que servem para esclarecer o sentido da Eucaristia e a propósito dos quais argumentamos o nosso trabalho.

essencial para a obtenção da redenção. Resumidamente e com preciosas palavras, o Papa Pio X descreveu um programa visando resolver melhor os problemas ocorrentes no Cristianismo: “Restaurar tudo em Jesus Cristo”. Tal programa se encontrava resumido em um só ponto: “A sagrada Eucaristia: sacrifício e sacramento”.

Meras palavras não serviriam de regras para os cristãos: “Os fiéis não devem rezar durante a Missa e sim rezar a Missa”. O santo sacrifício da Missa só seria entendido verdadeiramente, possibilitando a criação de frutos espirituais e ricos para os fiéis, no momento em que entre estes e o celebrante existisse uma união intrínseca, o que possibilitaria aos mesmos e ao sacerdote, representante da Igreja, a combinação perfeita de pensamentos e preces (KECKEISEN, 1960, p. 07).

Em outras palavras, o Santo Sacrifício da Missa não seria uma mera apresentação da doutrina, nem somente uma oração pública, em sua idéia central, mas uma verdadeira ação sagrada. “Fazei isto em memória de mim”. Assim, através deste pedido, Jesus confiou a seus discípulos a prática da ação que, na última ceia, Ele mesmo fez. Hoje, reconhecendo-se como autêntica herdeira do Testamento do Senhor, a Igreja prossegue com esta ação, atuando do mesmo modo e “realizando-se, assim, ação sagrada por excelência da humanidade: a ação Sagrada” (KECKEISEN, 1960, p. 09).

Portanto, a Igreja, orientada pelo Espírito de Deus, segundo a identidade dada por sua doutrina, empenha-se, com dedicação e vigilância, para que os Santos Mistérios sejam tratados com atenção e respeito. Podemos observar o sentido disso nas seguintes palavras:

Nosso Senhor Jesus Cristo, na última Ceia, consagrando o pão e o vinho, transubstanciando-os em seu Corpo e Sangue e dando-os a seus discípulos, constituiu os Apóstolos executores do testamento do Altíssimo. E para o que é essencial, ainda hoje, ordenou aos sucessores dos mesmos que continuassem a “fazer aquela ação” com respeitosa alegria. Unidos, assim o fizeram, relembrando a última Ceia, cantando hinos e cânticos e enviando as suas preces ao Céu (KECKEISEN, 1960, p. 10).

Assim, ao longo dos tempos, para socorrer as carências espirituais das comunidades cristãs e para não desviar essa Ação Sagrada da total independência das inspirações inescrupulosas, a Igreja estabeleceu novas orações e cerimônias da Missa, mas deixando a principal parte tal como a instruíra e executara Nosso Senhor.

4.1.3 A Missa na história: origem e evolução da celebração eucarística, o rito antes e depois do Vaticano II

No século XIX, apareceu na França, na Abadia Beneditina de Solesmes, um movimento de retorno às fontes e de retomada do fervor litúrgico, sob a liderança espiritual de Dom Guéranger (1805-1875). Tal movimento veio a convergir, um século mais adiante, no Concílio Vaticano II.

A constituição litúrgica do Vaticano II, nº 21, distinguia na liturgia uma parte imutável, de instituição divina, que não seria, como outras, passíveis de mudanças. Estas últimas “com o correr do tempo podem variar, se nelas se introduzir algo que não corresponda bem à natureza íntima da própria liturgia, ou se estas partes se tornarem menos oportunas” (SARTORE, 1992, p. 396). A mesma constituição, no nº 34, especificava ulteriormente que, na futura revisão da liturgia, os ritos deveriam sobressair pela nobre simplicidade, pela brevidade e clareza. Estas, de fato, eram algumas das características da liturgia romana durante o seu período clássico do séc.

V ao séc. VIII, antes que emigrasse para as regiões franco-germânicas. Podemos dizer que o movimento litúrgico clássico atingiu seu auge no Vaticano II e promoveu um retorno à forma romana clássica, purificada, tanto quanto possível, de todos os acréscimos medievais. Embora os novos livros litúrgicos, publicados depois do Vaticano II, nem sempre tenham conseguido traduzir, na prática, este intuito, eles geralmente se distinguem pela simplicidade, brevidade, sobriedade e cunho prático.

No entanto, nas constituições 37 a 40 deu-se, posteriormente, passo à frente quando se permitiu a adaptação da liturgia romana às diversas culturas dos povos. Apresentando a liturgia na sua forma pura e autêntica, o Concílio facilitou o trabalho da adaptação. Por isso, a intenção de voltar à forma clássica não foi ditada por romantismo histórico, porém, antes, pelo desejo de prover uma forma litúrgica que pudesse efetivamente adaptar-se às culturas de povos diversos.

A adaptação litúrgica prevista por aquela instituição baseava-se, criativamente, na liturgia romana reformada, motivo por que, seria necessário tomar o devido cuidado para que “as novas formas, de certo modo, brotassem, como que organicamente, daquelas mais já existentes”.

A observância deste princípio deveria levar a uma ramificação da liturgia romana em outras liturgias que se adaptassem melhor a diferentes culturas. Deveria ser possível falar de uma família litúrgica romana em que cada membro novo reivindicasse afinidade, tanto com os elementos teológicos, quanto com os formais da própria liturgia romana, mas dela se distinguisse por meio de expressões culturais específicas (SARTORE, 1992, p. 01).

Ao mesmo tempo em que as acomodações visavam conseguir que uma determinada celebração se mostrasse conveniente e significativa para uma assembléia

particular, as adaptações e as criações de novos ritos, que supunham mudanças nas partes formais e estruturais do rito romano, atendiam à necessidade de uma liturgia que fosse adequada à cultura de cada povo (SARTORE, 1992, p. 02).

4.1.3.1 A adaptação na era apostólica

O Cristianismo começou como movimento religioso dentro do Judaísmo. O seu culto, por isso, está profundamente enraizado na religião judaica. Não se tratava de ruptura, mas de aperfeiçoamento da religião dos pais. Ele a enraizou dando nova orientação a certos ritos judaicos. A última ceia é um caso evidente de re-interpretação do banquete pascal: memorial não mais do êxodo, mas da passagem de Cristo deste mundo para o Pai.

Impregnados da experiência do evento Cristo, os discípulos infundiram progressivamente um significado cristão no culto judaico. Liam as Escrituras, especialmente os salmos, à luz do mistério cristão que eles proclamavam como cumprimento da promessa de Deus a Israel. De modo semelhante, certos ritos judaicos, como a imposição das mãos, a unção dos enfermos e as festas judaicas de Páscoa e Pentecostes, acabaram sendo encaradas dentro do contexto da nova religião.

Três fortes correntes confluíam, desembocando na igreja apostólica. A primeira era a tendência bem difundida de impregnar o culto judaico do mistério de Cristo. A segunda era animada de um espírito de abertura aos pagãos convertidos, aos quais os apóstolos achavam inútil impor o peso da circuncisão e da lei mosaica. A terceira era condicionada por tenaz rejeição do paganismo. Esta última corrente provinha do

ardente zelo de Israel pelo monoteísmo em meio a um mundo politeísta. Enquanto o Cristianismo permaneceu como movimento dentro do Judaísmo e os seus membros eram recrutados entre os tementes a Deus que freqüentavam a sinagoga, o clima de hostilidade das festas e dos rituais pagãos continuou. Mas o Cristianismo não teve apenas de mergulhar suas raízes em ambiente não judaico; ainda foi obrigado a se adaptar e a transformar o que havia de bom e de nobre na religião do lugar (SARTORE, 1992, p. 03).

4.1.3.2 Adaptação litúrgica no período das perseguições

Este período revela traços que são característicos da igreja apostólica: um deles é o esforço consciente para permanecer no âmbito da tradição litúrgica hebraica, ainda que com orientação radicalmente nova, o outro é a luta incessante com o paganismo. O vínculo com o Judaísmo pode ser percebido nas orações compostas durante este período, destinadas, ou não, ao uso litúrgico. Ele mostra, outrossim, o traço das improvisações e da espontaneidade. Missais e rituais, como os conhecemos hoje, não existiam ainda e, quanto às orações, não se podia fazer outra coisa, senão, improvisá-las. Não é que faltasse um esquema definido, por exemplo, para a oração eucarística: simplesmente a formulação efetiva e a extensão de uma prece eram deixadas à discrição e à habilidade da assembléia (SARTORE, 1992, p. 04).

4.1.3.3 Adaptação litúrgica do Edito de Milão ao século VII

O advento da Era Constantiniana produziu efeito profundo e duradouro sobre a liturgia. De celebração doméstica íntima, ela se transformou progressivamente em algo de solene. Não só o rito romano, mas também os diversos ritos orientais começaram a florescer para, depois, chegarem às suas formas específicas por volta do século VII. No caso da iniciação cristã, assistimos à evolução de suntuoso ritual verdadeiramente distante da simplicidade almejada por Tertuliano. Nas catequeses de Cirilo, de Jerusalém e de Ambrósio de Milão, repetiam-se a solenidade e a grandiosidade do rito de iniciação que se celebrava durante a Vigília Pascal.

Como nos períodos anteriores, a Bíblia continuava sendo sempre a principal fonte de inspiração na composição de textos litúrgicos. Mas, apesar da adaptação e da criatividade, havia certo apego às formas tradicionais, inclusive na construção de diversas basílicas constantinianas.

Durante este período, a igreja continuou a receber, na liturgia, elementos decorrentes da cultura. Um traço muito evidente deste período é o de que o antagonismo relativo ao culto pagão se foi, gradativamente, enfraquecendo para, no fim, transformar-se em aberta aceitação, provavelmente porque a ameaça do paganismo fora finalmente superada e não havia mais perigo imediato de volta à idolatria (SARTORE, 1992, p. 04).

Alguns exemplos tomados podem mostrar quanto o paganismo influiu na liturgia. Ora, foi dito, que durante certo tempo, os cristãos consentiram a prática da refeição feita junto ao túmulo, durante a qual uma parte do alimento e da bebida era deixada de lado para o morto. A prática degenerou, transformando-se em rituais exagerados, de

modo tal que alguns, mais tolerantes, a transformaram em celebração com objetivos de caridade e outros, como Ambrósio de Milão, a proibiram.

Também a iniciação cristã foi acumulando usos pagãos. Outros termos e elementos ilustrativos como velas, vestes brancas e outros foram extraídos dos cultos pagãos e incorporados ao rito cristão. O próprio beijo do altar e nas imagens sagradas teve origem nos gestos pagãos de reverências. Esses exemplos mostram que a igreja usou, o método da assimilação e da re-interpretação. Mas, usou, também, o da substituição, por meio da qual elementos culturais pagãos, especialmente certas festas, eram substituídos por elementos cristãos de modo que estes, praticamente, acabaram por abolir os primeiros. Devido a certa semelhança de temas ou à analogia entre algumas festas pagãs e certas festas cristãs, a Igreja instituiu as suas festas no lugar das pagãs e em oposição a elas (SARTORE, 1992, p. 05).

4.1.3.4 Adaptação litúrgica do século VIII ao Barroco

No século VII, os diversos ritos litúrgicos, tanto no Oriente, quanto no Ocidente, haviam adquirido suas características fundamentais. De interesse para a história da adaptação é o destino sofrido pela liturgia romana quando ‘emigrou’ para as terras dos franco-germanos no século VIII. Rituais antes austeros e práticos foram ampliados por meio de cerimoniais elaborados e com significados simbólicos. Os textos de oração, antes imediatos e sóbrios, foram adornados por expressões floridas.

O período franco-germânico pode ostentar grandes composições literárias e poéticas. Outros traços característicos deste período, como o declínio da participação ativa, as missas privadas, as devoções aos santos, as orações pessoais e outros são

bem conhecidos. Durante sua rápida permanência no Norte, o rito romano adaptou-se facilmente ao temperamento de tais populações, sacrificando até a própria índole e a própria tradição (SARTORE, 1992, p. 05).

Entre os séculos XI e XIII houve sinais de uma volta à forma clássica, cujas tentativas indicavam a propensão da liturgia de Roma a conservar a forma clássica ou a voltar a ela quando a mesma se perdesse. Portanto, os séculos XIV, XV e parte do século XVI representam o outono da Idade Média e o declínio da vida litúrgica. Assinalam, entretanto, um período importante na história da adaptação, porque no âmbito litúrgico começou a florescer o drama.

O Concílio de Trento (1545-1563) desempenha papel importante na história da liturgia romana em geral, mas não em particular para a adaptação da liturgia romana em geral, já que seu objetivo principal era o de frear os abusos e de introduzir reformas; do Concílio podia-se esperar, não mais a elaboração de novas adaptações, porém antes, uma codificação dos usos e costumes litúrgicos já existentes, evitando, até mesmo, a novidade. Com a instituição da Sagrada Congregação dos Ritos por Sixto V em 1588, concretizou-se o esforço centralizador de Trento, pôs-se fim ao desenvolvimento livre da liturgia, em nível de igrejas locais, e a própria liturgia atingiu um ponto estático. A codificação afastou a liturgia romana do povo, que foi obrigado a se apegar às formas populares de piedade e às devoções, dando origem, assim, à cultura religiosa do Barroco. Por isso, a liturgia agora reformada e praticada de modo uniforme por todos, não foi capaz de resistir às pressões da cultura religiosa do tempo: ao gosto pela festividade e pelas grandiosas manifestações exteriores; ao triunfalismo, especialmente nas peregrinações e nas procissões com os estandartes; à sensualidade na expressão artística e às devoções de piedade.

A missa, por conseguinte, passou a ser uma celebração, cujo cunho festivo era exaltado pela orquestra e pela música polifônica, enquanto a consagração era saudada por uma banda e pelo som jubilante de sinos. No entanto, a participação ativa na liturgia em si era quase zero; os elementos exteriores foram enaltecidos de modo exagerado, ao passo que o essencial ficou minimizado e relegado à periferia. Para muitos, a missa constituía excelente ocasião para a recitação do terço e para cada um se entregar às devoções particulares e aos santos padroeiros. Mas, apesar de tal regresso, devemos admitir que o modo barroco de celebrar a liturgia correspondia estritamente, pelo menos na sua situação histórica particular, ao temperamento das pessoas (SARTORE, 1992, p. 06).

4.1.3.5 Adaptação durante o Iluminismo, a Restauração e o movimento litúrgico

O espírito do Iluminismo do século XVIII abriu caminho na liturgia como protesto contra a exagerada exterioridade barroca. De 1680 até o século mais tarde, fizeram-se tentativas para fazer, mais tarde, reviver as liturgias galicanas, com a publicação de alguns breviários e missais beneditinos. Deixando de lado as eventuais colorações políticas que teve, o movimento representou um desejo legítimo de voltar ao estado original de pluralismo litúrgico na Igreja do Ocidente.

No século XX, o movimento litúrgico clássico teve início com Lambert Beauduin, abade de Monte César na Bélgica, durante o congresso de Malines, em 1909. O movimento aderiu à causa de uma volta à forma clássica da liturgia romana, motivada pelo zelo pastoral, através de pesquisa histórica e teológica sobre a tradição litúrgica. Graças a tal movimento, a constituição litúrgica do Vaticano II pôde abrir a porta à

adaptação, estabelecer seus princípios e, voltando à simplicidade original, à sobriedade e à clareza do rito romano, oferecer possibilidade de adaptá-lo a culturas e tradições diferentes (SARTORE, 1992, p. 07).

4.1.3.6 Constituição do Concílio Vaticano II sobre a sagrada liturgia

Nessa constituição surgiram normas para uma adaptação da liturgia romana à cultura e às tradições dos vários povos. Em seus artigos estariam contidos o contexto de outros, particularmente, porque estaria envolvendo a sã tradição e, ao mesmo tempo, a abertura a um legítimo progresso. Para tal objetivo exigia, no espírito do movimento litúrgico clássico, uma cuidadosa pesquisa teológica, histórica e pastoral para cada parte da liturgia que precisaria ser revista. Além disso, deveriam ser tomadas em consideração, as reformas e os indultos litúrgicos mais recentes e, ao introduzir inovações, seria preciso ter em vista a utilidade da igreja e perceber que as novas formas surgem, por assim dizer, de maneira orgânica das já existentes. Por sua vez, exigia que os ritos se distinguissem uns dos outros, de acordo com a linha de inspiração da liturgia romana clássica; isto é, com simplicidade, brevidade, clareza e cunho prático. Essa adaptação pressupôs, portanto, um retorno aos primórdios, já que somente daí poderiam surgir inovações e modificações (SARTORE, 1992, p. 1078).

4.1.3.7 As concepções atuais: “*Sacrosanctum Concilium*” e “*Eucharisticum Mysterium*”

Na busca de fontes históricas para fundamentarmos a mudança da missa em latim para o português, encontramos aspectos que envolvem a “Constituição

Sacrosantum Concilium do Vaticano II⁴³ que, em 1963, determinou tal mudança adaptando a língua própria de cada país, no caso de nossa região, à língua portuguesa.

Com efeito, após 1963, imediatamente após essa ‘constituição’, abriu-se um debate vigoroso e começaram as reflexões sobre uma série de opções de reforma de grande amplitude, e exatamente para poder captar todas as dimensões do problema com relação à língua e ao entendimento dos cristãos relativamente às palavras empregadas na missa propriamente dita. Assim, diversos organismos oficiais, atentos à sucessão de várias etapas de modificações, encarregados da reforma, foram, pouco a pouco, se manifestando⁴⁴. Isso, também, porque o Concílio do Vaticano II tratava de um Movimento Litúrgico que bebia nas mesmas fontes e caminhava-se juntamente com o Movimento Bíblico e o Movimento Ecumênico.

O Movimento Litúrgico “*Sacrosantum Concilium*” e “*Eucharisticum Mysterium*” se espalhou pela Europa e, depois da 2ª Guerra Mundial, seu raio de influência e

⁴³ Foi o primeiro documento, entre os mais decisivos documentos promulgados pelo Vaticano II, ou seja, a constituição sobre a liturgia seria fundamental dentro do ponto de vista, quer pelo ‘fato’ de estabelecer um nexo íntimo e orgânico entre liturgia e história da salvação, quer pelo ‘modo’ com que o faz (SARTORE, 1992, p. 547). Vejamos que, as palavras ‘fato’ e ‘modo’, ressaltadas pela autora deste trabalho, e introduzidas em liturgia, fundamentam os fatos musicais que constituem a obra musical em estudo.

⁴⁴ A renovação estimulada pelo Vaticano II, envolvendo em grau muito profundo a liturgia, não se encontrou, como consequência, diante do problema, mas como parte da estrutura portadora do próprio sinal litúrgico. O problema era muito mais grave como arte, nas suas manifestações mais ousadas e ele estava em plena crise. A morte da arte, preconizada por Hegel, parecia estar quase para ser celebrada pelos próprios artistas mais vivos e perspicazes. Até os novos tempos, uma obra de arte era considerada como tal quando conseguia ser “bela” (isto é, constituir uma síntese que integrasse o verdadeiro com o bom e que, ao ser percebida, agradasse). No entanto, nos anos em que se realizava o Vaticano II, dominava a idéia de que a obra de arte não devia referir-se a nada mais, senão a si mesma; e, logo depois daqueles anos, começou a reinar a idéia de que o artista deveria renunciar até à produção mais ou menos consciente, satisfazendo-se apenas com o mero enquadramento de um objeto, mesmo informe ou disforme. Era a expressão de total desconfiança na possibilidade de comunicar o verdadeiro, por meio de sinais feitos ou escolhidos pelo homem.

Mas, alguns perceberam juntas as duas realidades afins e nelas se reencontraram as celebrações das festas populares, caracterizadas como fontes de esperança, de poder revolucionário em que a arte tinha a possibilidade de redescobrir a si mesma, na sua relação com o rito litúrgico (SARTORE, 1992, p. 65).

inspiração chegou a quase todos os países do mundo, sobretudo após as inovadoras e preciosas diretrizes do papa Pio XII, em suas encíclicas “*Mediador Dei*” (1947) e *Musicae Sacrae* (1955), e das reformas que implementou em vista de favorecer a participação “ativa e consciente” do povo na liturgia: uma antecipação do Vaticano II (SARTORE, 1992, p. 63).

Assim, essa é a luz sob a qual também o Vaticano II, particularmente na constituição sobre a liturgia, vê o sacrifício da missa. O discurso foi, posteriormente, desenvolvido na encíclica de Paulo VI, *Mysterium Fidei* de 1965 e, com base nela, pela instrução *Eucharisticum Mysterium* de 1967 sobre o culto do mistério eucarístico. A instrução apresenta, de maneira excelente, a síntese a que lentamente se chegou na discussão teológica desenvolvida depois do Concílio de Trento. Ela delineia a moldura histórico-salvífica e a ação salvífica com que Cristo constituiu a sua igreja, para comunicar a sua própria vida a ela e, através dela, aos crentes⁴⁵ (SARTORE, 1992, p. 1079).

4.1.4 O Vaticano II e o culto dos santos

Durante a existência terrena de Jesus, os judeus tinham o hábito de tratar com reverência os túmulos dos profetas e de outros santos homens (Mateus, vers. 22:29),

⁴⁵ “O sacrifício dos cristãos não pretende completar o sacrifício da cruz, porém torná-lo presente, atualizá-lo, desenvolver a sua dimensão interna. O próprio sacrifício da cruz, porém, não é simplesmente passividade, mas também ação do homem Jesus. Embora tudo deva ser reconduzido à ação salvífica de Deus, esta última não exclui uma atividade própria da criatura espiritual no ato salvífico, mas, ao contrário, a inclui, precede-a com a graça, de modo que o movimento para o alto só se torne possível mediante movimento vindo do alto. No caso da eucaristia, a ordem de repetição ‘Fazei isto’, legitima a colaboração sacrificial da igreja. Especialmente na afirmação segundo a qual nós oferecemos Cristo, articula-se, da maneira mais forte possível, a auto-compreensão da igreja. É a auto-consciência do Corpo, que é certamente a da sua unidade com a cabeça, mas que deve rezar pedindo que Deus aceite benigno o seu sacrifício” (BETZ *apud* SARTORE, p. 1079).

mas o culto cristão dos santos iniciou por meio dessa veneração aos túmulos dos mártires. No mundo antigo, praticavam-se certos cultos fúnebres nos túmulos dos membros falecidos da família, no dia do seu aniversário ou em outros dias específicos. E, embora prosseguissem com os costumes judaicos de sepultar seus mortos, os cristãos, ao invés de cremá-los, permaneceram com ritos familiares, muitas vezes adicionando aos mesmos, a celebração da Eucaristia no túmulo. Era de extrema importância para toda a Igreja, e chegava a ser até um dever, realizar esses ritos no aniversário dos mártires, considerados como membros de uma só família.

A constituição litúrgica do Vaticano II dedica dois artigos ao culto⁴⁶ dos santos.

Depois de haver incluído o culto tradicional dos mártires e dos outros santos na liturgia,

⁴⁶ No período anterior e posterior à paz de Constantino, essas celebrações seduziram homens estranhos àquela fé, vindos de lugares longínquos. Assim, faziam inscrições nos túmulos finalizados em mármore, fabricavam escadas para facilitar seus caminhos e levantavam basílicas para acolher aquelas multidões de romeiros em oração.

Não veneravam apenas os que haviam dado sua vida testemunhando Cristo, mas, também, os outros irmãos que, tendo sido martirizados pela Fé, sobreviveram, visto que seria necessário lembrá-los com um sentimento de amizade, como heróis da sua Igreja. Quando acabaram as perseguições, muitos dos grandes eremitas, pela sua fidelidade e fé no martírio, foram elevados à mesma hierarquia.

Até o século VI, persistiu o culto nos túmulos dos mártires e outros santos, e, gradativamente, deram início à comemoração de seus aniversários em locais diferentes. Entre muitos motivos que facilitaram este fato, está a transportação e partilha das relíquias. E, quando se organizaram os livros litúrgicos romanos, no norte do Alpes, os dias dos santos neles apresentados, vieram a ser celebrados.

A constituição litúrgica do Vaticano II dedica dois artigos ao culto dos santos. Depois de haver incluído o culto tradicional dos mártires e dos outros santos na liturgia, o Concílio esboça a sua teologia: também o culto dos santos deve nutrir a fé do povo cristão.

O número de santos no calendário supera os dias do ano. E com a nova correção do calendário feita pelo Concílio Vaticano II, apresentaram-se determinações pelo Papa Paulo VI, de que o calendário universal deveria guardar apenas os santos que são considerados, universalmente, relevantes. Os outros deveriam ser comemorados nas dioceses, nações ou ordens religiosas a que pertençam (PASTRO, 1986, p. 36).

O culto dos santos em 1960 era celebrado apresentando três características: o calendário, os formulários e as normas para a celebração. Em 1969, dando continuidade à reforma empreendida em 1909, por Pio X, o projeto do Vaticano II era o de estabelecer a ordem dos valores no ano litúrgico, dando prioridade à celebração “dos mistérios da salvação” em relação ao culto dos santos (SARTORE, 1992, p. 1118). Assim, a experiência cristã, especialmente na multiforme tradição católica, operou profundas mudanças na atitude e, por consequência, também nas vivências psíquicas com relação ao rito e à liturgia, já que o significado dos acontecimentos e das experiências celebradas liturgicamente deixou de se dirigir à busca de vínculo com o Transcendente, desconhecido ou fracionado em imagens, bem como ao conhecimento e à imitação do Absoluto caracterizado como Filho do Homem: Jesus Cristo (SARTORE, 1992, p. 978).

Concilio esboça a sua teologia e aponta os seus limites, “a fim de que as festas dos santos não prevaleçam sobre as festas que comemoram os mistérios da salvação”. Os princípios de reforma que presidem a aplicação dessa norma se enquadram no conjunto da legislação conciliar sobre a liturgia: também o culto dos santos deve nutrir a fé do povo cristão, oferecendo leituras bíblicas mais abundantes; manifestará uma nobre simplicidade e evitará as repetições inúteis; respeitará o caráter primordial da celebração dominical. Este amplo trabalho de reforma começaria por um cuidadoso estudo teológico, histórico e pastoral. Era esse o programa. Como se realizou? Para compreendê-lo, é preciso recordar as modalidades da celebração do culto dos santos em 1960.

4.1.4.1. A forma do culto aos santos em 1960

O modo como se celebrava então o culto dos santos apresenta três características: um calendário bastante rico; formulários na maioria pobres; uma regulamentação restritiva.

O primeiro é que o calendário, como esqueleto do “Calendário universal” da Igreja romana, em 1960, ainda era constituído pelo calendário do Breviário tridentino, promulgado em 1568. Este último, por sua vez, era tributário de longa história. No século VIII, fora elaborado, nos países francos, um calendário que reunia as diversas tradições locais de Roma, a elas acrescentando as festas dos apóstolos e as dos quatro doutores do Ocidente. Do século IX ao XII, esse calendário, considerado temporário, havia-se ampliado com a inclusão de numerosos mártires não romanos, tornados populares devido às lendas e aos papas dos primeiros séculos, também tidos

como mártires. Nele figuravam também os nomes de alguns santos orientais, como Antão do Egito e João Crisóstomo.

O calendário lateranense de fins do século XII oferece-nos uma síntese destinada a se perpetuar até os nossos dias. Enquanto as igrejas do Oriente, com exceção da igreja russa, praticamente não celebravam nenhum santo posterior ao ano mil, a igreja romana quis que o seu calendário ficasse aberto para acolher as grandes figuras espirituais das gerações seguintes. A plêiade dos santos do séc. XIII, depois de S. Francisco de Assis, aí encontraria lugar de grande evidência.

O calendário tridentino aceitou a herança do passado, fazendo, entretanto, uma escolha para reduzir as festas a menos de duzentas. Pretendia conservar, primeiramente, o calendário dos mártires romanos e dos santos das épocas mais antigas. Somente seis nomes, nele, referem-se ao segundo milênio: os de S. Bernardo, S. Domingos, S. Francisco, S. Clara, S. Luis IX, rei de França, e S. Tomás de Aquino. Aí se encontram também as festas, mais recentes, da Visitação e da Conceição de Maria e a de S. José.

De 1584 a 1960, assiste-se a profundas modificações: as festas se multiplicam; as dos santos não mártires agora já preponderantes, se não o são numericamente, pelo grau da sua celebração (SARTORE, 1992, p. 1117).

O segundo é que nos formulários do Missal tridentino é preciso distinguir os textos das missas, herdadas dos antigos sacramentários e lecionários dos textos das missas introduzidas posteriormente. Os primeiros revelavam certa variedade, embora, mantendo-se em termos mais genéricos. Ninguém procurava referir-se à personalidade do santo que se celebrava; bastava saber que um santo era mártir, e que o outro era confessor pontífice ou não pontífice. No caso das missas introduzidas antes do século

XVIII, remetia-se ordinariamente ao Missal comum, exceto para a coleta. Por isso, voltavam, com freqüência, as mesmas leituras, tanto que bom número de sacerdotes até já as sabia de cor.

A terceira é quanto às normas para a celebração. Até 1911, todas as festas de rito duplo tinham prioridade nos domingos, excetuados os mais importantes, como o primeiro do advento e o ciclo temporal, que ficava submerso pelo santoral.

Segundo as rubricas de 1568, toda festa obtinha integralmente o seu formulário do próprio ou do comum. Quando se celebrava a missa de um santo, não se podiam utilizar as leituras da féria, nem na quaresma (SARTORE, 1992, p. 1118).

4.1.4.2 A reforma do calendário santoral

Dando continuidade à reforma empreendida sessenta anos antes pelo papa S. Pio X, o projeto do Vaticano II era o de restabelecer a ordem dos valores no ano litúrgico, dando prioridade à celebração “dos mistérios da salvação” em relação ao culto dos santos. Para ter futuro, tal reforma não podia contentar-se em rever o calendário, que deve certamente permanecer aberto às contribuições do tempo. Seria preciso, pois, principalmente, propor normas bastante elásticas para harmonizar as memórias dos santos com a liturgia do tempo em uma mesma celebração. Seria necessário, também refundir os textos do Missal e do ofício e enriquecê-los com leituras (SARTORE, 1992, p. 1119).

4.2 CONTEXTO DA OBRA “MISSA DEDICADA A SÃO JOSÉ”

Formalizamos aqui a referência e a análise simbólica da obra *Missa dedicada a São José*, encontrada no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, do compositor José de Vasconcellos Monteiro. É uma peça inédita do século XIX, composta em pleno declínio das Missas de estilo barroco.

Não pretendemos relatar toda a história sobre esse assunto, principalmente porque, ainda hoje, é difícil conseguir documentos capazes de demonstrar, de modo pleno, a influência marcante desse gênero em Minas Gerais.

Na liturgia cristã está o cerne da celebração do Mistério da Salvação, cuja existência efetiva atua em todas as gerações. Ou seja, ela é um elo entre o mundo em transformação e a imutável presença de Deus. Assim, delimitando a passagem do tempo com um período diário, semanal e anual de celebrações, a liturgia influencia o momento fugaz com a memória dos fatos transcorridos, com a confiança e fé na glória futura e com o comparecimento vivo do Mistério de Cristo (PASTRO, 1986, p. 35).

As missas dos santos, incluídas no Missal, mostram com extrema clareza o lugar que os santos preenchem no mistério cristão. A Igreja alegra-se com sua festa, recorre a seu nome, confia na sua intercessão e reza para que, em virtude dos seus merecimentos, suas preces sejam ouvidas. Os santos são nossos mediadores, mas de um modo muito diferente de Cristo, “o Mediador sem par entre Deus e o homem. Como ocorre com as nossas orações, sua intervenção deve ser feita “por intermédio de Jesus Cristo, Nosso Senhor” (PASTRO, 1986, p. 37).

Dentro do ciclo temporal, com o nome de festa de São José, a Igreja em Barra Longa inseriu a mesma para festejar o grande Padroeiro. Enquanto os ciclos de Natal e

Páscoa celebram o Mistério do Cristo em si e constituem a parte principal do Ano litúrgico, as festas dos Santos consideram o Mistério do Cristo em sua relação com os heróicos discípulos do Salvador (naquela cidade, São José) e constituem, no local, uma parte importante do ano da Igreja.

Nesse sentido, o trabalho de análise da contextura melódica da *Missa dedicada a São José*, obra indiscutivelmente sacra, almeja revelar, no nível imanente, o que é evidente, indicando, no entanto, passagens em que o pensamento do compositor, imerso em reflexões mentais, abstraiu-se no vazio das idéias, divagando em contemplações intuitivas. Este processo de semiose deixa seus vestígios nos signos vislumbráveis na objetividade da partitura e do fato musical em sua plenitude. É o que REIS denomina “a semiologia do invisível” (REIS, 2001, p. 65-94).

Para refletir sobre isto, como já foi dito, adotamos o Sistema de Análise de *Arte Comparada* (SAAC) da prof. Dr. Sandra Loureiro de Freitas Reis, que, por seu embasamento filosófico, determina níveis de reflexão que não conseguiríamos vislumbrar através de uma análise comum. O SAAC suprassume vários modos de leitura e análise, incluindo a tradicional e a paradigmática, mas também engendrando, através da intersemiose, incursões no campo da semântica e da interpretação, o que objetiva, por exemplo, a aplicação ampla e restrita dos *modos* de justaposição e simultaneidades, delineando modos de significação também na perspectiva histórica e metafísica. À luz do SAAC, podemos observar que estas justaposições históricas e estilísticas de elementos novos e antigos, no sentido horizontal e vertical, criam simultaneidades originais que conotam, dentre outros aspectos, a identidade brasileira.

4.2.1 A Obra inserida na liturgia como fonte e manifestação simbólica

Uma obra de arte adquire as qualificações de *sacra* ou *litúrgica*, não apenas pelo fato de se revestir de determinados traços ou marcas que a distingam como tal. No entanto, não é incoerente chamar de 'sagrado' ou 'sacro' tudo o que tem alguma relação com o transcendente, e de 'litúrgico' tudo o que se opera na liturgia, em completa sintonia com o seu espírito, ajudando, de modo próprio, a realidade litúrgica a se realizar plenamente na sua dimensão natural, isto é, apoiando-se na colaboração do homem para com Deus. Assim, tal arte pode ser também chamada de *sacra* e religiosa pelo fato de ser consagrada a Deus e à relação do homem com Ele⁴⁷ (SARTORE, 1992, p. 88).

A arte impregna a liturgia com todas as suas manifestações e exprime seu vasto conteúdo semântico. As suas expressões subtraem o rito à vulgaridade da ação comum e lhe conferem hieraticidade e tom impessoal correto e justo, de modo que ele possa ser visto como ação de todos e que todos nele possam espelhar-se comunitariamente.

Disto é testemunha a obra em análise que, através de sua arte, nos transmite a eloquência de certos signos, repetidos ao longo dos séculos com devoto respeito, até socializá-los.

Juntamente com a música e as cores, as linhas arquitetônicas e plásticas, cria-se em torno da celebração litúrgica o ambiente que, com sugestividade equilibrada,

⁴⁷ Temos, portanto, arte litúrgica quando os caracteres específicos da liturgia se manifestarem de modo superior, filtrando-se e expressando-se com a linguagem corrente, de forma tal que a Igreja pode, com razão, afirmar que nunca teve para si "estilo artístico particular e específico" (SC 123). Todo artista, na verdade, em todos os tempos, pode fazer arte litúrgica quando se inspira no espírito da liturgia ou quando põe a serviço desta as suas qualidades artísticas (SARTORE, 1992, p. 88).

auxilia o fiel a entrar na atmosfera festiva do rito e a compreender os significados fundamentais dos diversos componentes da sua celebração (SARTORE, 1992, p. 89). É o que se dá, por exemplo, na festa de São José.

Um primeiro tipo de sistema de símbolos é a decoração dos andores para festejar São José, a Igreja, o repique de sinos e outros que, servindo-se de sinais convencionais, querem indicar uma realidade espiritual particular, presente no lugar, no dia da festa.

Com efeito, nesse contexto, além da dimensão sacra, a obra possui função simbólica, pois aparece com um conjunto de fatos humanos, entre eles, aspectos litúrgicos e fenomenológicos, segundo a religião católica⁴⁸.

Na liturgia⁴⁹, a *Missa dedicada a São José* constitui o momento da ação salvífica de Deus sobre o homem, de tal modo que os homens, uma vez assumidos no mistério de Cristo presente no rito, possam louvar e glorificar a Deus “em Espírito e Verdade”. A obra, antes, é um sujeito passivo da liturgia e, só depois, torna-se sujeito ativo. Ela prolonga a tradição em símbolos e palavras. Os aspectos artísticos nela inseridos são auto-expressivos.

⁴⁸ A análise fenomenológica, segundo os princípios da religião católica, é usada como método. A fenomenologia é um esforço de leitura e de descrição fiel da realidade; um esforço no sentido de apreender, a partir de situações existenciais particulares, analisadas de maneira concreta e rigorosa, realidades superiores das quais elas são manifestação. A análise fenomenológica é fecunda, seja para aprofundar nosso conhecimento das analogias da fé (por exemplo, a análise da palavra, do testemunho e do encontro como experiências humanas para melhor penetrar o mistério da revelação), seja para melhor compreender aquelas experiências que são fruto conjugado da ação divina e da liberdade humana (no fenômeno da conversão, o jogo dos fatores que encaminham para a fé e os comportamentos novos que ela suscita). Sem dúvida, há sempre inadequação entre as observações feitas e a realidade sobrenatural da vida de fé, mas a análise fenomenológica não deixa de ser um meio válido e utilizável de aproximação (LATOURELLE, 1981, p. 95).

⁴⁹ A liturgia não é celebração de nós mesmos, mas epifania (manifestação atualizada do Sagrado) que nos faz participantes. Por isso, não é algo mundano, mas é a ação da Alteridade impedindo, assim, a criação de ídolos, modismos e outros. “Objetivamente, ‘neste lugar’, o lugar da celebração (com as pessoas, os materiais, os objetos, as paredes, os sacramentos, tudo), é que se dá a Ação da Presença do invisível em que Cristo, gratuitamente, nos transmite (daí a idéia de *tradere* = entregar = tradição) Sua vida” (PASTRO, 1986, p. 35).

A obra na liturgia não é o âmbito em que vamos desenvolver um papel. É a casa na qual Cristo é o hóspede. O compositor em seu aspecto litúrgico não é o homem, mas o Homem de fé. Sem essa visão de fé, a obra, no contexto, em nada difere de uma simples obra musical, não justificando o profundo significado da Missa.

A linguagem da obra dentro da liturgia precede-nos. Nós a recebemos desde o Antigo Testamento, por meio das ações simbólicas, pelos Mistérios do Cristo na Igreja (PASTRO, 1986, p. 44).

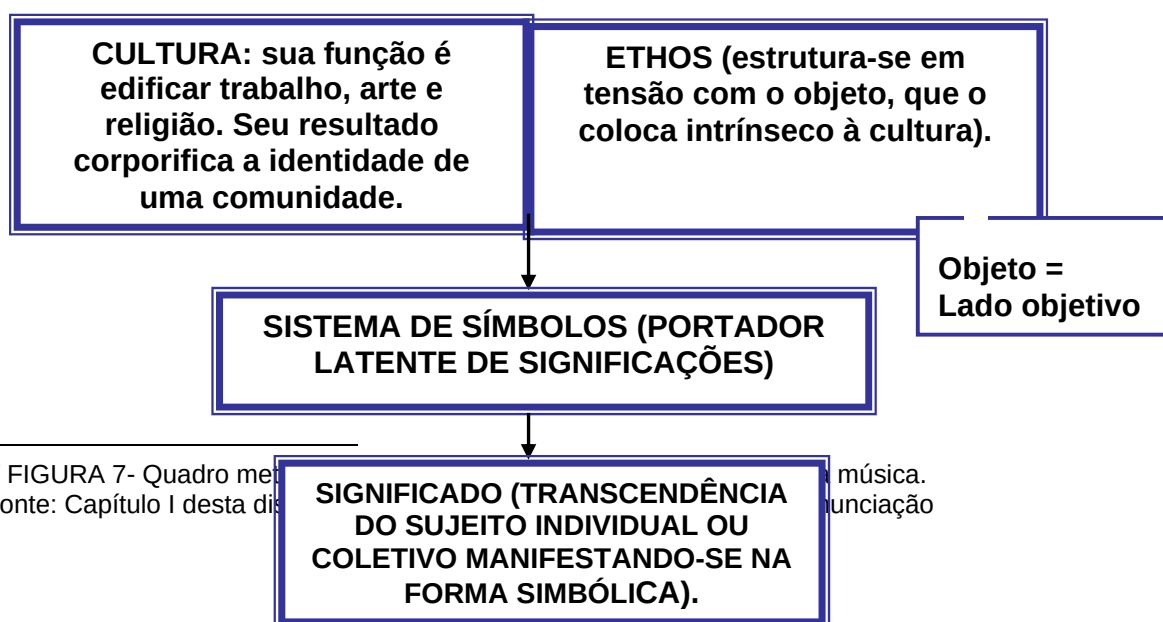
A simbologia não está na origem dos sinais. Ela os decifra. Chega ao conhecimento, vivenciando os fatos que chegam até quem os vê, procurando entendê-los e decifrá-los; ou seja, viver a obra, com o próprio coração, com a própria imaginação e a própria memória, com o próprio sentido estético e os próprios recursos corpóreos: visão, audição. O cantar da obra litúrgica, nesse contexto, torna-se uma atividade simbólica: une e realiza seu objetivo naquele instante.

O espaço em que ela é cantada remete-nos a outra ordem das coisas e, por isso, deve ser contextualizado. O espaço deve nos levar a entender a ação do compositor inserido num lugar onde cada elemento se compõe com os outros, onde a assembléia e o celebrante entram numa harmonia de modo que, assim, cada qual possa captar, por todos os poros, a própria celebração, onde os paramentos falam por si mesmos.

Se o tempo de salvação é linear, o tempo litúrgico é uma maravilha que volta como as estações do ano e nos dá sempre novas oportunidades (PASTRO, 1986, p. 47). Por isso, o estudo sobre a liturgia nos revela a importância da vivência e a aplicação da obra no ritmo do tempo e das estações, o calendário solar para a festa de São José.

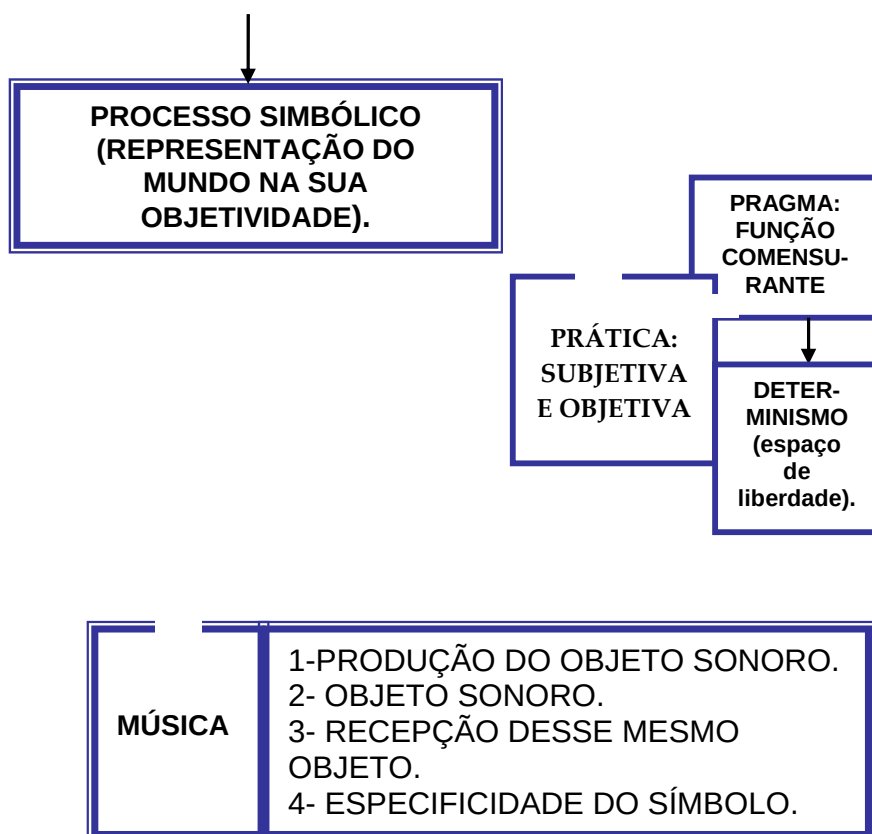
Apresentamos, abaixo, o contexto litúrgico em que a obra está inserida:

Representação da função simbólica da música. Sua descrição será desenvolvida no decorrer das análises da *Missa dedicada a São José*⁵⁰



⁵⁰ FIGURA 7- Quadro metodológico
Fonte: Capítulo I desta dissertação

música.
função



MISSA DEDICADA A SÃO JOSÉ⁵¹



⁵¹ FIGURA 8 – A missa como símbolo da liturgia, apropriada à celebração da festa.
Elaboração: Maria da Consolação Anunciação

A Missa, assim, se acha inserida na liturgia em seus seguintes aspectos:

Intróito - O justo floresce como a palmeira, na plenitude da força, como o cedro do Líbano, plantado na casa do Senhor e nos átrios da casa de nosso Deus. *Aleluia, aleluia*, é bom louvar o Senhor e cantar salmos em honra de vosso Nome, ó Altíssimo. Glória ao Pai.

Oração da coleta- Senhor, nós vos pedimos sejamos auxiliados pelos méritos do esposo de vossa Mãe Santíssima, para que, por sua intercessão, nos sejam concedidas as graças que a nossa própria força não alcança. Vós que, sendo Deus, viveis.

Gradual⁵² – Senhor, Vós o preveniste com bênçãos de doçura; pusestes sobre a sua cabeça uma coroa de pedras preciosa. Pediu-vos a vida e largos anos lhe concedeste, longos dias, pelos séculos dos séculos. *Aleluia, aleluia*. O justo florescerá como a palma e se engrandecerá como o cedro do Líbano. *Aleluia*.

Epístola – Ele (Moisés) foi amado de Deus e dos homens; sua memória é uma bênção. O Senhor fê-lo semelhante aos Santos na Glória e engrandeceu-o pelo temor que infundia a seus inimigos; ele, com as suas palavras, fez cessar os prodígios. Glorificou-o diante dos reis, deu-lhe seus preceitos, diante de seu povo e mostrou-lhe a sua glória. Por sua fidelidade e mansidão, santificou-o e o escolheu dentre todos os

⁵² O gradual é usado no tempo da quaresma, ou seja, quando São José é celebrado na quaresma. Preferimos explicar o contexto, baseando na celebração do dia 19 de março (geralmente, cai no período de quaresma), dedicado a São José. Se basearmos na comemoração de São José como operário, ou seja, no contexto do dia 1º de Maio, teremos outro Evangelho, e enfim, outro contexto para a Missa.

homens. Porque, Deus o escutou e lhe ouviu a voz, e fê-lo entrar na nuvem. E deu-lhe, face a face, os seus preceitos e a lei da vida e da doutrina (ORIA, 1957, p. 26).

Em tempo pascal, omite-se o Gradual e é dito somente o seguinte:

Aleluia, aleluia. O Senhor o amou e o ornou: e revestiu-o de uma túnica de glória.

Aleluia. O justo germina como o lírio, e floresce eternamente diante do Senhor. *Aleluia* (*Ibidem*, p. 27).

EVANGELHO (Mateus, Cap.1, Vers. 18-21)

Estando já desposada Maria, Mãe de Jesus, com José, antes que habitassem juntos, achou-se ter ela concebido do Espírito Santo. Então, José, como era um homem justo e não a queria difamar, resolveu deixá-la secretamente. Mas enquanto intentava isto, um Anjo do Senhor apareceu-lhe em sonho, dizendo: “José, filho de Davi, não temas receber Maria como tua esposa, porque, o que nela foi concebido é obra do Espírito Santo”. E ela dará à luz um filho, ao qual darás o nome de Jesus, porque Ele salvará seu povo de seus pecados (ORIA, 1957, p. 27).

Ofertas - Minha fidelidade e minha misericórdia estão com ele; e em meu Nome se levantará o seu poder.

Secreta⁵³. – Senhor, nós vos rendemos o tributo que vos é devido, rogando humildemente que conserveis em nós os vossos dons por intercessão de São José, esposo da Mãe de vosso Filho, Nosso Senhor Jesus Cristo, porque em sua festiva

⁵³ A secreta é uma oração feita em voz baixa, no momento da apresentação das oferendas.

solenidade Vos oferecemos este sacrifício de louvor. Pelo mesmo Jesus Cristo (ORIA, p. 25).

Prefácio – Digno e justo, És, em verdade, merecido e bom, que em todo tempo e lugar, Te damos graças, Senhor Santo, Pai Todo Poderoso, Deus Eterno. E que na festividade de São José, com os devidos louvores, Te engrandeçamos e elogiemos. Porque este fiel e varão justo que deste por esposo da Virgem Mãe de Deus, é o servo fiel e prudente sobre quem constituíste Tua família, para que, executando a ordem do Pai, guardasse a Teu Unigênito, concebido pela obra do Espírito Santo, Jesus Cristo Nosso Senhor. Pelo qual louvem a Tua majestade.

Comunhão - José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua esposa, porque o que nela foi gerado é obra do Espírito Santo.

Pós-comunhão – Dignai-Vos assistir-nos, ó Deus misericordioso, e por intercessão de São José, vosso Confessor, conservai-nos propício, os vossos dons e graças. Por Nosso Senhor Jesus Cristo.

4.2.2 O latim como sistema de símbolos

A ciência da linguagem humana cria a língua como algo sistemático e estrutural, cujas partes são atribuições subordinadas que dependem de trocas entre si. Sob o

ponto de vista fonético⁵⁴ e semântico⁵⁵, existe uma subdivisão da flexão verbal que expressa a intenção de quem fala em relação ao enunciado. Ou seja, há maneiras de falar, apresentadas sob muitas formas, onde cada parte é colocada gradativamente, uma ao lado da outra, de forma agradável. E onde uma começa, a outra termina. Esse conceito também é defendido, no que se refere à arte, nas seguintes palavras de Sandra Loureiro de Freitas Reis:

A arte, como linguagem, qualquer que ela seja, é também tradução poética da existência como natureza e espírito, como sentimentos e idéias, como história. A tradução poética é *mimesis* e expressão criadora, representação do mundo, da sociedade e da vida, em uma outra dimensão: “a forma simbólica”. Por isso, a arte é, sob o aspecto representativo, uma metáfora do mundo das coisas, dos procedimentos da vida e do espírito humano. As metáforas são pontes que nos permitem falar de coisas que jamais poderíamos expressar de uma outra maneira. As metáforas constituem a linguagem do indizível. Portanto, a expressão na arte, como tradução e forma simbólica, transcende a simples comunicação. Uma obra de arte na história é, ao mesmo tempo, uma proposição e uma resposta. Segundo Adorno (1970, p. 17), “as obras de arte são respostas às suas próprias questões” (REIS, 2004, p. 09).

Ora, os mundos fonéticos e semânticos são comparados com a armação de uma rede, de tal forma que cada língua é articulada e ligada de um modo especial (SARTORE, p. 630).

Se confrontarmos o português e o latim, percebemos que ambas as línguas, frente à frente, uma com a outra, não alcançam a mesma dimensão, embora, supostamente análogas. Isso porque são diferentes, quanto ao sentido e ao valor de seus sons, já que não se sobrepõem, nem se apresentam como manifestação uma da outra. Se nos

⁵⁴ Fonética – Estudo dos sons da fala de uma língua.

⁵⁵ Semântica – 1- Ramo da lingüística que se ocupa do estudo da significação das palavras. 1.1- Estudo dessas significações através do tempo e do espaço.

prendermos ao ângulo semântico, percebemos, em cada língua, um vocabulário⁵⁶ estruturado diferentemente em relação aos outros. Assim, constatamos a razão pela qual não existe correlação entre os termos, ou se existe, é apenas semelhança.

Atentemos-nos em relação a isso, tanto em padrão de vocabulário, como de gramática, ao lado de duas línguas que se diferenciam principalmente quanto ao plural e o singular⁵⁷.

Há, também, diferenças no gênero verbal que destacam o tempo e as formas particulares do ato. Assim, a determinação particular própria deste ato persiste na língua e não se vale de classe temporária, mas de referências rápidas que caracterizam a língua como algo dinâmico e inédito.

Por menor que seja a unidade lingüística, ela é significativa, tornando-se parte interior de sua língua. Tal significação se dá pelo fato de que cada unidade completa um todo, em situação e instante diferentes, onde todos os padrões se encontram em união, uns com os outros.

Esse valor semântico também percebemos através dos conglomerados que uma unidade institui em relação à outra e pelo espaço que ela preenche na língua julgada pela sua ordenação, pelo balanço sólido de uma frase e pela forma como acontece a comunicação. Portanto, cada unidade forma um conjunto de características próprias e exclusivas no campo semântico, porém, seu valor ultrapassa a si mesma (eis porque, cada palavra gera muitos significantes). Ela demarca, planeja e constitui um sistema de signos, contribuindo, uniformemente, para a formação das conexões, dos contrastes e

⁵⁶ O vocabulário do latim clássico ou do latim litúrgico, comprovado pelo sacramentário veranense, possui um arcabouço variado nas diversas línguas. Basta entender que ele foi traduzido para o Missal Romano, em língua própria de cada país (SARTORE, 1992, p. 630).

⁵⁷ O plural do latim é formado por declinações, o que é diferente do português.

das divergências entre uma língua e outra. Nesse sentido, são preciosas as seguintes palavras de Saussure:

O mecanismo lingüístico, escreve Saussure - gira inteiro em torno de sua identidade e de suas diferenças, sendo, nada mais, nada menos, do que contrapartida delas; os elementos se mantêm reciprocamente em equilíbrio, segundo regras determinadas, a noção de identidade se confunde com a de valor e vice-versa. Todas as várias unidades, que convergem para a mesma área semântica, limitam-se reciprocamente, ampliam-se ou restringem-se com a falta ou a presença de outras concorrentes (SAUSSURE *apud* SARTORE, 1992, p. 630).

Tal idéia é também confirmada nas seguintes palavras:

Não temos mais idéias - escreveu recentemente V. Bertalot, talvez acentuando excessivamente o problema - porém valores semânticos definidos negativamente: são o que os outros não são ou também poderia ser: 'sou o que os outros não são' (BERTALOT *apud* SARTORE, 1992, p. 630).

Segundo Saussure, a dialética língua–palavra toma para si um valor primordial na lingüística, diante da peculiaridade do sentido de ambas. Isso porque, toda língua, com suas unidades selecionadas metodicamente e na sua ordenação, é resultado de um acordo coletivo.

E torna-se criação, razão pela qual é libertada do poder individual que, por si só, não pode reinventá-la no mínimo que seja, mas rende-se exclusivamente a ela, pretendendo comunicar-se. O homem só pode dela gozar, após uma compreensão de seu processo (SAUSSURE *apud* SARTORE, 1992, p. 631). A língua surge como uma listagem metódica, cuja instrumentação abrange muitos componentes utilizados quando falamos.

E as normas a serem respeitadas constituem um manancial, guardado pelo hábito de quem fala ou escuta. Esse padrão individual é de grande valor e de fundamental

qualidade, pois as palavras são classificadas como prováveis arranjos que o falante elabora para transmitir o seu pensamento, servindo-se de um conjunto de qualidades inatas, adequadas para uma língua.

As palavras tornam-se ação continuada, gerando a manifestação lingüística, no jogo que deve seguir suas regras. Os meios estabelecidos, não conhecidos, de antemão, a falta de conhecimento, a rejeição mesmo de parte dessas regras, tornam intransigente a comunicação no ato lingüístico.

Mas, tudo o que se constitui regra para haver comunicação transforma-se num exato acontecimento, tornando-se propriedade de um sistema, baseado nas convenções já confirmadas pelo seu uso. Portanto, a língua só é produzida graças a incalculáveis titulações e combinações das palavras. Há uma conexão dialética entre língua e palavra, sendo que o ultimo termo só pode ser usado, quando retirado da língua, enquanto esta, por sinal, só é permitida originando-se da palavra (SARTORE, 1992, p. 631).

4.3 ANÁLISES DA OBRA

*Kyrie e o Glória*⁵⁸.

Inicialmente, apresentaremos as letras, em latim (com todas as palavras que se encontram na obra em análise) e em português.

Quando rezamos o *Kyrie*, fazemos três súplicas a cada uma das Pessoas da Santíssima Trindade. Porém, no contexto da missa de São José são nove súplicas⁵⁹:

Kyrie, eléison- (Cristo, tende piedade de nós).

Kyrie, eléison- (Cristo, tende piedade de nós).

Kyrie, eléison- (Cristo, tende piedade de nós).

Christe, eléison- (Senhor, tende piedade de nós).

Christe, eléison- (Senhor, tende piedade de nós).

Christe, eléison- (Senhor, tende piedade de nós).

Kyrie, eléison- (Cristo, tende piedade de nós).

Kyrie, eléison- (Cristo, tende piedade de nós).

Kyrie, eléison- (Cristo, tende piedade de nós).

⁵⁸ PASTRO afirma que doxologias são formas de louvor e glorificação. *Doxa*, do grego, significa glória. Ex: Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo, tributado à Santíssima Trindade, o hino de Glória a Deus nas Alturas... E orações litânicas (como ladainhas) são formas fáceis e populares de oração e de canto, em uso desde a antiguidade. O *Kyrie* (Senhor, tende piedade de nós) da missa é uma oração litânica (PASTRO, 1986, p. 179).

⁵⁹ Na partitura constam mais de nove súplicas.

No *Glória*, louvamos, agradecemos a adoramos a Deus:

Glória in excelsis Deo- (Glória a Deus nas alturas).

Et in terra pax hominibus bonae voluntátis- (E na terra aos homens de boa vontade).

Laudamus te- (Nós vos louvamos).

Adoramus te- (Nós vos adoramos).

Glorificamus te- (Nós vos glorificamos).

Grácias ágimus tibi propter magnam gloriam tuam- (Nós vos damos graças por vossa grande glória).

Domine Deus, Rex caeléstis- (Senhor Deus, Rei do céu).

Deus Pater omnipotens- (Deus Pai, onipotente).

Domine Fili unigénite, Jesu Christe- (Senhor Filho unigênito, Jesus Cristo).

Domine Deus, Agnus Dei- (Senhor Deus, cordeiro de Deus).

Fílius Patris- (Filho de Deus Pai).

Qui tollis peccata mundi- (Vós que tirais o pecado do mundo).

Miserere nobis- (Tende piedade de nós).

Qui tollis peccata mundi- (Vós que tirais o pecado do mundo).

Súscipe deprecationem nostram- (Recebei a nossa súplica).

Qui sedes ad dexteram Patris- (Vós, que estais sentado à direita do Pai).

Miserere nobis- (Tende piedade de nós).

Quóniam tu solus Sanctus- (Porque só Vós sois Santo).

Tu solus Dóminus- (Só Vós sois o Senhor).

Tu solus Altíssimus- (Só Vós sois o Altíssimo).

Jesu Christe- (Ó Jesus Cristo).

Cum Sancto Spiritu- (Com o Espírito Santo).

In glória Dei Patris- (Na glória de Deus Pai).

Amen- (Amém- Assim seja).

Análise do nível imanente: *Kyrie*, *Gloria* e *Laudamus* (descritiva e objetiva)

Kyrie: quadro de divisões das partes e análise harmônica das vozes e dos instrumentos:

SAAC e Análise tradicional

Partes/ Compassos	Tonalidade/ (Modos de planos: perspectiva tonal)	Andamento/ (Modos de agógica)	Acordes/ (Modos de justaposi- ções e simul- taneidades)	Pequenas Modulações/ (Modos de dire- cionalidades e pla- nos)
Prelúdio ins- trumental/ 01 a 12.	Mib Maior	<i>Maestoso</i>	MibM, SibM, Sim, LábM, MibM, SibM, SiM com 7 ^a .	
<i>Kyrie elei- son/ 13 a 36</i>	Mib Maior	<i>Maestoso</i>	MibM, Dóm, SibM com 7 ^a Dóm, SibM, LábM, SibM, MibM, Mim, Dóm, Fám com 7 ^a , LábM, MibM, SibM com 7 ^a , MibM, SibM com 7 ^a , MibM, Fám,	Acorde Dóm no compasso 24 (direciona- lidade descendente) aponta para Fám com 7 ^a no compasso 25.

			Fá#m com 5ª diminuta, MibM, LábM com 7ª maior, SibM, MibM, LábM, SolM com 7ª, MibM, Sib, LábM, SibM, MibM.	
<i>Interlúdio instrumental/ 37 a 40</i>	SibM Maior	<i>Allegro</i>	SibM, Dóm.	Direcionalidades ascendentes e descendentes
<i>Christe eleison/ 41 a 67.</i>	SibM Maior	<i>Allegro</i>	FáM com 7ª, SibM, MibM, FáM, Fám, SibM, FáM com 7ª, SibM, MibM, FáM com 7ª, SibM, SibM com 7ª, MibM, SibM com 7ª, MibM, SibM com 7ª, MibM, LábM, SibM, MibM, SolM, Dóm, FáM, SibM	Compassos 57 e 58: Acorde Sol maior indica mudança de tom para Dó menor.

			SibM com 7 ^a , MibM, SibM com 7 ^a , MibM, SibM Com 7 ^a , MibM, Lábm, SibM.	
<i>Coda/ 68 a 78.</i>	SibM Maior	<i>Maestoso</i>	MibM, Mim, Fám com 7 ^a , Fá#M com 7 ^a , MibM com 7 ^a , Lábm, SolM com 7 ^a , SibM, MibM, Solm com 4 ^a e 7 ^a , DóM com 7 ^a , MibM, SibM Lábm, MibM, SibM MibM, SibM, MibM.	Direcionalidades ascendentes e descendentes

Gloria e Laudamus: Quadro de divisões das partes e análise harmônica das vozes e dos instrumentos:

SAAC e Análise tradicional

Partes/ Compassos	Tonalidade/ (Modos de planos: perspectiva tonal)	Andamento/ (Modos de agógica)	Acordes/ (Modos de justaposi- ções e simul- taneidades)	Pequenas Modulações/ (Modos de direcionali- dades e pla- nos)
Prélúdio instrumen- tal/ 01 a 09.	Sib Maior	<i>Allegretto</i>	SibM, SiM com 7 ^a , FáM com 7 ^a , SibM, FáM, SibM.	
<i>Glória in excelcís Deo/ 10 a 53</i>	Sib Maior	<i>Allegretto</i>	SibM, FáM, FáM com 7 ^a , SibM, FáM, Sibm, Mibm, LábM, Mibm Sibm, LábM, Mibm, Sibm, RébM, Sibm, Fám, LábM com 7 ^a , Mibm, RébM, Fám, RébM, DoM, FáM,	1-Compasso 18, passa para tonali- dade de Mibm, em direcio- nalidade ascendente atra- vés dos acordes: FáM, Sibm, Mibm.

Partes/ Compassos	Tonalidade/ (Modos de planos: perspectiva tonal)	Andamento/ (Modos de agógica)	Acordes/ (Modos de justaposi- ções e simul- taneidades)	Pequenas Modulações/ (Modos de direcional- dades e pla- nos)
			DóM, FáM SibM, RéM Dóm, Sib, Dó, Fá, Sib, Fá, Sib, Fá, SibM, SolM Com 7ª maior, LábM com 7ª LáM com 7ª maior, RéM, FáM, SibM, FáM, SibM.	2- A sequên- cia: FáM, DóM, FáM, SibM, a partir do compasso 27, induz à tonalidade de FáM.
Interlúdio instrumen- tal/ 56 a 63.	Mib Maior	<i>Maestoso</i>	SibM, MibM, SibM com 7ª.	
<i>Laudamus/</i> 64 a 94 (01 a 30)	Mib Maior	<i>Maestoso</i>	MibM, LábM, SibM com 7ª, MibM, SibM, Mib, MibM, LábM, SibM, MibM, LabM, MibM, LábM, SolM, LábM, MibM,	O acorde SolM no compasso 86, seguido de Dóm no compasso 87.

Partes/ Compassos	Tonalidade/ (Modos de planos: perspectiva tonal)	Andamento/ (Modos de agógica)	Acordes/ (Modos de justaposi- ções e simul- taneidades)	Pequenas Modulações/ (Modos de direcional- dades e pla- nos)
			Sol com 7 ^a , Dóm, Sib, Mib.	
Interlúdio Instrumen- tal/ 95 a 106 (31 a 42)	Mib Maior	<i>Allegro</i>	SibM com 7 ^a Maior, SibM, LábM, SibM, MibM, LábM, SibM com 7 ^a .	Direcional- dades ascen- dentes e descendentes
<i>Domine/</i> 107 a 124	Sib Maior	<i>Moderato</i>	SibM, Fám, Solm RéM com 7 ^a Maior, Dom com 7 ^a , SibM com 7 ^a , LábM, MibM, Dom Com 7 ^a , SibM com 7 ^a , LábM SibM, LábM, SibM, LábM, SibM, MibM.	Direcional- dades ascen- dentes e descendentes
<i>Peccata</i> <i>Mundi/</i> 125 a 140.	Sib Maior	<i>Andante</i>	SibM, MibM, SibM, Fám, SibM, mib, SibM, Fám, SibM.	Direcional- dades ascen- dentes e descendentes

Partes/ Compassos	Tonalidade/ (Modos de planos: perspectiva tonal)	Andamento/ (Modos de agógica)	Acordes/ (Modos de justaposi- ções e simul- taneidades)	Pequenas Modulações/ (Modos de direcional- dades e pla- nos)
<i>Guoniam/</i> 141 a 153.	Fá Maior	<i>Andante</i>	FáM, DóM co 7 ^a , Solm, FáM, LábM, Fá com 7 ^a e 5 ^a dimi- nuta, SolM com 5 ^a aumentada, MibM.	
<i>Cum Sancto Spiritun/</i> 154 a 168	Mib Maior	<i>Allegro</i>	MibM, LábM, SibM com 7 ^a , MibM, SibM, LábM, MibM, LábM, Lám, SibM, Sim, MibM, LábM, MibM, SibM.	Direcional- dades ascen- dentes e descendentes
<i>Amen/</i> 169 a 180.	Mib Maior	<i>Vivo</i>	MibM, SibM, MibM SibM, MibM, SibM LábM, MibM, SibM, MibM, Fám, MibM, SibM.	Direcional- dades ascen- dentes e descendentes

Partes/ Compassos	Tonalidade/ (Modos de planos: perspectiva tonal)	Andamento/ (Modos de agógica)	Acordes/ (Modos de justaposi- ções e simul- taneidades)	Pequenas Modulações/ (Modos de direcional- dades e pla- nos)
<i>Coda/ 181 a 189</i>	Mib Maior	<i>Presto</i>	MibM, SibM, MibM, SibM, MibM, SibM MibM, SibM, MibM, SibM, MibM, SibM, MibM.	

4.3.1 Considerações e conclusões obtidas a partir do nível imanente que nos levarão ao nível estésico:

4.3.1.1 Modo de leitura da obra ⁶⁰ engendrados através da análise dos modos de valores, de significação e dos modos de interpretação musical tradicionais

Ao analisarmos a *Missa Dedicada a São José*, acreditamos que o desejo do compositor nasceu da convicção firme da real necessidade humana da alegria e de sua expressão sonora, não somente para sua pessoa, mas também, para os fiéis ouvintes de toda a comunidade. A escolha do andamento e das vozes, a escrita rítmica, o coro estrito em ritmos iguais e pontuados permite-nos também perceber que a Missa foi composta para um tempo de júbilo na cidade⁶¹.

Assim, grande parte da obra recorda-nos a presença primeira do Salvador e leva-nos a pensar numa manifestação provinda da alegria de um povo que deseja festejar o seu padroeiro. Eis um trecho no qual é confirmado esse ponto de vista:

As partes próprias da Santa Missa põem os seguintes pensamentos diante dos nossos olhos: Vemos o Salvador que vem como O viram em espírito os Patriarcas: “*Glória in excelsis Deo*”, a luz do mundo que dissipa as trevas e ilumina as nações. Entretanto, tal como O designa a parte precursora, “*kyrie Eleison*”, Cristo, tende piedade de nós, contempla-se durante algumas frases o Deus Pai, Filho e Espírito Santo, o Deus que se venera através de muitas palavras como “Amém”, assim seja, que se encontram no final da obra. Esta parte diz-nos ainda que Ele vem ao mundo para trazer-nos paz” (KECKEISEN, p. 14).

⁶⁰ Este é um modo de leitura e de interpretação textual da pesquisadora baseados na pesquisa de campo e na constatação do espírito coletivo próprio da comunidade de Barra Longa. Foram detectados elementos reconhecidos como “valores” que levaram à dinâmica do processo de significação e, conseqüentemente, ao presente modo de interpretação, escrito como conclusão.

⁶¹ Tentaremos demonstrar tal afirmação através da análise à luz do Sistema de Arte Comparada (SAAC), em especial os modos rítmicos de tons-cores-timbres e tons, de intensidades e de interpretação. O regente, como intérprete, terá um papel fundamental na construção da atmosfera de júbilo da obra.

Ora, na primeira parte da obra, são-nos revelados pedidos de misericórdia tendo o Cristo como Juiz dos vivos e dos mortos, no furor dos elementos desencadeados e num aparato musicalmente *maestoso*, para que os ouvintes tenham piedade.

Como tratamos de celebrar a Festa de um Padroeiro, revela-se musicalmente, além do desejo do compositor de comemoração, uma grande manifestação da cultura musical de um povo, quando colocada em todas as bocas, as seguintes palavras: “Missa dedicada a São José, Padroeiro de Barra Longa”. Através da manifestação musical, a Igreja faz-se exclamar nas orações da Missa em seu sentido significativo.

Durante estas primeiras frases da obra, (*Kyrie eleison, Christe eleison*), por espírito de penitência, não se ressalta grande alegria. Todavia, o *Gloria* se toca musicalmente dos parâmetros que revestem os festejos. Nas primeiras frases musicais da obra, em mudanças musicais passageiras, cada período se repete jubilosamente em notas e frases, em ritmos sugestivos com a palavra “glória”.

A escolha do andamento e das vozes evidencia que a missa foi composta em tempo de alegria na cidade, como se infere do timbre vocal e instrumental e das estruturas rítmicas. Alegre e movimentada é a parte do *Gloria*, no seu andamento e tom de alegria. Os modos de instrumentação, os modos rítmicos, os modos de dinâmica e agógica (intensidades), os modos de tons/ cores/ timbres apontam para o sentido de alegria e comemoração.

Eis o dia da festa. É a idéia predominante em toda a obra. Nesse sentido, como identificar o modo principal? Reparando uma melodia agradável aos seus ouvintes, pois é vontade do compositor que a composição melódica e textual seja o caminho para a salvação, animando os ouvintes. As palavras do *Gloria* (*Glória in excelsis Deo*) respondem no *Kyrie*, (Senhor, tende piedade de nós) e dispõem à meditação sobre a

lei de Deus para conhecer a Sua vontade. As letras e as frases musicais do *Kyrie*, embora testemunhem as ânsias e tribulações em que se encontra a nossa alma, demonstram, contudo, uma confiança filial no auxílio de Deus.

Aproxima-se sempre mais da tonalidade que para os cristãos católicos, pode representar a renovação das graças salvadoras, na primeira parte do *Gloria*, enquanto na segunda parte, promete a Salvação, através da palavra *Amen* (origem hebraica).

KYRIE E GLÓRIA

Particularidades no ritmo, durante as partes, indicam que a melodia toma a condição de militante⁶², de acordo com o espírito de fé, presente na comunidade, a fim de também tomar parte nas alegrias da Igreja triunfante. Mas em qualquer outro tempo, o culto se reveste de um aspecto, ao mesmo tempo, solene e jubiloso, que, de certa forma, contrasta com as tristezas do *Kyrie*, cântico penitencial.

Nas linhas de *Glória in excelsis Deo* está sintetizado o pensamento principal do compositor para a festa do dia. Os modos rítmicos, que, ao mesmo tempo, nos lembram as alegrias pascais, prenunciam o próximo andamento⁶³. E, se o texto do *Kyrie* nos fala dos nossos erros, durante 35 compassos permaneceu o compositor num mesmo andamento, preparando a vinda da próxima parte que se apresenta contrastante.

⁶² Tal efeito é conseguido através das semi-colcheias seguidas de pausas na introdução da obra.

⁶³ Os modos rítmicos serão demonstrados a partir da página 176.

LAUDAMUS (Nós vos adoramos e vos bendizemos)

Eis como o compositor designa a frase melódica. Esta parte nos indica o grande acontecimento que a Igreja comemora: a alegria e o Sacramento da Eucaristia. A Missa é festiva, com os paramentos brancos. Canta-se o *Gloria*, durante o qual tocam festivamente os sinos que, depois, tocam até o final, na Missa festiva do Santo Padroeiro. As letras em latim e a melodia, como as duas fontes principais, nos induzem a pensar que toda a comunidade se reúne junto a Cristo por intercessão do Padroeiro São José (direcionalidade final, de sentido metafísico)⁶⁴.

CUM SANCTO SPIRITUS

A parte de *Cum Sancto Spiritus* vem estruturada em três alegres movimentos para os nossos ouvidos, ressoando entusiasticamente. Um reflorescer de vida sobrenatural se opera no fim da melodia, como se das festas pascais brotasse uma seiva nova. Ritmo alegre, santas palavras, passagens cromáticas, melodia articulada por pausas. Todos esses aspectos são percebidos, como constituintes do modo de discurso.

Mas soou, enfim, a hora de se despedir (naquela melodia que tanto inspirou o compositor). Ainda que de despedida, essa hora é, contudo, motivo de grande alegria para o compositor e seus ouvintes, assim como, simbolicamente, para o Santo Padroeiro. A palavra *Amen*⁶⁵ e os ritmos melódicos se converteram em frases longas e

⁶⁴ Várias vozes e instrumentos se mostram em ritmos iguais, formando uma grande densidade. Vejamos nos modos de densidades.

⁶⁵ Quanto à forma, o *Amen* pode ser repetido ou, de preferência, acrescentado com outro texto aclamativo, assim como qualquer missal prevê. Também nesta aclamação, seria recomendável que o

repetidas. Alegra-se o compositor, porque junto à palavra *Amen*, reina a fé de que Jesus continuará a interceder por nós, cumprindo a sua missão de Mediador entre Deus e os homens.

4.3.1.2 Modos de valores e elementos que apontam para os valores da obra:

Observamos alguns elementos que contribuem para configurar o valor principal de caráter universal. São eles:

- 1- A idéia musical com identidade e caráter definidos.
- 2- Os motivos rítmicos (modos rítmicos) e melódicos que engendram o *ethos*.
- 3- A perspectiva tonal que se mostra na primeira parte (*Kyrie*) em MibM, modulando a tons vizinhos, e na segunda parte (*Gloria*), passa para SibM, (dois planos distintos, em direcionalidades ascendentes).
- 4- O estilo que, na sua “simplicidade”, torna-se próprio para as peças de oração, inclusive pela própria instrumentação que acompanha a melodia.

Constatamos, assim, um “valor” abrangente para toda a obra analisada no nosso trabalho, que pode ser sintetizado na riqueza das palavras, presente em sua expressão própria (de fé e devoção), revelada no latim e na melodia, suprassumindo os modos rítmicos, modos de intensidades e os modos de cores, timbres e tons, o que dá vida emocional e expressiva às mesmas palavras, na interpretação da música.

Amen, do povo, estivesse no mesmo tom da doxologia, cantada por quem preside. Com esse intuito, o compositor teria composto, para muitos instrumentos, os arranjos musicais onde as vozes iriam reforçar bem esta aclamação comunitária. Sua intenção de repetir a mesma nota em vários instrumentos (*mimesis* regular), não teria sido em vão. A repetição enfatiza um valor direcionando dentro da rede de significações que permeiam a obra.

Seguem, abaixo, os quadros contendo vários modos e seus respectivos exemplos (todos convergindo para os modos de valores em suas relações com os modos de significação, que determinam os modos de interpretação possíveis), no nível estésico.

4.3.1.3. Modos de duração ou modos rítmicos (nível imanente):

1- Desenhos lineares com fragmentos rítmicos bem definidos. A linha melódica é ritmicamente ornamentada. Exemplo 01- **Kyrie**: agrupamento 04. Exemplo 02- **Gloria**: agrupamentos 17 e 18.

2- Organizações e combinações rítmicas que se repetem, como: grupo de mínimas, semínimas, colcheias e outras. Exemplo 03- **kyrie**: agrupamento 11. Exemplo 04- **Gloria**: agrupamentos 10 e 11.

3- Terminações das frases com semínimas ou pausas. Exemplo 05- **kyrie**: agrupamento 03. Exemplo 06- **Laudamus**:: agrupamentos 04, 05, 06.

4- A métrica rítmica, comparada a cada frase melódica mostrada no decorrer de cada parte. Exemplo 07- **Kyrie**: agrupamento 02. Exemplo 08- **Gloria**: agrupamento 06.

5- Os motivos rítmicos que sustentam a melodia de acordo com o sentido da palavra. Exemplo 09- **Kyrie**: agrupamento 08. Exemplo 10- **Laudamus**: agrupamento 07.

Seguem, abaixo, exemplos de modos rítmicos apresentados, gradativamente, no decorrer das partes do *Kyrie*, *Gloria* e *Laudamus*. As espécies diferentes, caracterizadas por compasso, estão acentuadas, marcadas e ordenadas em números.

Seguem, abaixo, exemplos de modos rítmicos em agrupamentos citados acima, apresentados, gradativamente, em suas espécies, no decorrer das partes do *Kyrie*, *Gloria* e *Laudamus*.

Modos Rítmicos⁶⁶ - Kyrie

The image displays 27 musical notation examples, numbered 01 to 27, arranged in three columns and nine rows. Each example shows a single measure of music on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, often with beams connecting them. Some measures include accents (>) or slurs. The examples demonstrate different rhythmic patterns and groupings.

⁶⁶ Segundo Doutor Antônio Carlos Guimarães, o compositor escreveu compasso 4/4 para que o intérprete possa executar 2/2 visto que a relação de *arsis* e *thesis* do 2º tempo para o 3º tempo, no compasso 37 indica ser compasso 2/2. Isso é mais exemplificado nos quadros: 04 e 05, 08, 11 a 14, 21 e 22 e 25 a 27.

08	18	28
09	19	29
10	20	30
31	35	39
32	36	40
33	37	41
34	38	42

Modos Rítmicos - Kyrie

01	11	21

02	12	22
03	13	23
04	14	24
05	15	25
06 <i>f</i>	16	26
07	17	27
08	18	28
09	19	29
10	20	30 3

31	35	39
32	36	40
33	37	41
34	38	42

Modos Rítmicos - Gloria

01

02

03

04

09

10

11

12

16

17

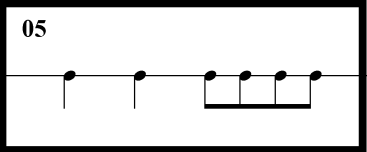
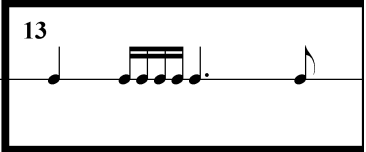
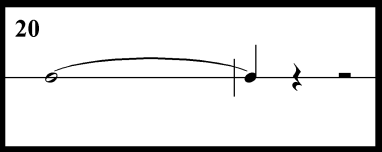
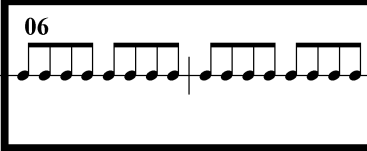
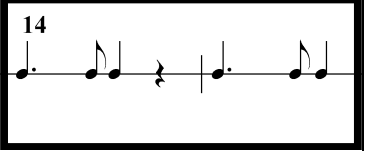
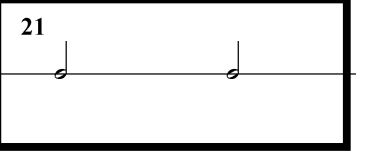
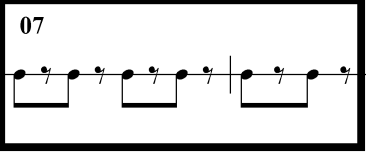
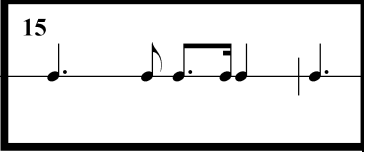
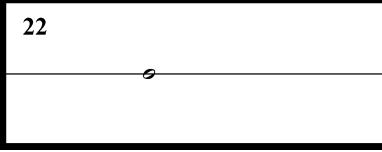
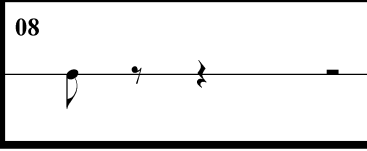
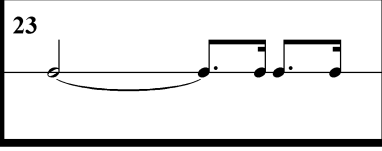
18

19

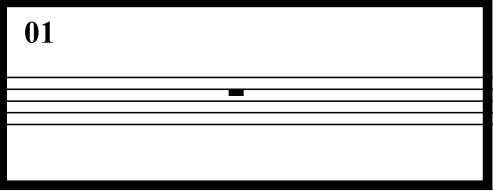
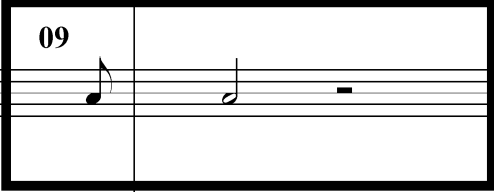
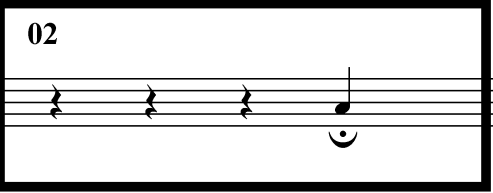
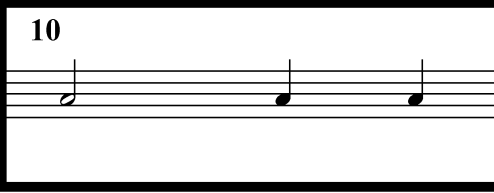
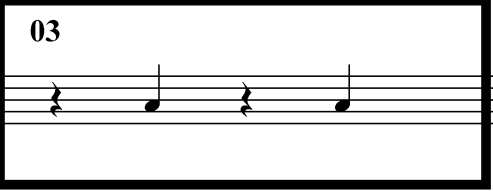
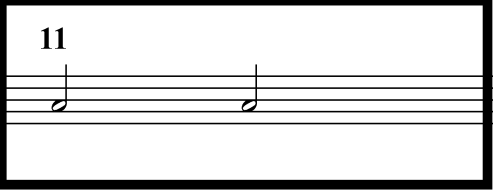
05	13	20
06	14	21
07	15	22
08		23

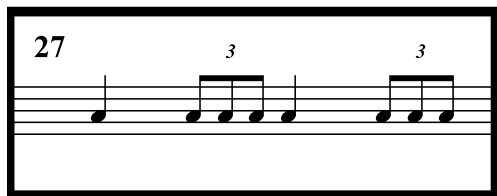
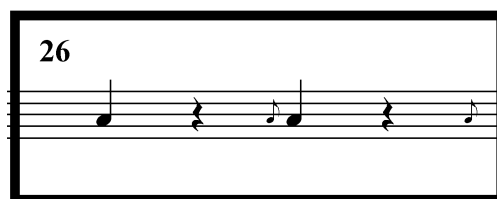
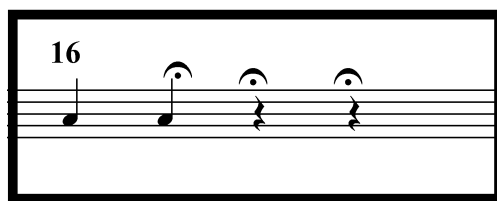
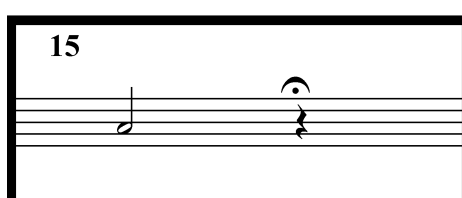
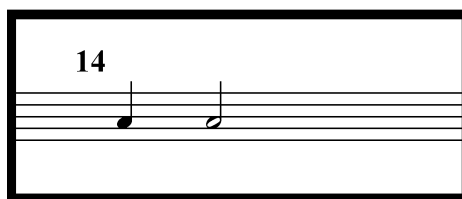
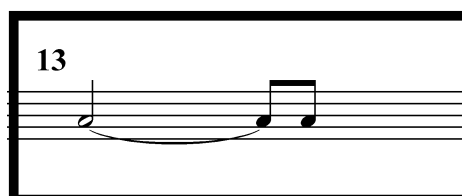
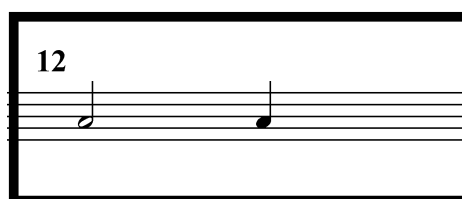
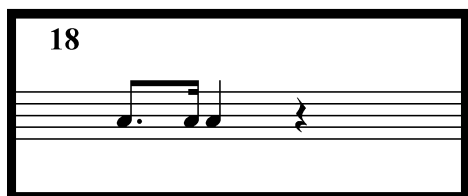
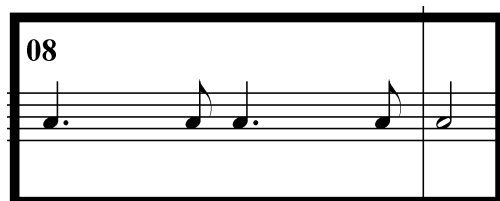
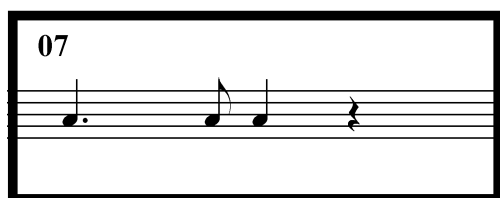
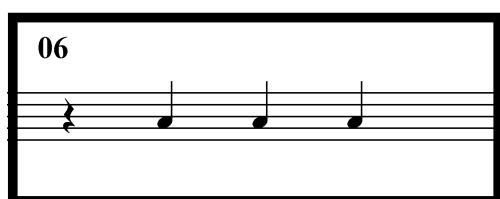
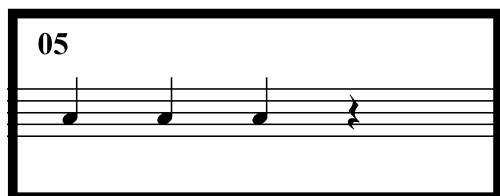
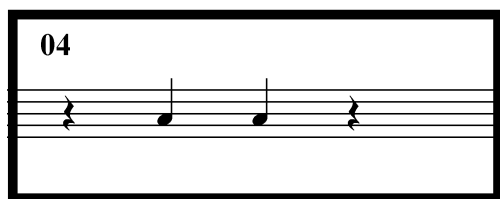
Modos Rítmicos - *Gloria*

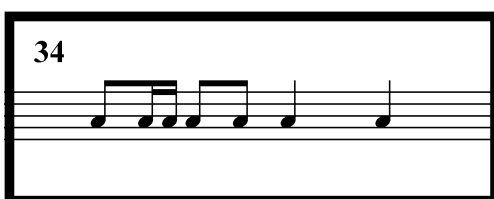
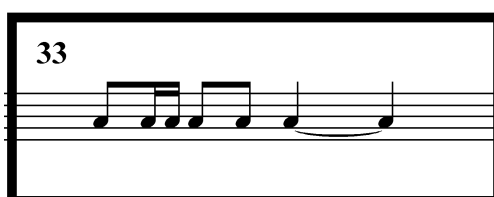
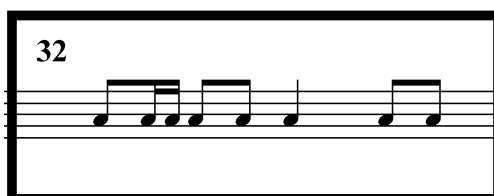
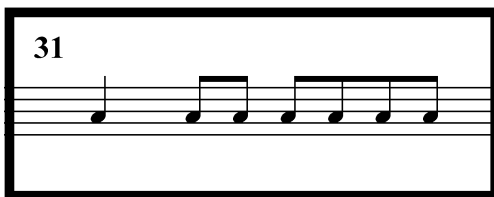
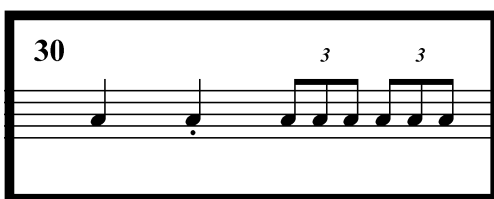
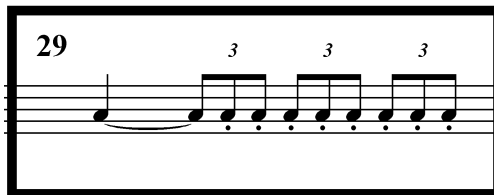
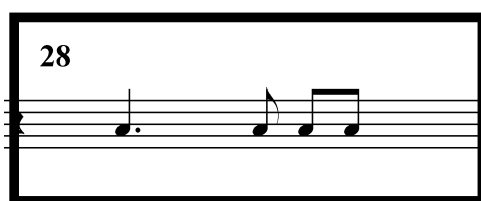
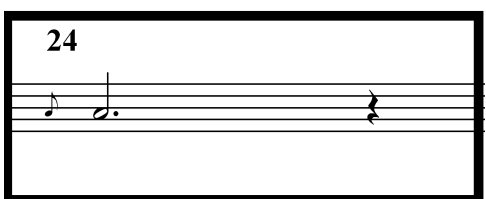
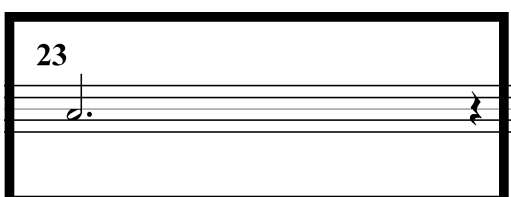
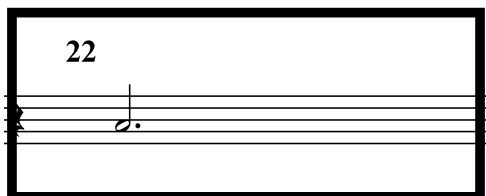
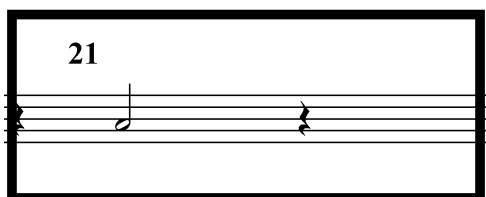
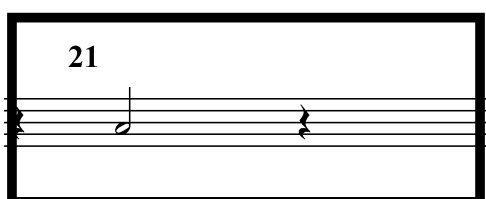
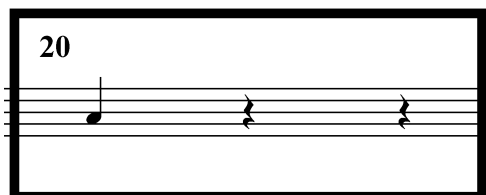
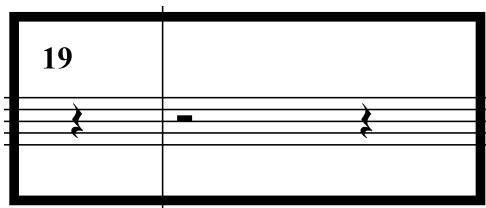
01	09	16
02	10	17
03	11	18
04	12	19

05 	13 	20 
06 	14 	21 
07 	15 	22 
08 		23 

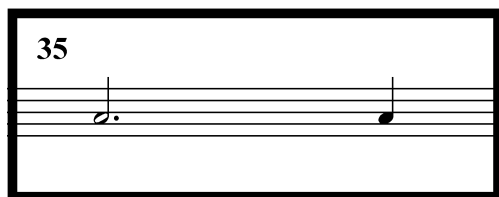
Modos Rítmicos – *Laudamus*

01 	09 
02 	10 
03 	11 

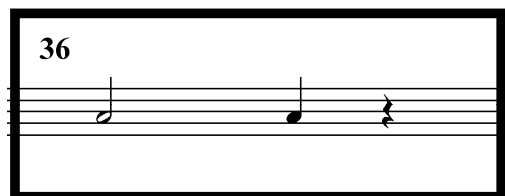




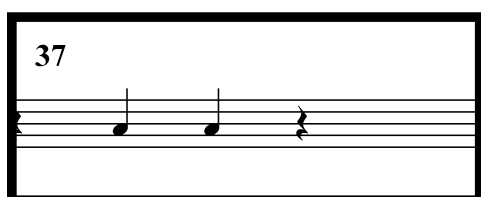
35



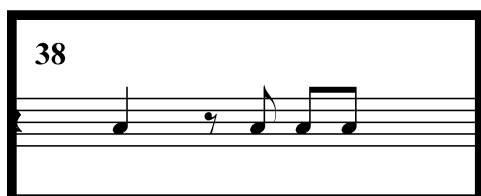
36



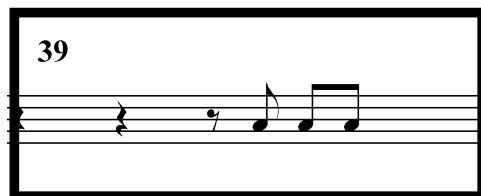
37



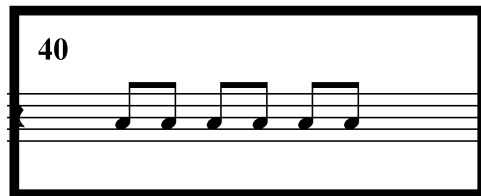
38



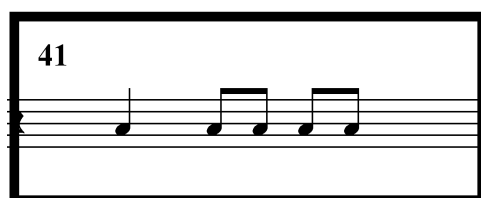
39



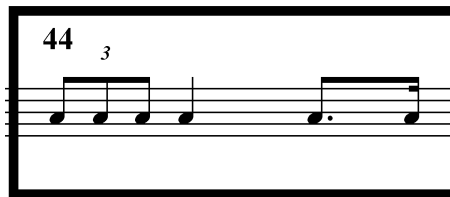
40



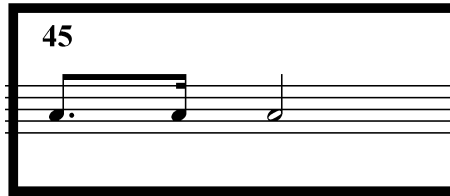
41



44



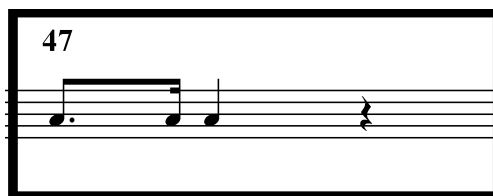
45



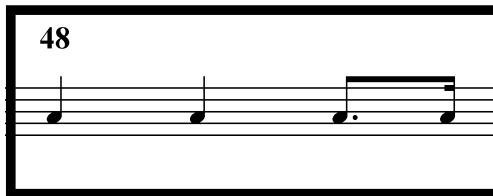
46



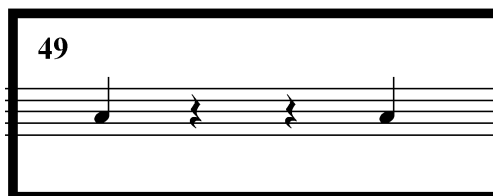
47



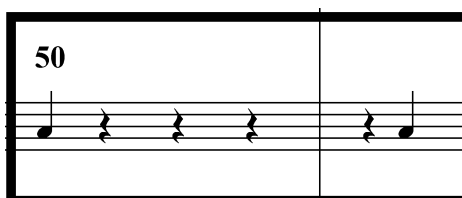
48

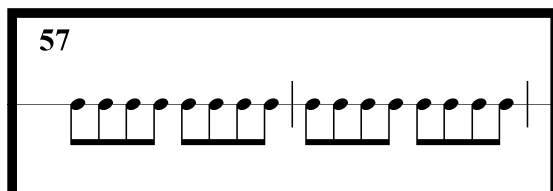
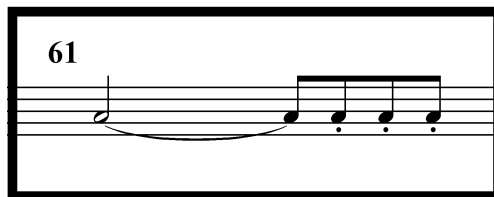
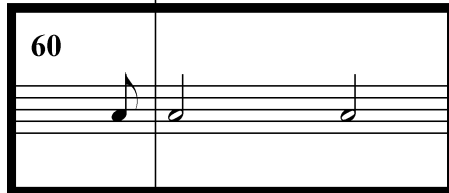
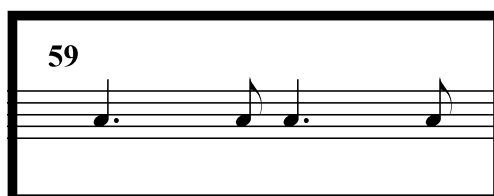
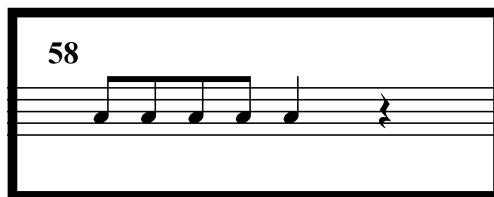
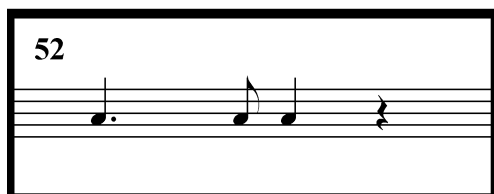
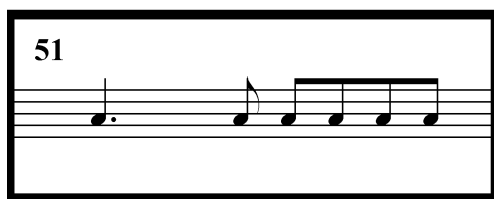
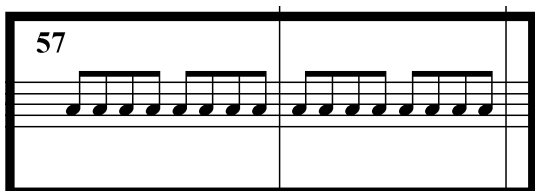
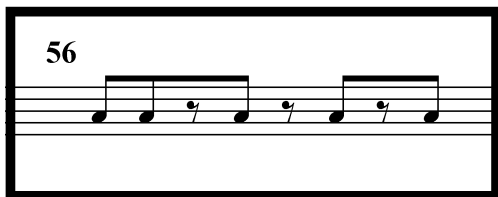
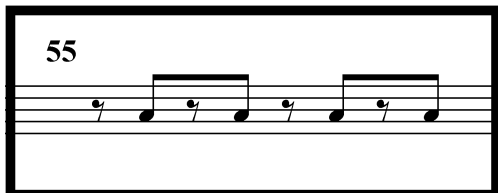
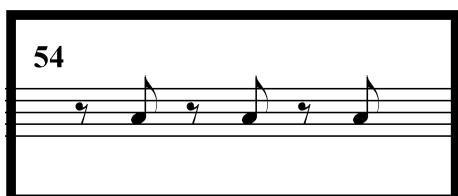
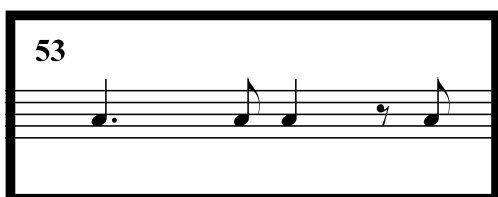
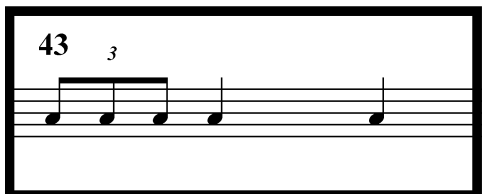
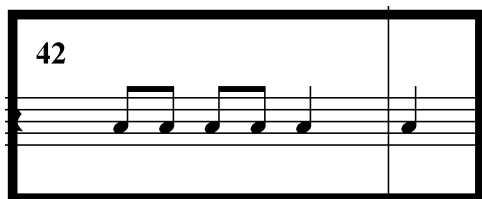


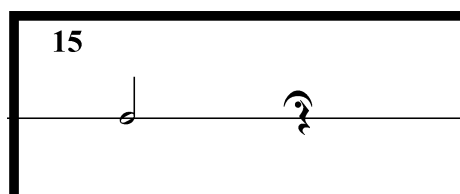
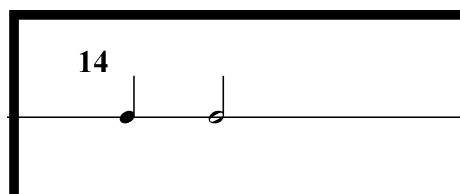
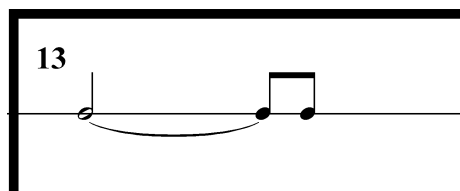
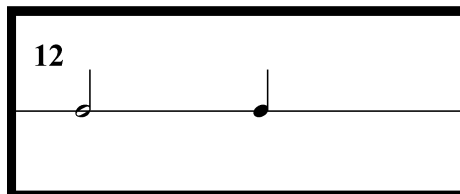
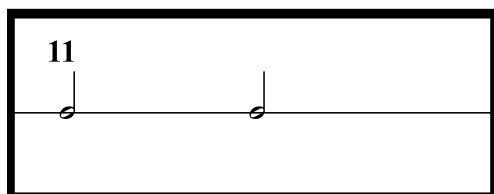
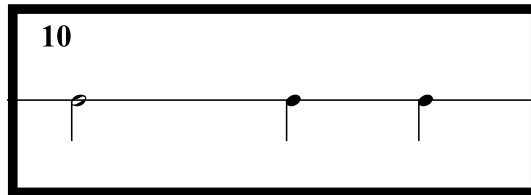
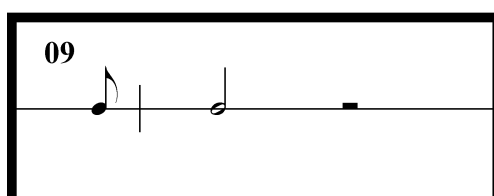
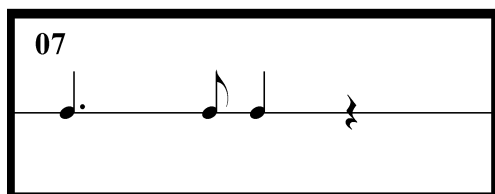
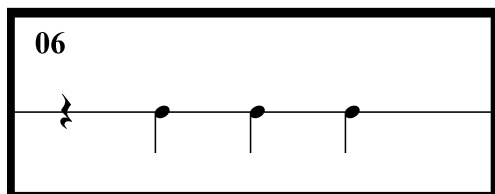
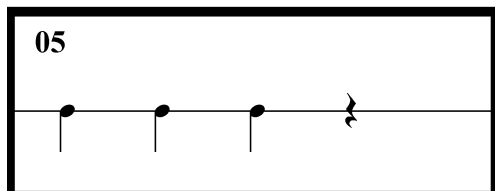
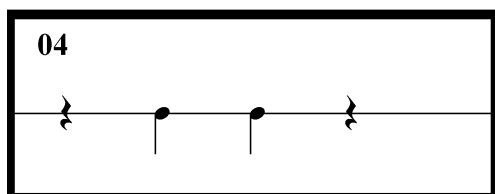
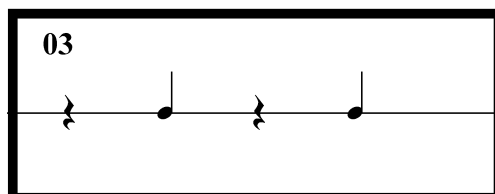
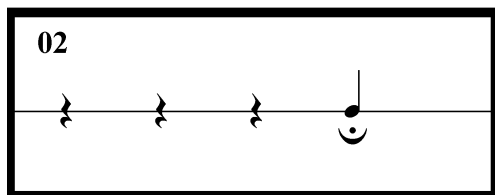
49

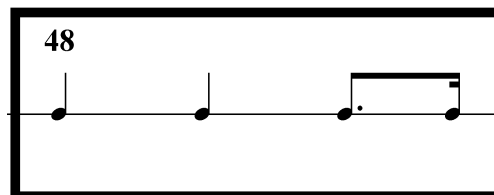
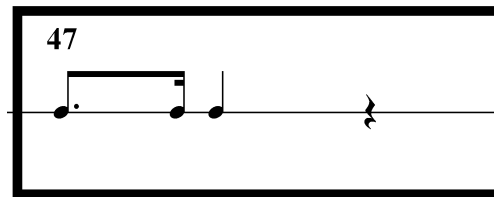
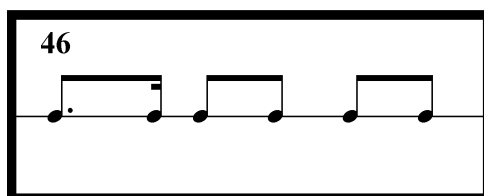
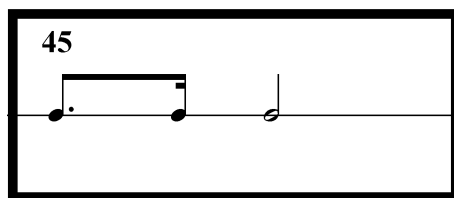
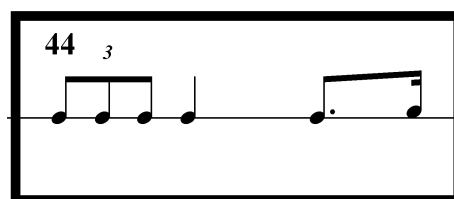
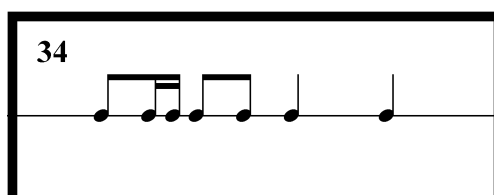
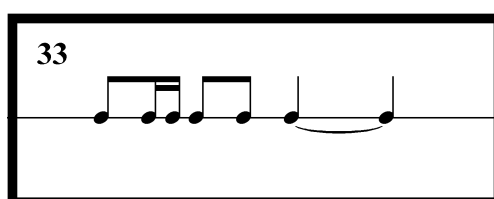
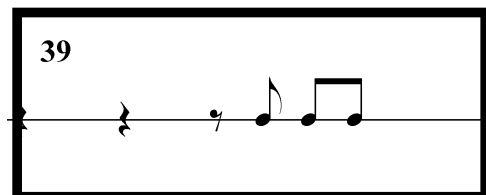
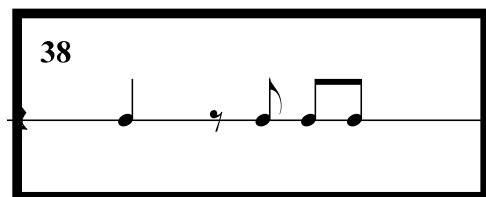
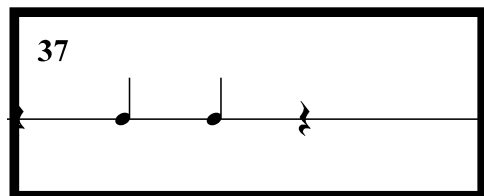
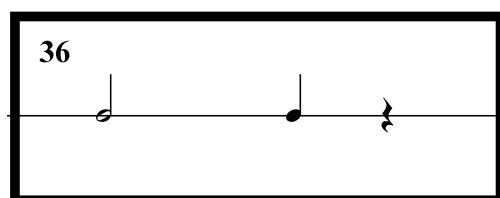
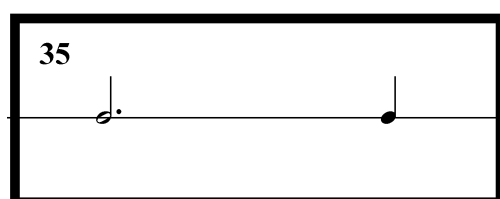
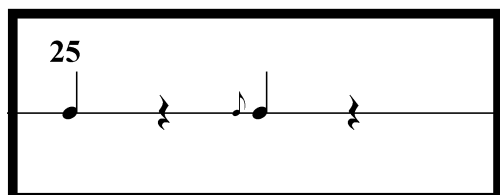
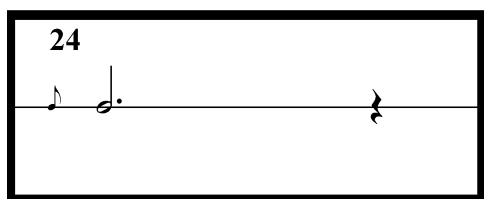


50





Modos Rítmicos - *Laudamus*



40



49



41



A horizontal number line with arrows at both ends. There are 10 major tick marks labeled 0, 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, and 100. The number 50 is written in a large, bold font above the tick mark for 50. A solid black dot is placed on the tick mark for 50.

42



51



43 *3*



52



53



58



54



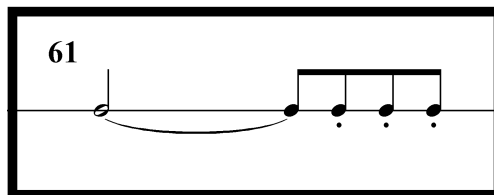
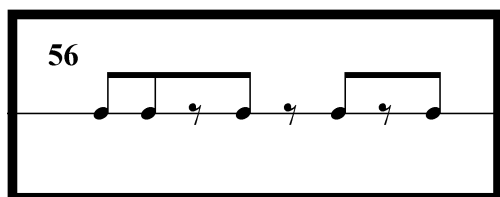
59



55

60





4.3.1. 4 Modos de intensidade_(nível imanente):

a) agógica, relativos de acordo com o intérprete:

Andamentos: **Kyrie**: *maestoso, allegro, maestoso*.

Gloria e Laudamus: *allegretto, maestoso, allegro, moderato, andante, allegro, vivo, presto*, (velocidade e o caráter).

b) densidade (verificáveis particularmente na partitura).

c) dinâmica (verificáveis na partitura).

1- Possui sinais de intensidades (escritos), fazendo com que as próprias seqüências melódicas ascendentes e descendentes mostrem-se onde se deve cantar e tocar *piano, forte e crescendo* (dinâmicas em patamares).

Exemplo 1 a) - **Gloria**: compassos 01 a 06.

Introdução
Allegretto

Flauta Clarineta II

Reuinta Violino I

Flauta Clarineta II

Sax Alto

Trompa Sib: I, II e II

ff *pp* *ff*

Exemplo 1 b)- **Kyrie**: compassos 08 a 14.

Flauta Clarinete II

Quinta Violino I

Flauta Clarinete II

Sax Alto

2- Nos modos de *agógica*, os andamentos precisos em seus devidos lugares e as figuras rítmicas repetidas nas vozes expressam um sentido de alegria e entusiasmo (*maestoso, moderato, allegro, andante, vivo*). Exemplo 02- **Kyrie**: compassos 35 a 41.

Flauta Clarinete II

Quinta Violino I

Flauta Clarinete II

Sax Alto

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

4.3.1.5 Modos de planos: (nível imanente):

1- No **Kyrie** ocorre ligeira instabilidade cromática em pequenos fragmentos no decorrer da primeira parte. Exemplo 01: compassos 28 e 32.

Tonalidade MibM:
Compasso 28

Instabilidade tonal:
Compasso 32

Ophicleide II

Helicon Bb

Soprano

Contralto ou alto

Tenor

Baixo

Violino I Requinta

Violino II

Cello

Ophicleide I

Baixo

Contra

Baixo

2- As terças sobrepostas nas vozes femininas e masculinas realçam planos em estilo próprio da música mineira interiorana. Exemplo 02- **Laudamus**: compassos 82 a 84.

Soprano

Contralto ou alto

Tenor

Baixo

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

3- Observa-se, no **Laudamus**, um afastamento do discurso melódico (progressão ascendente irregular) em relação ao primeiro verso, tonalidade MibM, SibM, (tons próximos). Exemplo 03: compassos 94 a 98.

MibM SibM

Allegro

ff

94 95 96 97 98

Flauta
Clarineta II

Reuinta
Violino I

Flauta
Clarineta II

Sax Alto

Trompa

Trompa
Bb I

Trompa
Bb II

Trombone

Ophicleide

4- Ocorrem planos próprios de cada linha melódica das vozes e dos instrumentos que, superpostos criam a simultaneidade sinfônica. Exemplo 04- **Laudamus**: compassos 121 a 125.

Legenda das cores que representam os planos:

	Extensão aguda para média		Extensão grave	
	Extensão média		Extensão aguda	 Extensão grave
	Extensão aguda		Extensão média	

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

Sopra no

Contralto ou alto

Tenor

Baixo

Violino I Requinta

Violino II

Cello Ophicleide

Planos das vozes

Planos dos instrumentos

5- Estabelecimento de um novo plano referencial. Exemplo 05- **Laudamus**: compassos 148 e 154.

FaM

Plano referencial: FaM para MibM

Allegro

Flauta Clarineta II

Requinta Violino I

Flauta Clarineta II

Sax Alto

Trompa

Trompa Bb I

Trompa Bb II

Trombone

Ophicleide

4.3.1.6 Modos de tons, cores e timbres (nível estésico): são revelados através de variedades de colorido expressivo, exigindo do intérprete grande sensibilidade artística para exprimir fielmente o estado emocional do compositor, mediante ‘tons’ que exprimem os humores. Tais modos também são mostrados em:

1- Suspense na entrada do prelúdio, através da grande pausa no compasso 02, marcado também pela anacruse e pelas *appoggiaturas* do compasso 01. O suspense também é caracterizado nos intervalos ascendentes e descendentes, identificados por motivos rítmicos como: uma semínima e duas colcheias, acompanhados de pausas, em vários instrumentos, ao mesmo tempo. Exemplo 01: **Kyrie** compassos 01 a 07.

MibM Suspense Modos rítmicos ascendentes e descendentes

Piston Bb II

Trombone

Ophicleide I

Ophicleide II

Helicon Bb

Violino I Requite

2- No **Kyrie** as terças sobrepostas nas vozes de soprano e contralto dão uma cor especial para o início da obra. Exemplo 02: compassos 15 a 21.

Soprano

Contralto ou alto

Tenor

3- Perspectiva dissonante súbita criada pelas mudanças de altura, organização e diferenciação. Exemplo 03- **Gloria**: compasso 04.

Dó # cria perspectiva dissonante

Allegretto

Flauta
Clarinet II

Requin
Violino I

Flauta
Clarinet II

Sax Alto

Trompas
Bb I, II e III

Piston Bb I

Piston Bb II

Trombone

Ophicleide I

Ophicleide II

4- No **Gloria**, evocam-se 'cores' ou tons emocionais que se mostram alegres e vivos em progressão harmônica ascendente, e também, melodicamente em cada palavra da oração, sugerindo um humor alegre e vivo, mas contendo uma certa tensão. Exemplo 04: compassos 33 a 35.

Soprano

Contralto ou alto

Tenor

Baixo

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

5- Mostra-se uma qualidade específica pela combinação dos timbres dos instrumentos (metais, cordas e madeiras) típicos de banda, que acompanham as vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) na melodia. Exemplo 05- **Gloria**: compassos 47 a 53.

Flauta Clarineta II

Reuinta Violino I

Flauta Clarineta II

Sax Alto

Trompas Bb: I, II e III

Piston Bb I

Piston Bb II

Trombone

Ophicleide I

6- Existe uma combinação de cores dos acordes que enfatizam a palavra *Amém*, no **Laudamus**, em que as notas engendram um cromatismo, após terem formado um acorde de tônica que cria um leve repouso. Exemplo 06: compassos 181 a 185.

MibM

Cromatismos especiais

Soprano

Contralto ou alto

Tenor

Baixo

Violino I Reuinta

Violino II

Tônica

Modal

Tônica

Tônica

Tônica

Dominante

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

7- A letra da melodia conclui com a palavra *Amen* e vai se movimentando pelos acordes até o fim, fazendo com que o ouvinte reflita sobre o sentido da palavra.

Exemplo 07- **Laudamus**: compassos 175 a 180.

Helicon Bb

Soprano

Contralto ou alto

Tenor

Baixo

men A - men a - men a - men A - men A - men A -

8- No **Kyrie**, o cromatismo, especialmente de duas em duas notas, em torno da palavra *eleison* conota pedidos de misericórdia. Exemplo 08: compassos 28 a 34.

Soprano

Contralto ou alto

Tenor

Baixo

Violino I Reuinta

Violino II

Cello Ophicleide I

son e - le - - i - son e - le - i - son Ky - rie e - le - i - son e - le - - i -

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

9- Planos explorados pela linha melódica (ondulações na perspectiva melódica que variam dentro das extensões das vozes e dos instrumentos). Exemplo 09- **Laudamus**: compassos 85 a 88.

Ophicleide II :

Helicon Bb

Soprano
ma - g - ran - glo - ri - an - tu - an - glo - ri - a

Contralto ou alto

Tenor
ma - g - ran - glo - ri - an - tu - an - glo - ri - a

Baixo

10- Plano modulatório (perspectiva tonal): acorde Mim no início do compasso 23 e acorde Fám no compasso 24, do **Kyrie**, constituem elementos de cor especial na obra.

Exemplo 10: compassos 22 a 27.

Mim Fám

Flauta
Clarineta II

Reuinta
Violino I

Flauta
Clarineta II

Sax Alto

Trompas Bb:
I, II e III

Piston Bb I

Piston Bb II

Trombone

Ophicleide I

11- Em toda a obra, a atmosfera produzida sempre por sensações harmônicas, juntamente com os timbres instrumentais. Exemplo 11- **Kyrie**: compassos 43 a 48.

	Menor densidade produzida pelas sensações harmônicas	Maior densidade produzida pelas sensações harmônicas	Menor densidade	Maior densidade
Baixo				
Violino I Requinta				
Violino II				
Cello Ophicleide I				

12- Retorno das idéias e das formas reveladas nos dois planos mais importantes (vozes femininas e vozes masculinas). No **Kyrie**, vozes femininas propõem e vozes masculinas respondem. Esta técnica de composição enfatiza a relação de antecedente e conseqüente, tornando, assim, a idéia musical mais clara para o ouvinte. Exemplo 12: compassos 42 a 48.

Soprano			
Contralto ou alto			
Tenor			
Baixo II			

13- Alterações de notas e modulações. A impositação da voz e sentido especial das palavras dando cor própria. Exemplo 13: **Kyrie**: compassos 23 e 25.

Helicon Bb

Soprano

Contralto ou alto

Tenor

Baixo

Violino I Reuinta

Violino II

Cello Ophicleide I

Baixo Contra Baixo

le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Chris - te e - lei - son Chris - te e - lei - son e - le - i - son Chris - te e - lei - son e - le - i -

14- Cromatismos especiais em certos locais, contidos nos instrumentos que criam um colorido típico do compositor, enfatizando o 5º grau: V-I, criando uma tensão que se resolve no início do *Cum Sancto*. Exemplo 14- **Laudamus**- compassos 148 a 155.

Flauta Clarineta II

Reuinta Violino I

Flauta Clarineta II

pp

p

ff

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

4.3.1.7 Modos de discurso (melódico e harmônico-nível imanente)

1- Organização expressiva do som e do silêncio na melodia (discurso predominantemente melódico). 1- A melodia a quatro vozes é acompanhada de instrumentos de sopro e cordas.

2- As vozes se apresentam simultaneamente, e, poucas vezes, em contraponto, criando maior volume sonoro.

3- A melodia tem a sua sintaxe organizada em períodos, frases e motivos iguais, caminhando para a mesma direção. Aí existe uma pontuação dando sentido a cada frase nos âmbitos: melódico, rítmico e harmônico.

Exemplos 01, 02, 03 -**Gloria**: compassos 12 a 17.

The image shows a musical score for measures 12 to 17 of a Gloria. The score is written for four vocal parts (Soprano, Contralto ou alto, Tenor, Baixo) and two violin parts (Violino I Requinta, Violino II). The vocal parts are in a four-part setting, with the lyrics 'De - o Et in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis Glo - ri - a in ex -' written below the notes. The instrumental parts (Violino I and II) provide a harmonic accompaniment. The score is marked with a '13' at the beginning of the first measure, indicating the measure number. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written on a grand staff with two staves for each part.

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

4- Discurso retórico e mimético. A eloquência se configura pela repetição das figuras rítmicas e melódicas. Exemplos 04- **Laudamus**: compassos 125 a 132.

Exemplo de *mimeses* direções vertical e horizontal

Andante

Retórica

Flauta Clarineta II

Requinta Violino I

Flauta Clarineta II

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

4.3.1.8 Modos de justaposições e simultaneidades, no sentido amplo, é o exame desses aspectos na melodia, harmonia, direcionalidade, estrutura e instrumentação (nível imanente):

Possui justaposições harmônicas, em acordes perfeitos maiores e menores com sétimas (por vezes, maiores), quando se unem vozes e instrumentos (ver quadro desta dissertação, p. 162 a 169).

4.3.1.9 Modos de articulação (nível imanente):

Articulações em *legato*, *staccatto* e *portato*. Tais modos estão relacionados também ao estudo fraseológico, articulação das micro e macro-estruturas e da pontuação musical, articulação das partes.

1- Articula-se, ora com notas longas e curtas, ora com pausas no final de cada verso. Nos instrumentos, articula-se de várias formas em grupos pequenos de uma nota e uma pausa, grupos maiores de arpejos, repetição das frases feitas pelas vozes com articulação em notas longas e outras. Exemplo 1 a)- **Gloria**- compassos 47 a 53.

Violino I Requinta

Violino II

Cello Ophicleide I

Baixo Contra Baixo

Exemplo 1 b)- **Laudamus**- compassos 148 a 155.

Trompa Bb I

Trompa Bb II

Trombone

Ophicleide I

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

4.3.1. 10 Modos de luz: (nível estésico)

1- O próprio espírito místico da obra, revelado na letra, demonstra ser modo de luz.

2- O movimento das segundas menores e maiores, assim como a introdução de 4ª e 5ª justas no contexto engendram modos de luz, elevando ou ampliando mais o sentido de determinadas palavras do texto: *Gloria in excelcís Deo*. Exemplo 02: **Gloria**- compassos 47 e 48.

The image shows a musical score for measures 47 and 48 of a Gloria. The score is written for several instruments and voices. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor) are highlighted with a blue box in measure 47, showing the lyrics "Glo-ri-a in-ex-cel-cis in-ex-cel-cis De-o". The instrumental parts include Ophicleide II, Helicon Bb, Baixo, and Violino. The Violino part has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The score is in a key with two flats (Bb) and a common time signature (C).

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

3- As *fermatas* no meio dos compassos enriquecem expressivamente a melodia com a reverberação e respectiva significação. Exemplo 02- **Laudamus**: compassos 63 a 69.

So-
prano

Con-
tralto

Tenor

Baixo

Violi-
no I

Re-
uinta
Violino II

Cello
Ophi-
cleide

63

Lau - da mus - te be - re - di - ci - mus te glo - ri - fi - ca - mus te

64

65

66

67

68

69

pp

pp

4- Utilização de dissonâncias seguidas de resoluções (tensão/repouso, sombra/luz).

Exemplo 06- **Gloria**: compassos 25 a 31.

sombra luz tensão repouso luz sombra

Flauta
Clarineta II

Requinta
Violino I

Flauta
Clarineta II

Sax Alto

25

26

27

28

29

30

31

ff

f

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

5- Relações entre intervalos, mediante signos que são notas características de uma dada tonalidade que funcionam como “luz”, indicando novo caminho e novas possibilidades. Exemplo 06- **Kyrie**: compasso 12.

Flauta Clarineta II

Re- quinta Violino I

Clari- neta II Flauta

Sax Alto

Trom- pas Bb II

Trom- pas Bb I

Trom- pas Bb II

Trom- bone

6- Notas modulatórias em determinados compassos como signos-significantes.

Exemplo 05: **Laudamus**: compasso 110.

Flauta Clarineta II

Re- quinta Violino I

Flauta Clarineta II

Sax Alto

Trompa Bb

Trompas Bb I

Trompas Bb II

Mto. derato

luz

Instrumentos Transpositores: Trompas I, II e III; Piston Bb I, II e Helicon Bb

7- Mostra-se em sombra e “mais-sombra”, clareza e obscuridade das palavras, realçando brilhos especiais nos agudos e graves. Exemplo 07- **Laudamus**: compassos 19 a 24.

The image displays a musical score for the piece 'Laudamus', measures 19 to 24. The score includes parts for Soprano, Contralto ou alto, Tenor, Baixo, Violino I, and Violino II. The lyrics are: 'cel - cis in ex-cel-cis De - o Glo-ria in ex cel - cis Et in ter - ra pax ho - mi-ni-bus bo - ne-ro-kn-'. Above the score, three dynamic markings are indicated: 'brilhos especiais' (orange), 'mais sombra' (blue), and 'mais sombra' (blue). The 'mais sombra' markings are placed over measures 20 and 23, which are highlighted with red dashed boxes. The 'brilhos especiais' marking is placed over measure 19. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal parts are in soprano, alto, tenor, and bass clefs. The instrumental parts are in violin clefs. The lyrics are written below the vocal staves.

4.3.1.11 Modos de estrutura: (fraseologia- nível imanente)

Em sua macro-estrutura, a peça apresenta onze partes, bem distintas e precisas, com o sentido da religiosidade:

1ª parte	Prelúdio
2ª parte	<i>Kyrie Eleison</i>
3ª parte	Interlúdio instrumental
4ª parte	<i>Christe Eleison</i>
5ª parte	Coda
6ª parte	Prelúdio
7ª parte	<i>Gloria in excelcis Deo</i>
8ª parte	Interlúdio
9ª parte	<i>Laudamus</i>
10ª parte	Interlúdio
11ª parte	<i>Domine</i>

Em sua micro-estrutura, as vozes seguem determinadas formas. Os elementos contrastantes de valor formal são:

1- Quadraturas bem assinaladas, realçadas nas contexturas onde se encontra a modulação. Exemplo 01- **Laudamus** : estruturas 17 e 24.

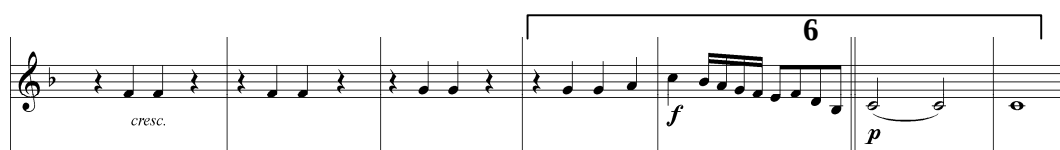
2- Incisos musicais bem divididos em pequenos e grandes módulos estruturais, quase idênticos. Exemplo 2- **Kyrie**: estruturas 01, 10 e 17.

3- Pequenos períodos, frases, membros de frase, fragmentos ou semi-frases em que as respirações ou cesuras do fraseado melódico podem assinalar fragmentos ou semi-frases, em pontuação específica. Exemplo 3- **Gloria**: estruturas 04, 05, 07 e 12.

Seguem, abaixo, exemplos de modos de estrutura apresentados no decorrer da parte do *Kyrie*, *Gloria* e *Laudamus*, caracterizados nas frases instrumentais e vocais.

Modos de estrutura: *Kyrie*





Four-staff musical notation, measures 7-10. Measures 7-10 contain a vocal melody (labeled 7) with the lyrics "Ky - ri - e e - lé - i - son". The melody is marked *p* in measure 7. The accompaniment consists of three staves with rests in measures 7-10.

Two-staff musical notation, measures 8-11. The upper staff contains a six-measure phrase (labeled 8) with a *cresc.* marking, followed by a four-measure phrase (labeled 10) with a *f* dynamic. The lower staff contains a six-measure phrase (labeled 9) with a *p* dynamic, followed by a four-measure phrase (labeled 10) with a *f* dynamic.

Single staff musical notation, measures 11-16. The key signature has two flats. Measures 11-16 contain a six-measure phrase (labeled 11) with a *cresc.* marking, followed by a four-measure phrase (labeled 10) with a *f* dynamic.

16 12 13

lé - i - son Ky - ri - e e - lé - i - son Chris

8 lé - i - son Ky - ri - e e - lé - i - son Chris

23 14 15

Ky - ri - e e - lé - i - son Chris-te e - léi - son Chris-te e-léi-son e-lé-i - son Chris-te e-léi-son e-lé-i - son

8 Ky - ri - e e - lé - i - son Chris-te e - léi - son Chris-te e-léi-son e-lé-i - son Chris-te e-léi-son e-lé-i - son

16 17

Ky - ri - e e - lé - i - son Chris-te e - léi - son Chris-te e-léi-son e-lé-i - son Chris-te e-léi-son e-lé-i - son

23 18

19

30 3 f pp

30

20

21

22

son e - lé - i - son Ky-rie e-lé - i - son e - lé - i - son

son e - lé - i - son Ky-rie e-lé - i - son e - lé - i - son.

3

3

23

24

pp

25

37 Allegro

Chris - te Chris - te

26

Allegro

Chris - te e -

27

28

29

44

Chris - te Chris - te

30

31

8 lé - i - son Chris - te e - lé - i - son Chris - te e - lé - i -

32

33

56

ff Chris - te e - lé - i - son *ff*

son *ff* Chris - te e - lé - i - son *ff*

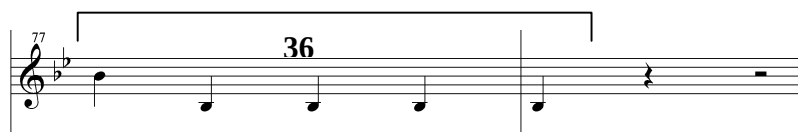
34

35

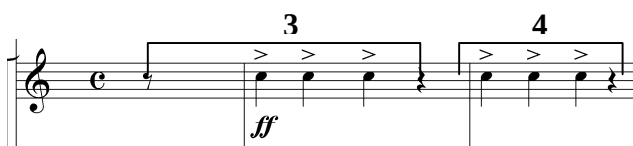
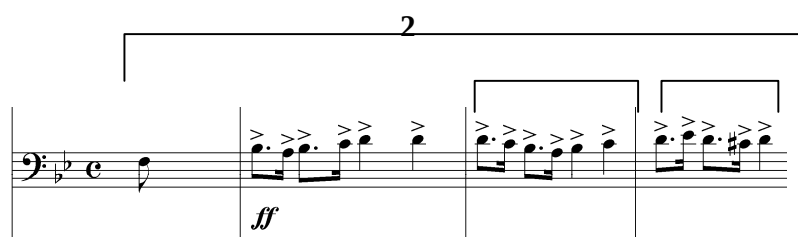
69

8 lé - - - i - son e - lé - - - i - son Ky - rie - e lé - i - son

lé - - - i - son e - lé - - - i - son Ky - rie e - lé - i - son



Modos de estrutura: *Gloria*



8

14

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis

8

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis

14

9

10

11

20

12

13

mf *cresc.* *f*

14

15

20

De o Gló-ria in ex - cel - cis Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - - - -

8

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo lun - ta - - - -

20

16

26 *ff* 18 17 19 *f*

26 *ff* 20 38 40 42 37 39 41 43 *f*

44

45

46

47

26 *ff* 44 45 46 47 *f*

tis Gló - ri - a Gló - ri - a *ff* Gló - ri - a Gló - ria

tis Gló - ri - a Gló - ri - a *ff* Gló - ri - a Gló - ria

8 *ff* tis Gló - ri - a Gló - ri - a *ff* Gló - ri - a Gló - ri - a

48 49

50 51

52 53

54 55 56 57 58 59

60 61 62

Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a

Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a

Gló - ri - a Gló - ri - a in ex - cel - cis De - o Gló - ri - a in ex - cel - cis in ex - cel - cis De - o

Gló - ri - a Gló - ri - a in ex - cel - cis De - o Gló - ri - a in ex - cel - cis in ex - cel - cis De - o

63 **64**

45

Gló-ria in ex-cel - cis in - ex-cel - cis De - o Gló-ria in ex-cel - cis in ex-cel - cis De - o Gló - - - ria

8

Gló-ria in ex-cel - cis in ex-cel - cis De - o Gló-ria in ex-cel - cis in ex-cel - cis De - o Gló - ri - a

65

51

Gló - - - - - ria

8

Gló - - - - ri - a.

66 **67** **68**

51

Modos de estrutura: Laudamus

1

2

3

4

5

6

7

80

8

9

10

11

80

8

Lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te Glo - ri - fi - ca - mus te A - do - ra - mus te

Á - gi - mus ti - bi pro - pter ma - g - nam Glo - ri - am tu - am Gló - ri -

Grá - ci - as Grá - ci - as Á - gi - mus ti - bi Pro - pter ma - g - nam Glo - ri - am tu - am Gló - ri -

89

12

13

p

f

ff

89

14

ff

a glo - ri - am tu - am Gló - ri - a

89

15

16

ff

a glo - ri - am tu - am Gló - ri - a

89

17

18

19

f

ff

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of five measures. The first measure contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, Bb4, A4), and then a quarter note G4. The second measure continues the triplet of eighth notes (A4, Bb4, A4). The third measure features a triplet of eighth notes (G4, F4, G4). The fourth measure has a triplet of eighth notes (F4, E4, F4). The fifth measure concludes the system with a triplet of eighth notes (D4, C4, D4) and a forte dynamic marking (*ff*).

108

21 **22**

De - us Rex cæ - lés - tis

23 **24** **25**

De - us Rex æ - lés - tis De - us Pa - ter on - ni-po-tens Do - mi-ne Fi-li u-ni - gé - ni-te

26

27 28

8 Je - su Chris - te Do - mi-ne De - us A - g-nus Dei Fi-lius Pa - tris Qui tol - lis

29

115 3 3 3 3

30 31

122 122 122 *pp* 3

32 33 Andante

122 122 122 3

34 35 36 37

38 39 40

130 3 3 3 3

41

138

42

138

ad dex-te - ram Pa - tris mi - se - re - re no - bis

43

Quó - ni - am tu so - lus tu so - lus San - ctus

44

138

ad dex-te - ram Pa - tris mi - se - re - re no - bis

45

46

Quó - ni - am tu so - lus tu so - lus San - ctus

47

48

138

49

145

50

51 52

145

53 54 55

8

tu so - lus Dó - mi - nus tu so - lus Al - tis - si - mus Je - su Chris - te Je - su Chris - te

56 57

153

Allegro

58

153

Allegro

ff

59 60

153

Allegro

Cum Sanc - to spi - ri - tu In Gló - ri - a Dei Pa - tris

61

153 Allegro

Cum Sancto spiritu In Gloria Dei Patris

62

63

159

64

65

66

159

in gloria Dei Patris cunctus Spiritus in

67

68

165

Vivo



70 71

165 *Vivo*

glo - ria De - i Pa - tris De - - - i Pa - - - - tris

8 glo - ria De - i Pa - tris De - - - i Pa - - - - tris

72 73 74

172

men A-men a - men A - men A - men a - men a - men

75 76 77 78 79

172

men A-men a - men A - men A - men a - men a - men A -

80 81 82

men A-men a - men A - men a - men a - men a - men A -

83 84 85 86 87 88 89 90 91

men A - men A - men A - men A - men a - men A - men a -

Vivo

90 91 92 93 94 95 96

men A - men A - men a - men A - men a - men A - men a -

Fine

4.3.1.12 Modos de direcionalidade: (nível imanente)

De acordo com os sentidos das palavras, a melodia propõe uma mera direcionalidade aplicada em pequenas frases ascendentes e descendentes, na sua maioria, em graus conjuntos e notas repetidas.

1-Cadências descendentes (em estado de humildade) no fim das melodias, que induzem a um tom de sentimento de fé e súplica. Exemplo 01- **Kyrie**: gráficos⁶⁷ 05 e 06: compassos 26 e 27, 30 e 33.

2-Frases ascendentes e descendentes formadas por graus conjuntos na sua maioria. Exemplo 2- **Kyrie**: gráficos 08 e 09: compassos 40 a 46, 47 a 52.

5-Desenhos lineares com fragmentos melódicos ascendentes e descendentes; imitações e progressões melódicas dão à melodia uma direcionalidade e conclusão das frases no seu sentido literário. Ou seja, a conclusão musical se adapta ao sentido das frases. Exemplo 5- **Laudamus**: gráficos 06, 10: compassos 42 a 46, 62 a 68.

6-O sentido inerente à palavra *Amém* nas últimas frases, com melodia e letra realçadas sobre passagens cromáticas, a voz mais aguda, com intervalos ora

⁶⁷ Os gráficos e quadros serão demonstrados abaixo. A numeração dos compassos não segue a numeração da partitura.

descendentes, ora ascendentes. Exemplo 6- **Laudamus**: gráficos 15 e 16: compassos 96 a 102, 103 a 109.

Exemplos de modos de direcionalidades nas vozes: *Kyrie*

1 2 3

Soprano Ky - ri - e e - lé - i - son Ky - ri - e e -

Contralto *p*

Tenor Ky - ri - e e - lé - i - son Ky - ri - e e -

Baixo Ky - ri - e e - lé - i - son Ky - ri - e e -

2-

4 5 6 7 8 9 10

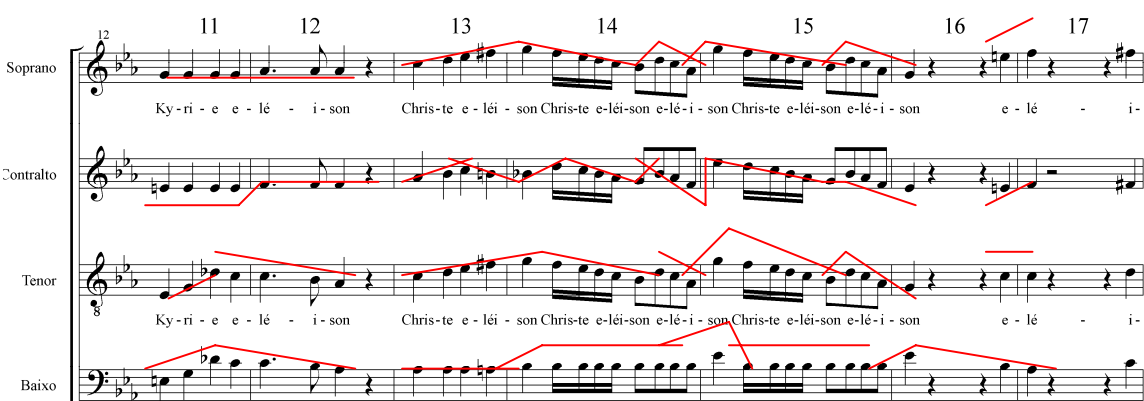
Soprano lé - i - son Ky - ri - e e - lé - i - son Chris - te e - lé - i - son Ky - ri - e e - lé - i - son

Contralto lé - i - son Ky - ri - e e - lé - i - son Chris - te e - lé - i - son Ky - ri - e e - lé - i - son

Tenor lé - i - son Ky - ri - e e - lé - i - son Chris - te e - lé - i - son Ky - ri - e e - lé - i - son

Baixo lé - i - son Ky - ri - e e - lé - i - son Chris - te e - lé - i - son Ky - ri - e e - lé - i - son

3-



11 12 13 14 15 16 17

Soprano

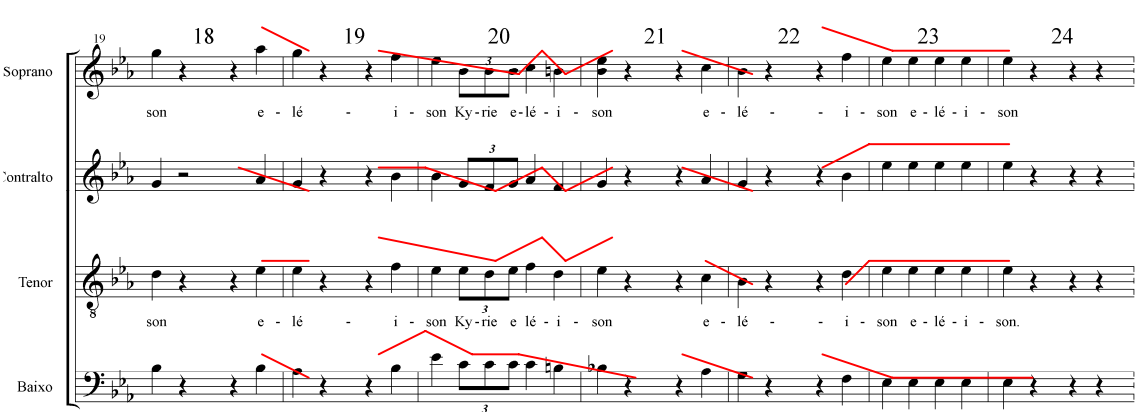
Contralto

Tenor

Baixo

Ky-ri - e - lé - i - son Chris-te e - léi - son Chris-te e-léi-son e-lé-i - son Chris-te e-léi-son e-lé-i - son e - lé - i -

4-



18 19 20 21 22 23 24

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

son e - lé - i - son Ky-rie e-lé - i - son e - lé - i - son e - lé - i - son.



25 26 27

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Chris - te Chris - te Chris - te e -

6-

30 28 29 30 31 32 33

Soprano

Chris - te Chris - te

Contralto

Tenor

lé - i - son Chris - te e - lé - i - son Chris - te e - lé - i -

Baixo

7-

34 35 36 37 38 39

Tenor

son Chris-te e-lé-i - son Chris-te e-lé-i - son Chris - te e - lé - i - son e - lé - i - son Chris - te e - léi -

Baixo

8-

40 41 42 43 44 45 46

Soprano

Chris-te e - lé - i - son Chris-te e - lé - i - son Chris - te e - lé - i - son Chris-te e-lé-i -

Contralto

ff

Tenor

son Chris-te e - lé - i - son Chris-te e - lé - i - son Chris - te e - lé - i - son Chris-te e-lé-i -

Baixo

9-

47 48 49 50 51 52

Soprano

son Chris-te e-lé-i - son Chris - te e - lé - i - son e - lé - i - son Chris - te e - léi - son e -

Contralto

Tenor

8 son Chris-te e-lé-i - son Chris - te e - lé - i - son e - lé - i - son Chris - te e - léi - son e -

Baixo

10-

53 54 55 56 57 58 59 60

Soprano

lé - i - son e - lé - i - son Ky-rie e - lé - i - son e - lé - i - son Ky-rie e - lé - i -

Contralto

3

Tenor

8 lé - i - son e - lé - i - son Ky-rie e - lé - i - son e - lé - i - son Ky-rie e - lé - i -

Baixo

3

f

11-

61 63

Soprano

son.

Contralto

Tenor

8 son.

Baixo

Exemplos de modos de direcionalidades nas vozes: *Gloria*

1 2 3 4

Soprano

Gló - ria a Gló - ri - a in ex - cel - cis De - o

Contralto

Tenor

Baixo

2-

5 6 7 8 9 10

Soprano

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis Gló - ria in ex cel cis in ex cel cis

Contralto

Tenor

Baixo

3-

11 12 13 14 15 16

Soprano

De o Gló - ria in ex - cel - cis Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - - -

Contralto

Tenor

Baixo

4-

17 18 19 20 21 22 23

Soprano
tis Gló - ri - a Gló - ri - a *ff* Gló - ri - a Gló - ri - a

Contralto
ff

Tenor
tis Gló - ri - a Gló - ri - a *ff* Gló - ri - a Gló - ri - a

Baixo
ff

5-

24 25 26 27 28 29

Soprano
Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a

Contralto

Tenor
Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a Gló - ri - a

Baixo

6-

30 31 32 33 34 35

Soprano
p Gló - ri - a Gló - ri - a in - ex - cel - cis De - o Gló - ri - a in - ex - cel - cis in - ex - cel - cis De - o

Contralto
p

Tenor
p Gló - ri - a Gló - ri - a in - ex - cel - cis De - o Gló - ri - a in - ex - cel - cis in - ex - cel - cis De - o

Baixo

7-

Musical score for section 7- (measures 36-41). The score is for Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The lyrics are: Gló-ria in ex-cel-cis in-ex-cel-cis De-o Gló-ria in ex-cel-cis in-ex-cel-cis De-o Gló-ria. The score includes a red line indicating a melodic line across the staves. The Soprano part starts with a fermata on measure 36. The Baixo part has a fermata on measure 40.

8-

Musical score for section 8- (measures 42-43). The score is for Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The lyrics are: Gló-ria. The score includes a red line indicating a melodic line across the staves. The Soprano part starts with a fermata on measure 42. The Baixo part has a fermata on measure 42.

Exemplos de modos de direcionalidades nas vozes: *Laudamus*

1-

Soprano

Contralto

1 2 3 4 5 6 7 8 9

f Lau - da-mus te be - ne - di-ci-mus te Glo - ri - fi - ca - mus te A - do - ra - mus te Lau - da-mus *f*

2-

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

10 11 12 13 14 15 16 17

te be - ne - di-ci-mus te Glo - ri - fi - ca - mus te A - do - ra - mus te

Grá - ci-as

3-

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

18 19 20 21 22 23 24 25 26

Á - gi - mus ti - bi pro - pter ma - g - nam Glo - ri - am tu - am Gló - ri - a

Grá - ci-as Á - gi - mus ti - bi Pro - pter ma - g - nam Glo - ri - am tu - am Gló - ri - a

4-

27 28 29 30 31

Soprano
Contralto
Tenor
Baixo

glo - - - ri - am tu - am Gló - - - ri - a

glo - - - ri - am tu - am Gló - - - ri - a

5-

32 Moderato

Soprano
Contralto
Tenor
Baixo

Do - - - mi - ne

Do - - - mi - ne

6-

33 34 35 36 37 38 39

Soprano
Contralto
Tenor
Baixo

De - us Rex cæ - lés - tis

De - us Rex æ - lés - tis De - us Pa - ter on - ni - po - tens Do - mi - ne Fi - li u - ni - gé - ni - te

7-

40 41 42 43 44 45 46

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Je - su Chris - te Do - mi-ne De - us A - g-nus Dei Fi-lius Pa - tris Qui - tol - lis

8-

47 48 49 50 51 52 53

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Qui - to - lis Pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis

Qui tol - lis

9-

54 55 56 57 58 59 60 61

Soprano

Contralto

pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis Sús - ci-pe sús - ci-pe De - pre - ca - ti - ó - nen nos - tram

10-

62 63 64 65 66 67 68

Soprano
Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris mi - se - re - re no - bis

Contralto

Tenor
Quó - ni - am tu so - lus tu so - lus

Baixo

11-

69 70 71 72 73 74 75 76

Soprano

Contralto

Tenor
San - ctus tu so - lus Dó - mi - nus tu so - lus Al - tis - si - mus Je - su Chris - te Je - su

Baixo

12-

83 84 85 86 87 88

Soprano
Pa - tris in glo - ri - - a De - - i Pa - tris cun San - ctu

Contralto

Tenor
Pa - tris in glo - ri - - a De - - i Pa - tris cun San - ctu

Baixo

13-

83 84 85 86 87 88

Soprano
Pa - tris in glo - ri - - a De - - i Pa - tris cun San - ctu

Contralto

Tenor
Pa - tris in glo - ri - - a De - - i Pa - tris cun San - ctu

Baixo

14-

89 90 91 92 93 94 95

Soprano
Spi - ri - tum in glo - ria De - i Pa - tris De - - i Pa - - - tris

Contralto

Tenor
Spi - ri - tum in glo - ria De - i Pa - tris De - - i Pa - - - tris

Baixo

15-

96 97 98 99 100 101 102

Soprano
A - men a - men A - men a - men A - men A - men a - men a -

Contralto

Tenor
A - men a - men A - men a - men A - men a - men a - men a -

Baixo

16-

103 104 105 106 107 108 109

Soprano
men A - men A - men A - men A - men A - men a - men

Contralto

Tenor
men A - men A - men A - men a - men A - men a - men

Baixo

17-

110 111 112 113 114 115 *Fine*

Soprano
A - men a - men a - men a - men a - men a - men *Fine*

Contralto
Fine

Tenor
A - men a - men a - men a - men a - men a - men *Fine*

Baixo
Fine

4.3.1.13 Modos de significação (nível imanente e estésico)

Esse modo torna-se o mais importante de todos. As palavras que expressam fé, alegria, perplexidade e devoção, na melodia, refletem a grandeza da obra e a emoção do intérprete, e possuem significados relativos que podem chegar ao sublime.

1-A unidade ou constância, na tonalidade, no compasso, no ritmo, na quadratura das frases denotam uma referencialidade estável.

2-Abrangência significadora de todas as leis de oposições: contrastes, dissonâncias, modulações, alternância de ritmos, mudança de motivos, contrações e dilatações das frases.

3-Os traços e os desenhos melódicos denotam o delineamento das palavras; os incisos conotam agrupamentos de sons que se fundem ao vocábulo; as cesuras e cadências sugerem pontuação expressiva e os acentos denotam ênfases.

4-Todos os intervalos ascendentes e descendentes, que representam alegria e expansão emocional, são seguidos de palavras que demonstram o plano de Deus.

4.3.1.14 Modos de leitura (nível imanente e estésico)

Análise tradicional e a análise que realiza a reflexão, tendo os modos do SAAC como roteiros e diretrizes para o processo analítico intersemiótico, com base nos princípios da teoria Tripartite.

4.3.1.15 Modos de instrumentação (nível imanente)

São representados pelas vozes: soprano, contralto, tenor e baixo e pelos instrumentos: 1º e 2º violinos, 1ª e 2ª flautas, 1ª e 2ª clarinetas, requinta normal, 1ª, 2ª e

3ª trompas, 1º, 2º trompete, trombone, 2º *ophicleide*, saxofone, helicon, violoncello, baixo e contra-baixo. A letra em latim também participa dos modos de instrumentação.

4.3.1.16 Modos de interpretação (Nível estésico): Ver exemplos nas páginas 18 a 21 desta dissertação. Encontram-se em *performance* musical ou texto escrito (4.3.1.1 e 4.3.1.2).

4.3.2 A comunicação e o problema da tradição: considerações e conclusões obtidas através do nível imanente

De que maneira os participantes da “Missa em homenagem a São José” poderão participar do dom do qual gozam os que se encontram com Jesus Cristo? Se considerarmos os que nunca chegaram a ouvir a *Missa dedicada a São José*, a resposta será a seguinte: compartilham dela mediante a tradição, isto é, da transmissão daquilo que, segundo as palavras da Missa em latim, Jesus disse, realizou, comunicou e relevou. Desta maneira, a revelação escuda-se na tradição. Torna-se revelação transmitida, torna-se tradição. “O Cristianismo outra coisa não é senão revelação transmitida e, por conseguinte, tradição” (LOEHRER, 1971, p. 7).

Antes de apresentar o sentido teológico do fato da tradição, devemos lançar um olhar rápido sobre esse conceito no tempo presente. Com efeito, a tradição, sob muitos aspectos, tornou-se “um problema histórico-espiritual, ao qual o homem se aplica com seriedade” (LOEHRER, p. 8). O fenômeno da tradição recebeu nova luz e valoração nova em diferentes aspectos. Importa-nos considerar, primeiramente, algumas noções de caráter filosófico, através das seguintes palavras:

Surpreendentemente, surge o fenômeno da tradição entre os filósofos cujo programa, como um todo, mais se aprofundou no campo do pensamento ocidental. Quando Martin Heidegger pretendeu ‘fazer uma nova apresentação do problema do sentido do ser’, debruçou-se, ao longo de sua análise do ser humano, sobre o fenômeno da tradição. Deparou-se ele com certas correlações extremamente ricas. Viu no tempo ‘o possível horizonte da auto-compreensão de cada homem’. Quem quiser compreender o sentido do ser deverá conceber-se como um ser temporal e histórico. Sente-se em conexão com toda opção vital, num contexto ontológico que lhe possibilitará compreender sua existência deste ou daquele modo. ‘A opção pela qual o ser se volta sobre si mesmo revela as reais e permanentes possibilidades de seu próprio existir, proveniente de uma transmissão hereditária, que supera aquelas possibilidades como algo lançado aí’. O homem encontra, portanto, na

tradição, condições prévias de sua própria conceituação, as quais não só influenciam em suas opções práticas, mas ainda, de antemão, traçam, de certo modo, os contornos de seu entendimento de si mesmo. Ainda mais: do meio ambiente, do convívio com os outros, da atmosfera que o circunda, retira o homem não apenas uma série de particularidades, mas até seu auto-conceito fundamental. E isto, de modo sem reflexo e implícito. Conserva-se ele, porém, a possibilidade de 'expressar seu modo de existir, partindo do conceito tradicional do ser'. Pode, por conseguinte, repetir o que lhe é transmitido: 'a repetição é a tradição expressa'. Com isto, repete-se ele a si mesmo em sua auto-compreensão existencial preponderante. Não, porém, no sentido de que simplesmente se realize de novo. Ao contrário: 'a repetição reitera a possibilidade da existência', contrapõe-na, ultrapassa-a ou reclama-a. Não estabelece Heidegger uma determinação pura e simples do homem em face do que o supera. Antes – e aqui reside o que é mais importante para nós – quer ele mostrar que o homem, em suas opções pessoais, não é apenas dependente do que lhe subministra o ambiente e o passado (LOEHRER, 1971, p. 9).

Isso nos leva a entender que mesmo a opção fundamental do artista ao compor uma obra (sua decisão) está, de antemão, enquadrada num contexto prévio com a concepção do *ser* atingida por seres humanos diversos e anteriores a ele. Isto se fundamenta na temporalidade e na historicidade da existência. A existência, por sua historicidade, não se acha somente forçada a determinada compreensão de si mesma, porém consegue promover suas opções em meio às possibilidades a ela transmitidas. O artista situa-se em meio às possibilidades a ele transmitidas. O artista situa-se na trama da história e está, por conseguinte, inserido na tradição.

Temos ainda um outro ponto importante que diz respeito ao aspecto filosófico do fenômeno da tradição. Tudo o que nos é transmitido pela tradição⁶⁸ parece, quase de todo, absorvido pela força das mudanças.

⁶⁸ Partindo de um atento exame do uso da linguagem, Josef Pieper descobre os elementos da idéia de tradição. Acontece que alguém que tem uma impressão procura passá-la a outrem. Aquele que recebe a comunicação, geralmente, não questiona quem lha dá, mas acolhe a informação sem exigir provas, como ocorre na 'fé'. Se exigisse provas, já não teríamos tradição propriamente dita. Em tal caso, requer-se como condição a autoridade de quem transmite. Este encontra-se em contato imediato com a fonte do elemento *traditum*. Se seguirmos a série de tradições até seu começo, que, por sua vez, é a base da afirmação de quem transmitiu certo dado, lá encontraremos — segundo as doutrinas de Platão e de Aristóteles - os 'antigos', cuja autoridade se fundamenta no fato de "terem recebido sua ciência de fonte divina". Por conseguinte, a tradição, conforme o uso corrente do termo, procede da revelação. Na

E o artista se insere nesse contexto, tornando-se o responsável por tudo isso, como o homem que pretende possuir absoluta liberdade de agir e de pensar. No fundo, segundo o autor, a principal pretensão do homem é um reflexo do seu relacionamento com Deus. Em conseqüência, vê ele na tradição aquilo que dura e permanece, não obstante a mudança. Esta permanência não é, contudo, devida ao cuidado do homem com sua obra em estado material. Deve-se, antes, à identidade do ser, que transparece numa obra de arte, inserida em toda a sua bagagem, seja histórica ou religiosa, moderna ou antiga, popular ou erudita.

Para fundamentarmos nossa metodologia, tivemos que recorrer a alguns aspectos da história, da filosofia e até da teologia. Concretamente, quer isto dizer que a obra de arte por nós estudada se orienta em direção aos tempos antigos da Liturgia Católica e à filosofia de vida do povo barralenguense, que serve de magistral autoridade para o nosso estudo. Retornando à análise da obra pela tradição do latim, reencontraríamos a alma viva dessa mesma filosofia na sua época. Contudo, não podemos examinar, aqui, se e até que ponto essa conclusão se justifica apenas no conceito da obra em sua época. Parece, sobretudo, importante a observação de que a

'sagrada tradição' é que vem ela 'realizada da maneira mais pura'. A tradição encontra-se no centro de toda transmissão, embora existam outras modalidades de tradição que não contêm todos os seus elementos. Em rigor, nexu estrito entre ambas só existe nas tradições religiosas. Só aí é que o primeiro sujeito da tradição é realmente alguém que recebe, e não alguém que apenas descobre, acha. À pergunta: onde, no decurso da história, poderemos encontrar semelhante tipo de tradição? Responde Pieper que é na tradição doutrinal, nos mitos - tidos por ele como reflexos de uma tradição primitiva - e na noção inconsciente que tem a humanidade de certos assuntos fundamentais como a salvação e a condenação, o pecado, o castigo, a recompensa. Sob estas três configurações, realizou-se historicamente a tradição. Precisamente aí é que reside a condição não-crítica da tradição recebida, tendo o receptor a possibilidade de entrar em contacto com a fonte e de receber em si a marca da verdade recebida. Embora Pieper não seja feliz ao sublinhar a intangibilidade e a conexão da tradição, admite, porém, a possibilidade de mudanças no aspecto externo da tradição, que, no que tange ao seu cerne, não deve necessariamente poder transmutar-se. De tudo isto resulta clara a enumeração dos elementos ideológicos da tradição: alguém que transmite, alguém que recebe, a coisa recebida e transmitida, a origem na revelação (quando se trata de tradição sacra), a intangibilidade e o valor daquilo que é transmitido (LOEHRER, 1971, p. 11).

aceitação, livre e fundamental, do permanente fluxo nas tradições das festas de São José em Barra Longa, aqui por nós estudadas, não significa a sua simples presença em seu tempo, mas, antes, a comunicação que através dela se realiza, para chegarmos aos aspectos de conduta do povo mineiro interiorano, inserida em uma análise, referente a uma autêntica e simples obra de arte.

Considerando o que interessa na teoria da tradição, chegamos às seguintes conclusões: todo homem se baseia na tradição, no tocante à plenificação da existência de sua obra e sua própria conceituação como artista. Ela fornece também a compreensão do objeto e do fato musical em que ele se insere. Em meio a todo o contexto histórico que enfocou a obra, por nós estudada neste trabalho, a realidade, objeto da especulação filosófica, só pode fazer-se presente e assim manter-se, graças à tradição.

Considerando o caráter essencialmente histórico da existência humana, daí resulta que todo artista se relaciona com o que lhe advém do passado, cria e incorpora fatores novos. Tal artista, sendo, *a priori*, também um católico cristão, é natural que o tenhamos na conta de alguém que recebe e transmite certa tradição desse gênero religioso. E como explicação conveniente para as nossas análises, devo citar que: “já que a tradição é “um elemento estrutural do ser histórico”, também o cristão e a comunidade dos cristãos, a Igreja, têm de conceber-se como entidades cristãs a plenificar-se no mundo e na história”. A explicação sobre a tradição religiosa se converte, então, num problema específico com o qual devemos nos preocupar, razão pela qual recorreremos a fundamentos teológicos. Também o teólogo é forçado a levar em conta e a valorizar, a acolher ou repelir, a conservar, formular o que lhe é transmitido, e ainda a fazer passar adiante, modificado ou não, o que por tradição

recebeu. “O problema teológico da tradição abrange, quer o processo de transmissão (*actus tradendi, traditio activa*), quer o conteúdo transmitido (*objectum traditum, traditio objectiva*), quer, enfim, o sujeito que transmite (*subjectum tradens, traditio subjectiva*)”. O que é essencial, em nossa análise, é, sobretudo, a relação mútua existente entre estes diversos aspectos que, teoricamente, na apreciação do fato histórico, se possam distinguir de modo fácil, embora, quando se entra no terreno concreto, dificilmente se compreendam em seu nexó recíproco (LOEHRER, 1971, p. 12)”.

Com efeito, o propósito de explicar, claramente, algo que o compositor quer transmitir por meio de sua obra musical e, em parte, aspectos de sua tradição, é o que precisamente torna-se necessário para nossa transmissão como analistas do fato musical. Ou seja, temos que possuir ousadia e inteligência para transmitir a outrem determinado conteúdo, destinado a ser compreendido pelo leitor. São operações que exigem uma interpretação daquilo que se transmite e que se deve transmitir. Uma vez que esse trabalho implica o perigo de um erro, necessariamente teremos que procurar várias formas, de algum modo, que acentuem, ampliem ou justifiquem determinados conteúdos expostos na obra em análise, bem como as mutações históricas. Depara-se-nos o difícil problema, a saber, como poderemos, ao longo da história, manter a fidelidade à idéia do compositor, inserida no contexto da tradição, não obstante atualizando-a à nossa época e experiência musical. Procuramos preservar o essencial, dentro das situações da época histórica, fazendo com que ele seja de novo enunciado e, assim, de tal maneira revalorizado, que cada leitor, ao ler o nosso trabalho, seja em que tempo for, possa acolher a “idéia” ocorrida já uma vez por todas. Em outros termos, eis como se apresenta o problema: no contexto de todas as coisas recebidas por tradição (moral, ritos, costumes, sentenças, doutrina, decisões doutrinárias, regras e

modos de proceder, fórmulas, definições, documentos), quando, onde e de que modo o compositor que criou a obra musical e o analista, intérprete ou ouvinte que a interpreta se acham em condições de reconhecer a presença da mesma idéia “revelação” e de se crer vinculado à comunicação intencionada e ocorrida na mente do compositor? Não adianta, para resolver este difícil problema, afirmar, de maneira cega e descontrolada, tudo o que nos foi transmitido por tradição, justamente porque, nem tudo o que de tradição existe na obra será ou poderá ser a revelação da idéia já ocorrida uma vez. Mas, sem dúvida, o foco do problema entre a criação e a interpretação, permanece sempre apoiado na tradição da comunicação ocorrida na obra. Do mesmo modo, nem toda tradição é tida simplesmente como expressiva de tal comunicação. Daí ser conveniente apresentar algumas distinções que ajudarão a clarificar este problema tão complexo. No centro de toda esta problemática da tradição, é costume colocar-se o conteúdo a nós transmitido. Com base no conteúdo, surge logo uma primeira distinção entre tradições que afetam a fé (*traditio dogmática*) ou a conduta moral (*traditio moralia*) e tradições que nos transmitem ensinamentos teológicos (*traditio theologica*) ou meras normas práticas, ritos e costumes (*traditio consuetudinalis*)”, (LOEHRER, 1971, p. 13).

Todavia, para se perceber bem o sentido dominante que o fator tradição apresenta neste contexto, é importante a distinção baseada na origem donde procede a tradição da obra.

Este testemunho pode ser provado cientificamente e é apresentado como verdade revelada por meio de análises. A força de uma cultura assim qualificada, de uma obra histórico-musical ou de um dogma religioso significaria, então, a aceitação e a interpretação por meio dos aspectos da fé de um povo. A nossa tarefa, primeiramente,

buscando alguns fundamentos teológicos será de fazer-lhe a relação entre a criação e a interpretação, transmitindo e valorizando alguns princípios baseados em fatores históricos, filosóficos, teológicos, culturais e artísticos. Ex: a compreensão e explicação do fato musical, compreendidas no capítulo da metodologia.

Tal análise pertence, portanto, ao conteúdo fenomenológico da fé e da palavra de Deus. Não fica a critério de descrentes aceitá-la ou recusá-la. Não se trata aqui de uma questão de oportunidade, de conveniência, nem de alegação religiosa. Está em jogo a própria fidelidade na explicação da construção da obra e do fazer musical do compositor, enquanto católico cristão que, por meio de uma obra, chamada *Missa Dedicada a São José*, insere o nome de Cristo como base de sua revelação.

O que significa tradição no âmbito do tempo constitutivo da comunicação da obra? Ora, o tempo e a história ocorrida na época do compositor José de Vasconcellos Monteiro têm, antes, um papel de retardamento, de entrave, da clareza da comunicação. A história e o tempo colocam-se em condição de oposição e são marcados por atitudes humanas, às vezes, diferentes, mas, participam, por conseguinte, da qualificação de atribuir à obra o seu lugar na sociedade da época. Daí resulta que nem mesmo o tempo abstraído das condições concretas da história pode interferir na comunicação do artista.

Convém aqui explicar que, como momento imprescindível no âmbito das mutações históricas, enquadra-se perfeitamente a tradição entre os elementos mundanos que velam aos olhos dos homens a revelação do compositor. Tem ela a força de vincular a obra ao fenômeno da fragmentação histórica. O passado histórico implica certo influxo no presente do compositor e no futuro que nos foi deixado. Implica, também, a procedência de uma obra em plena decadência do ouro em Minas Gerais,

cujos traços ficam como uma realidade permanente. Vivendo a obra, percebemos o compositor como alguém que, necessariamente, viveu a tradição no presente, inovou aspectos para esse momento presente e, por este mesmo tornado passado, precedeu o futuro.

Antes de poder falar de uma obra sagrada tem-se, ante os olhos, a função que ela ocupa por meio da palavra e da linguagem, da tradição, do tempo e da história, como fatores que estimulam a comunicação-revelação⁶⁹ numa obra de arte e também o seu compositor. Neste caso, a história seria realmente uma causa constitutiva da comunicação. Mas, quem verifica se há ou não uma comunicação real por parte da obra não é o tempo, nem a história. Somos nós, estudiosos, através de análises de aspectos ocultos em sua revelação como um tesouro oculto, que só depois de bem interpretadas são comunicadas aos homens. Aliás, como imaginar um 'antes' e um 'depois' para a obra de arte? Ela se manifesta no homem histórico e supera assim a caducidade do homem na história. E, segundo as palavras de LOEHRER:

Só pode haver revelação numa indissolúvel, embora diferenciada unidade que, numa só realidade, englobe o Revelante, "o revelado e aquele a quem algo se revela".⁴³ Aquele, porém, a quem algo se revela é o homem histórico, proveniente de determinado tempo passado, homem este cujo sentido será mudado, graças à revelação recebida. Este fato, em si inefável, que, posterior e adequadamente, será configurado como a procedência da culpa original, exige, da parte do homem, que seja conhecido e comunicado (LOEHRER, 1971, p. 18).

É, entretanto, de decisiva importância, considerar que a interpretação de uma obra musical pode criar uma nova linguagem, um novo meio de expressão, quer sob o ponto de vista fenomenológico, quer enquanto revelada, ou seja, segundo o SAAC,

⁶⁹ A palavra "revelação" é aqui considerada no sentido de comunicar algo novo dentro do contexto da tradição.

(REIS, 2001), pelos “modos de interpretação”, inclusive intersemióticos. O homem que expressa, em linguagem artística, o fato histórico e cultural, acha-se preso à sua língua própria, às palavras já formadas, às formas verbo-temporais, mas também à tradição já existente, em suas manifestações intersemióticas. Assim, como a comunicação da “idéia” se realiza no homem histórico, assim também está vinculada às formas históricas de expressão e de comunicação. A origem transcendental, oriunda da transcendência divina sobre o tempo, necessariamente se revela mediante quem recebe a comunicação. Quer isto também dizer que, desta maneira, a comunicação se reveste de transcendência. A revelação torna-se tradição, mantém-se presente na tradição, entra no remo da História por meio da tradição. Contudo, não se deve esquecer que esta vinculação com a tradição histórica se torna um fato de comunicação, quando o elemento histórico é ultrapassado e a história se transcendentaliza. É o que se plenifica na fé revelada na obra. A comunicação de uma obra *sacra* pode também ser entendida por meio de aspectos doutrinários da fé. Contudo, na fé, o elemento puramente histórico e tradicional é, ao mesmo tempo, superado. Ou seja, a tais expressões históricas da comunicação aplicam-se, com razão, as categorias de espaço e de tempo numa obra de arte.

Devemos, contudo, observar que esta futura participação não repousa somente na atividade da tradição (nem de quem a transmite), mas convém também ser analisada em seu nível neutro ou imanente, como objeto, na medida em que ocorre a revelação.

4.3.3 Análise Semiológica Tripartite:

a) Análise do nível neutro:

Iniciemos com a análise do nível neutro. Primeiramente, quero salientar que não convém despejar todos os modelos analíticos e nem expor detalhadamente as relações entre os arranjos musicais que formam a obra. Assim, apenas como demonstração, usaremos um simples modelo de *mimesis* conforme desenvolvido por REIS (2004, p. 26-55) que se encontra no decorrer da obra, pretendendo mostrar claramente as relações de repetição e diferentes graus de transformação.

Prelúdio:

The image displays a musical score for the 'Prelúdio' section, featuring three staves: 2º Violino (2nd Violin), 1ª Trompete Bb (1st Trombone Bb), and 2ª Ophicleide (2nd Ophicleide). The music is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, pp, p). The 2nd Violin part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The 1st Trombone Bb part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a series of eighth and sixteenth notes. The 2nd Ophicleide part starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth and sixteenth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are blue vertical lines indicating specific points of interest or analysis.

Kyrie:

S
CAlt
 28 29 30 31 32 33
 son e - le - i - son e - le - i - son Ky - rie e - le - i - son e -
 T
B
 son e - le - i - son e - le - i - son Ky - rie e - le - i - son e -
 Aqui Fl, Cle Req tocam a mesma coisa
 Vln
Req
 3 3 3 3 3 3
 Aqui Tr, Oph II e VII imitam
 Vln II
 3 3 3
 pp
 Aqui imitam Tr II, Oph II, Vlc e vozes
 Vlc
Oph I
 pp
 B
Cb

Laudamus:

JOSE DE VASCONCELOS MOREIRA

System 1 (Measures 86-92):

- Vocal Parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass):**
 - Lyrics: *glo - ri - an - ti - an* (measures 86-88), *S, A e B são iguais* (measures 90-92).
 - Dynamic markings: *pp* (measures 86-88), *f* (measures 90-92).
- Violin I (Vln I):**
 - Dynamic markings: *pp* (measures 86-88), *f* (measures 90-92).
 - Performance instruction: *Vln I, Fl, Req, Cl e Tr são iguais* (measures 90-92).
- Violin II (Vln II):**
 - Dynamic markings: *pp* (measures 86-88), *f* (measures 90-92).
 - Performance instruction: *Vln II como Oph II* (measures 90-92).
- Viola (Vlc) and Bassoon (Cb):**
 - Dynamic markings: *pp* (measures 86-88), *f* (measures 90-92).

System 2 (Measures 133-138):

- Vocal Parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass):**
 - Lyrics: *sus - ci - pe* (measures 133-134), *De pre - ca - si - o - nem nos - tra* (measures 135-136), *qui - ce - des ao dexte - ran* (measures 137-138).
 - Dynamic markings: *pp* (measures 133-134), *f* (measures 135-138).
- Violin I (Vln I):**
 - Dynamic markings: *pp* (measures 133-134), *f* (measures 135-138).
 - Performance instruction: *Vln I, Fl, Req, Fl, Oph II, S e A são iguais* (measures 135-138).
- Violin II (Vln II):**
 - Dynamic markings: *pp* (measures 133-134), *f* (measures 135-138).
 - Performance instruction: *Vln II como Tr II* (measures 135-138).
- Viola (Vlc) and Bassoon (Cb):**
 - Dynamic markings: *pp* (measures 133-134), *f* (measures 135-138).

A peculiaridade da obra e, portanto, do seu estilo é determinada não só pela cultura popular, mas também pelo que ela representa nas dimensões silábicas e numéricas das formas, e por outras circunstâncias de tempo (como os andamentos-*modos* de agógica, modos rítmicos (segundo SAAC) e de espaço envolvendo vários instrumentos populares e eruditos, vocais e não vocais (modos de instrumentação, de discurso, de estrutura, de direcionalidades, de planos, de justaposições e simultaneidades).

Uma série de fatores pode induzir à expressão e às características variadas da obra. Primeiramente, a diversidade de funções que os instrumentos desempenham em seus variados timbres e alturas, mas, como apontam os exemplos do prelúdio acima, em estado de imitação regular e irregular (uma vez que vários instrumentos fazem a mesma coisa). E depois, a singularidade e o caráter dos vários elementos rítmicos e estruturais (como vimos nos *modos* rítmicos e de estruturas- SAAC).

Podemos considerar que, para a análise do nível neutro ou imanente, os elementos miméticos aplicados no decorrer da obra engendram aspectos peculiares nos modos de densidade (ver exemplo 01 na parte do *Kyrie*), uma vez que nenhum instrumento toca sozinho um motivo rítmico ou estrutural.

Existem indicações de contrapontos nos exemplos acima, nas partes *Kyrie* e *Laudamus*, talvez ainda genéricas e sumárias, mas que, quando levadas para uma análise profunda nos modos de significação, relacionando os modos de valores e de significação e postas em ação, podem contribuir para fazer com que se acrescente ao caráter mimético, maior vivacidade. Isso, alterando o modo de interpretação, intensificando ou não, o caráter de júbilo. Outros signos icônicos que se referem ao

tempo e espaço, como ornamentos, *fermatas* e acentos que destacam mais as notas, também podem ser citados.

Os códigos verbais (a letra em latim e os signos dos modos de intensidades e de instrumentação) dão muitas informações que, transmitidas ao ouvinte por meio da palavra (ex.: os sinais *pp* ou *pianíssimo*) são os instrumentos de comunicação mais flexíveis e mais eficientes que temos à nossa disposição. Não constituem, porém, instrumentos simples: possuem complexidade, como testemunha a peculiaridade da obra demonstrada na análise.

Os códigos paralingüísticos da obra fazem com que o estudo concreto da língua em latim proponha uma distinção bastante importante entre o acento mais forte e o mais fraco das palavras. Quando falamos a palavra *eleison*, acentuamos a sílaba *lei* e observamos, entretanto, que a sílaba *son* sempre cai no primeiro tempo. Isso porque a obra utiliza pluralidade de sinais verbais que podemos distinguir, separando-os em duas grandes categorias: os organizadores pelos códigos lingüísticos⁷⁰ (no caso, o latim) e os dos códigos paralingüísticos (como no compasso 28 a 33 do *Kyrie*). As duas categorias de sinais são inseparáveis na obra e, no texto escrito, permanecem sempre os vestígios dos códigos paralingüísticos.

⁷⁰ Código lingüístico está inserido em cada uma das línguas; por códigos paralingüísticos entendemos os sistemas que organizam outras variantes e características introduzidas por cada falante: a entonação, a pronúncia, o ritmo, a sonoridade. Os sinais paralingüísticos participam da definição da mensagem: com efeito, muitas vezes, através desses sinais fornecemos ao interlocutor a chave para decodificar corretamente o que estamos dizendo; por exemplo, a expressão: "Meus cumprimentos!" pode ter significado positivo ou negativo, e é o tom com que a pronunciamos que indica o significado que pretendemos dar-lhe (SARTORE, 1992, p. 591). Isto se integra no SAAC, a aspectos do que REIS denomina como "modos de tons, cores e timbres" e que interferem na expressão do humor e no caráter da obra.

Justamente a propósito da lingüística, é possível identificar os fenômenos que interessam à comunicação lingüística tanto em nível sincrônico (língua como sistema, a dialética língua-palavra: valores semânticos subjetivos e objetivos, a interlíngua litúrgica) quanto diacrônico (a derivação da língua), (SARTORE, 1992, p. 630).

É interessante, ao longo da análise da obra, prestarmos atenção às mensagens enviadas através dos códigos paralingüísticos. Podemos captar a procedência da obra, e, de certo modo, o seu caráter. Importante é observarmos como, freqüentemente, o tom assumido pelos intervalos de segundas maiores e menores se mostra destacado, com cantilenas e inflexões (por vezes) bastante típicas (modos de articulação). O fato merece também reflexão porque, na maioria dos locais onde eles se apresentam, encontram-se em palavras que se repetem, acentuando tais características em movimento ascendente (modos de direcionalidade), como o Kyrie, (compassos 28 a 32).

Com a descrição que apresentamos, não tencionamos fazer juízos de valor, já que tratamos da análise do nível imanente. O que nos interessa é apenas chamar a atenção para vários outros tipos de sinais por nós considerados nesta análise.

b) Análise poiética indutiva

Começemos pelo ponto de vista do compositor com relação ao aspecto cultural da adaptação litúrgica. Sendo a adaptação litúrgica um problema que envolve um conjunto de elementos como: teologia, fontes cristãs, história, legislações litúrgicas e até as culturas, não pode ser tarefa isolada (SARTORE, 1992, p. 12).

Assim, o primeiro passo do compositor seria adaptar a liturgia à sua obra, inserindo-a no fenômeno mais amplo da adaptação na igreja de sua época. E caminhando, passo a passo, com essa adaptação, a obra assumiria os valores e as expressões lingüísticas de seu povo.

Pois bem, tudo isso exigiria do compositor um discernimento sobre a autenticidade das formas culturais e a capacidade de avaliação crítica. Essa autenticidade corresponde à realidade vivida por ele, que soube exprimi-la adequadamente. E com uma avaliação crítica, teriam tais formas se submetido ao processo de purificação de maneira a poder servir de veículo à mensagem católica cristã na época em que foi concebida. Essa é uma tarefa que requer não só grande respeito pelas antigas obras musicais (inéditas ou não), já que refletem não só as tradições pela índole de um povo, mas também uma sensibilidade inata em relação a esse povo. Sendo assim, foi necessário, para o compositor, conhecer o seu espaço cultural para um discernimento sobre a autenticidade, elevando e conservando os traços culturais e artísticos da época com uma avaliação crítica, mas, também, inovando aspectos próprios de sua maneira de compor⁷¹.

É essa teoria simbólica que, ao nosso ver, deve explicar o fenômeno cultural, sentido pelo compositor, visto que ela respeita e conserva a categoria dos signos da tradição mas, ao mesmo tempo, adota as exigências da sensibilidade moderna que estaria por vir desde a época em que a obra foi composta.

A relação entre o compositor, a cultura e a liturgia é variada e complexa e pode ser abordada sob muitos pontos de vista: o primeiro é de que a obra se integra à liturgia da época (como exemplo, a língua do latim), não podendo deixar de exprimir a linguagem cultural. O segundo é que a obra leva um elemento especificamente seu para a cultura, ampliando seu espaço, criando novos sentidos e tornando-se porta-voz de novas instâncias. O terceiro é que existe e deve existir uma dialética constante e

⁷¹ Não será conveniente e nem necessário especificar a seguinte hipótese, mas reconhecemos vários elementos rítmicos na obra em análise, que se assemelham aos elementos encontrados nas músicas atuais, cantadas pelo povo nas missas.

inteligente entre cultura, liturgia e o compositor José de Vasconcellos, que deveria expressar-se usando a linguagem cultural da própria época, porém, devendo, ao mesmo tempo, deixar-se entrever nela, mediante um além, um diferente. O quarto é que, assim como a liturgia, qualquer obra de arte é fenômeno cultural que se alinha ao lado de outros fenômenos culturais, estando exposta, como estes, aos mesmos riscos de manipulação ativa por parte dos que as concebem. O quinto é que a obra de arte e a liturgia são culturalmente adequadas, não quando se adaptam às exigências da cultura em que vivem, mas quando, respeitando a sua estrutura comunicativa, são capazes de entrar em diálogo com o sobrenatural, o divino⁷².

Em nossa análise, deduzimos que, certamente que o compositor reconheceu a utilidade da letra do canto (o latim), adaptando-o ao canto litúrgico popular: Isso porque, particularmente, um texto se enraíza com mais facilidade na mente do povo quando é cantado com melodia sugestiva. Assim, a escolha das partes cantadas, o equilíbrio entre elas e o estilo de arranjo musical usado na obra refletem a importância relativa das diversas partes da celebração litúrgica, mas, ao mesmo tempo, ressaltam traços da cultura mineira como: simplicidade, alegria, dentre outros.

As práticas tradicionais ou contemporâneas, ligadas a determinados ritos, a cerimônias ou a manifestações, quer leigas ou religiosas no âmbito do público que, na cultura, são designadas pelo termo “festa”, parecem estar inseridas como signos miméticos, na obra musical em estudo, numa realidade contemporânea, e até num caráter mitológico.

⁷² A liturgia se apresenta como o momento simbólico em que a comunidade dos crentes e Deus exprimem e comunicam plenamente o seu recíproco, eles ao Outro e vice-versa (SARTORE, 1992, p. 283).

Assim, consideramos que, dentro de seus limites, a festa de São José, em Barra Longa, revela ser aculturação litúrgica com traços de inculturação. Ora, se por um lado ela apresenta ruptura com os aspectos da tradição, por outro indica continuidade.

c)Análise poiética externa:

Não encontramos depoimentos escritos sobre a Missa em análise. Passaremos a refletir sobre outros aspectos.

d)Análise estética indutiva:

1-Instrumentos e letra-“ modos de instrumentação” (SAAC) e seus efeitos no nível estético:

Há poucas passagens de tom, mas, as modulações são impressionantes e comovedoras para o coração do crente, como era para o compositor e ali se mesclam, ao meu ver, alegria imensa e profunda sabedoria.

Analizando a peça, pelos sinais que o compositor nos deixou, acreditamos que, além da primazia da palavra e do canto na obra musical em estudo, os instrumentos têm seu lugar e importância na celebração da festa, não somente enquanto acompanham, sustentam e dão realce ao canto, que é sua função principal, mas também, em si mesmos, ao proporcionarem em ricos momentos expressivos de alegria e profunda interiorização, quando os ouvimos.

Assim, ao longo das celebrações, eles acrescentam maior densidade física ao ambiente espiritual dos fiéis que os ouvem. Instrumentos de vários tipos (como o *ophicleide*) foram utilizados pelo compositor para prestar esse serviço, levando em

conta o gênero e as tradições musicais da cultura, a especificidade da ação litúrgica e a edificação da comunidade participante⁷³.

No campo litúrgico em relação à obra em estudo, a música está a serviço da letra. Seu papel é cantá-la, realçá-la através da melodia, do acompanhamento instrumental que, por vezes, remete à dança. Seus conteúdos, sua poesia, sua dimensão de fé, de esperança e de amor seriam as fontes de inspiração do compositor. Acreditamos, pois, que ele estivesse imbuído da cultura musical do seu povo, da sua região, naquilo que se expressa no jeito peculiar dos poetas populares escreverem e estruturarem os textos e versos a serem musicados: o imaginário, o vocabulário, a métrica, o sistema de acentos, etc. Para a celebração cristã da vida, homenageando São José, naquele momento, nada melhor que cantar a vida e a fé, com a esperança e a alegria que trazem a marca, a identidade cultural do povo, e se enraízam tanto no folclore quanto na música popular, e mesmo nos fenômenos musicais urbanos mais recentes.

O uso de determinados instrumentos na obra, usados pelo compositor, dependia do contexto no qual se inseria a comunidade celebrante: se um instrumento consegue integrar-se à liturgia, ajudando-a a se exprimir melhor, especialmente pelo acompanhamento do canto, a comunidade poderia naturalmente fazer uso dele.

Vale lembrar os documentos que afirmam sobre o uso de certos instrumentos no século XIX; poderiam eles também dar espaço para uma forma de aculturação dos instrumentos musicais ou para admitir e usar instrumentos de bandas, na liturgia, mas

⁷³ Quando a assembléia litúrgica se reúne para celebrar o ministério de Cristo, ela se serve de pessoas e de coisas como: músicas, flores, incenso, velas, etc., que passam, então, a desempenhar um papel ministerial na celebração (SARTORE, 1992, p. 98).

levando-se em conta o gênero e outras fontes de tradição.

2-“Modos de direcionalidade” (planos psicológico e metafísico)

Exigência fundamental é a referência “dedicada a São José” (nível imanente), recebida como palavra que ilumina e orienta toda a obra como contexto de vida cultural e a história de um povo. Essa é preciosa herança, referência elementar da identidade cristã de um povo. Pela riqueza poética, pela força ou suavidade das imagens, ela nos direciona a intuir o mistério da arte e a comungar as realidades invisíveis, envolvendo mais profundamente quem canta ou escuta e deixando, ao mesmo tempo, a cada um, a liberdade de fazer seu próprio caminho, sua própria viagem interior.

Outra direcionalidade evidente é a função específica da obra em estudo ao longo da celebração. O compositor precisaria estar a par da programação do ritual, do significado de cada momento, do papel que cada canto teria em cada momento da celebração, para pedir perdão, dar glórias e vivas a Deus, por intermédio de São José. A letra conduz, então, à função ritual litúrgica que dela se espera, ao ser musicada e interpretada, naquela parte da celebração, entrando também em consonância com os diversos tempos litúrgicos.⁷⁴

Examinemos, também, se a obra respeita os diversos gêneros de textos: proclamações, aclamações, hinos etc., pois cada gênero tem uma função específica que deve ser acentuada pela música escolhida para esse texto.

⁷⁴ O canto litúrgico não pode prescindir da experiência musical popular e folclórica. Conseqüentemente, para criar uma música litúrgica inculturada, o caminho correto não é o de usar melodias existentes, transpondo-as para a liturgia com um novo texto, mas sim o de criar algo novo, trabalhando com as constâncias melódicas, rítmicas, formais, harmônicas e instrumentais da música brasileira, levando em conta a comunidade concreta, a cuja oração comunitária cantada o compositor queira servir (SARTORE, 1992, p. 110).

Há também um sentido ou direcionalidade ritual (funcionalidade ritual). O próprio rito dá o rumo para a nossa análise, visto que o compositor artista teria embarcado nessa inspiração inicial, em busca da beleza a serviço da fé. E, se através da obra, o compositor conseguiu atingir o pleno esplendor da forma musical, a música se torna a alma do rito. E a música tornando-se ritual, graças à força simbólica e poética que ela imprime ao rito, seria capaz de transportar toda a assembléia participativa, para bem de seu compositor, projetando-a no insondável de Deus.

Tal funcionalidade ritual dessa obra em estudo vai, finalmente, exigir de seus intérpretes e até mesmo dos agentes litúrgico-musicais, na realização da sua arte ou do seu ministério, além da competência técnica e artística, a consciência e a sensibilidade de uma comunidade cristã, de quem tem uma vivência suficientemente profunda da fé, partilhada num ambiente cultural.

Na obra, em se tratando de música litúrgica, sua verdade, seu valor, sua graça, não se medem apenas pela sua capacidade de suscitar a participação ativa, nem por seu valor estético-cultural, nem por seu sucesso popular, mas pelo fato de permitir aos crentes implorar os “*Kyrie Eleison*” dos oprimidos, cantar os “*Glorias*” dos ressuscitados na esperança do Reino que vem⁷⁵.

Constatamos, por meio dessa análise, que devem prevalecer não apenas o gosto, a estética individual do compositor, mas a essencialidade do mistério e a

⁷⁵ A partir do Concílio, algumas intuições e critérios vão inspirando e provocando providencialmente toda uma renovação da música litúrgica.

Assim, o canto e música participam da dimensão sacramental da liturgia: são símbolos importantes do Mistério de Cristo e da Igreja, e não ornamento exterior; são encarnações da palavra divina, em estruturas comunicativas, diálogo salvífico entre as Pessoas Divinas e as pessoas humanas, e não elementos rituais e estéticos de uma religiosidade qualquer; canto e música, no contexto da ação litúrgica, não são realidade autônomas, mas funcionais: estão aí a serviço do Mistério da Fé. Artistas e demais atores se empenharão em encontrar a expressão musical mais bela e adequada, levando em conta o rito e as pessoas que vão executá-lo (SARTORE, 1992, p. 65).

participação frutuosa e prazerosa de quem as ouve como mensagem de alegria e festa.

Os seus ouvintes desempenharão tanto melhor o seu papel, quanto melhores intérpretes forem da fé, da vida e do jeito de ser da cultura musical nela inserida. Assim, na obra, canto e música partiram de bases antropológicas e do universo cultural de quem acreditava, devendo possibilitar a expressão verdadeira da assembléia, bem como a autenticidade de sua participação.

A beleza da sua forma é necessária para nossa análise, mas não é mensurável unicamente a partir de normas positivistas ou estéticas, mas, como um complexo de subsídios simbólicos a serem aproveitados por comunidades concretas, de forma realmente significativa e participativa.

O seu canto, como “parte necessária e integrante da liturgia”, por exigência de autenticidade, deveria ser a expressão da fé e da vida cristã de cada assembléia. Assim, a obra requer, como ‘fato musical’ inserido na liturgia, apresentada como um sinal que nos leva do visível ao invisível, um carisma que contribui para a edificação de toda a comunidade que quer celebrar São José e a manifestação do Mistério da Igreja, Corpo Místico de Cristo.

e) Análise estética externa:

Nesse tipo de análise, contamos com agentes disponíveis para entrevistarmos alguns conterrâneos, parentes do compositor e outros. Criamos, então, um roteiro de questões que envolveram:

- a) os aspectos da festa de São José, em tempos remotos e recentes;
- b) a vida do compositor José de Vasconcellos Monteiro;

c) a procedência, o conhecimento e o envolvimento dos barralenguenses em suas obras:

d) o contexto do latim como língua conhecida desse povo;

e) e a função própria da obra no rito, como ser portador de cultura e fé.

Já desenvolvemos muitas das respostas às questões acima no decorrer de nossa dissertação. Mas, quanto à análise da obra em seu nível estésico, obtivemos informações preciosas, mesmo de pessoas que antes não a conheciam, ao afirmarem a alegria que a obra proporciona ao ser ouvida⁷⁶.

Outros examinavam a obra em estado puríssimo de devoção ao Santo padroeiro, afirmando que a celebração cristã da vida é essencialmente uma celebração da fé:

Para que um rito cantado funcione como tal, não basta que a obra seja executável, que todo mundo cante, que a música seja bonita. É preciso, sobretudo, que o canto, a música, propiciem uma experiência de Jesus Cristo, presente e atuante no meio dos Seus, que Sua palavra seja anunciada e acolhida, que se realize uma comunhão no seu Espírito, eis o que a obra oferece (PASTRO, 1999, p. 98).

A direcionalidade principal e decisiva para nós está no fato de que todos que ouviram a obra, sentiram-na alegre. Torna-se questão difícil de ser respondida, mas de todo imprescindível, pois dela depende o sentido mesmo que reconhecemos na tradição e na celebração em latim. Alguns barralenguenses sentem saudades das missas cantadas e celebradas em latim, outros já acham que não faz sentido.

Contudo, o critério decisivo não será jamais a própria música escrita em latim, mas a assembléia que se reúne para cantar, tocar e dançar, ao celebrar sua fé e alegria em

⁷⁶ Não temos a obra gravada com vozes, principalmente por ser considerada até o momento como obra inédita. Temos apenas a sua gravação em sistema *midi*, com instrumentos eletrônicos, mas, foi o suficiente para obtermos resposta de que a obra só retrata festa e alegria.

homenagem a São José. Essa alegria eles afirmaram que existe na obra.

Talvez seja justamente por isso que os barralanguenses se exprimem com cantos criados dentro da festa e para a festa e tais intérpretes, tais instrumentos, tal espaço, tal arrumação parecem muito autênticos e cheios de vida. A obra pode nunca ter sido ouvida por eles, mas se enraíza num tempo ou num espaço determinados. A intuição do compositor, que compôs para as celebrações de sua comunidade, e torna-se, sem dúvida, a hipótese mais interessante a ser investigada.

Se essa também for a nossa compreensão dos traços culturais, conseqüentemente teremos de admirar, como positiva e desejável, a evidente diversidade em matéria de desempenho musical do compositor José de Vasconcellos Monteiro, em nossa Terra.

É necessário e suficiente garantir os elementos essenciais de todas as suas obras, fossem para celebração cristã (alguns cantos comuns estão em português, como a “Ave Maria a duas vozes e órgão”), especialmente no âmbito de uma região cultural, de modo que permita aos que por lá passarem, se situarem. Nada a temer, nada a perder, se cada região tem sua personalidade musical, desde que se possa reconhecer, sob traços tão diferentes, o único semblante da cultura de um local. Tomemos como fonte as seguintes palavras:

Nossas celebrações festivas são acontecimentos simbólicos; o que se busca no momento celebrativo, é transcender o cotidiano e ir além do superficial, atingir em profundidade o âmago da existência; o mistério de tudo quanto se vê e se toca, é encontrar-se com os outros num clima de poesia e intuição, num instante de profunda comunhão e transcendência, que permite a todos entrar em sintonia com o grande Outro, representado na obra como Cristo (PASTRO, 1999, p. 98).

Assim compreendida, a obra *Missa dedicada a São José* não pode ser tomada apenas como adorno ou acessório facultativo da celebração cristã da fé. Ela não é

coisa que se acrescenta à oração como algo extrínseco, mas muito mais, como algo que brota das profundezas do espírito de quem reza e louva a Deus por intermédio de São José.

A música que na festa de São José se toca, canta e dança, é ação musical-ritual da comunidade em oração. Mas é, ao mesmo tempo, um serviço do “encontro” das pessoas humanas entre si e com as pessoas divinas como São José. Não uma música qualquer. Assim, inserida nesse contexto, a obra em estudo é artística e piedosa, pois, é música funcional, com finalidade e exigências bem delimitadas: um rito determinado de alegria, com seu significado específico.

Essa compreensão da natureza funcional da obra, por seu caráter alegre, parte da ritualidade da música litúrgica que, em cada caso, definirá, com um dado estado de ânimo, as escolhas a serem feitas em termos de interpretações, andamentos, formas de ritmos, arranjos, harmonias, estilos de interpretação, etc, estudados nos *modos* (SAAC) de nossa análise. No âmbito destes, o “modo de tons-cores-timbres” definindo os humores se faz especial, dando o caráter de alegria à interpretação, alegria que brota da fé e da esperança (modo de significação).

Esta funcionalidade da obra, delimitada com precisão, em nada vem a prejudicar sua qualidade como arte musical, nem bloquear a inspiração do artista. Pelo contrário, em cada contexto existencial, cada momento ritual será novo apelo à criatividade e ao gênio musical de quem compõe a letra ou a música, de quem escolhe o repertório, anima o canto, toca o instrumento e, com a voz e o corpo, produz louvor ou clamor próprios da cultura de um povo.

f) Análise comunicacional e o “modo de discurso”

Já insistimos aqui em uma direção, para que a continuidade com o passado da obra e a sua uniformidade com o momento sejam garantidas, através de textos propostos em análises e relacionados à liturgia. Nesse contexto, encontramos vários meios pelos quais a comunicação acontece. São eles:

1- A primeira das condições fundamentais para que a comunicação se dê é a de que o emissor e o receptor estejam pessoalmente motivados para realizar este encontro; e parece legítimo acrescentar que a expressividade da melodia, nos usos de muitos instrumentos, em momentos onde acontecem *crescendos*, *fermatas* e outros, dentre elementos retóricos caracterizando um “modo de discurso” peculiar, é proporcional ao nível de participação das pessoas que, na festa, se acham envolvidas.

2- A codificação⁷⁷ e a decodificação parecem estar corretas para que possa realizar-se a comunicação autêntica. Os processos adequados examinados no decorrer desta dissertação apontam bem para isso. Para explicarmos a codificação de forma a se garantir, ao máximo, a compreensibilidade do que se quer dizer, foi necessário prestar atenção às características do meio em que se utiliza, e conhecer (para adaptar-se a elas) a disponibilidade e a capacidade do receptor, encarado na situação concreta de

⁷⁷ Por ‘codificação’ e por ‘decodificação’ entendemos o duplo processo de quem vive a comunicação, através do qual, de um lado, se confiam conteúdos mentais a elementos perceptíveis (escritura, gestos, palavras, imagens, etc.); do outro, partindo desses traços sensíveis, se reconstituem os significados a eles confiados (SARTORE, 1992, p. 587). Pré-compreensões e expectativas do receptor são fatores decisivos na decodificação de uma mensagem. Todo receptor sempre se põe à escuta com uma série de expectativas, com previsões sobre o que será dito; previsões e expectativas que ele tira da experiência passada e das informações que a situação atual fornece (SARTORE, 1992, p. 588).

quem recebe a mensagem. É também necessário que o emissor e o receptor levem em conta os respectivos pontos de partida⁷⁸.

3- O emissor, através de sua escrita, teria vivenciado as experiências a experiências menos ou mais comuns ao receptor? Até certo ponto, sim, pois não basta usar uma linguagem musical simples e técnica para a época, e termos claros que sejam conhecidos, mas colocar-se dentro do horizonte experimental e cultural do receptor.

4- O emissor se adaptou à situação concreta em que a comunicação deveria se realizar numa época como a nossa. Não é a mesma coisa entendermos uma missa escrita no século XIX e, no momento, expressá-la como tal, ou ler o seu texto quando todos já não a celebram no idioma proposto, para um grupo que se acha simplesmente em posição de escuta. Mas, o modo de exprimir elementos como ritmo, a utilização dos instrumentos, a leitura, os pontos merecedores de ênfase, os silêncios, enfim, o objeto de estudo (a obra em sua plenitude); esse, sim, permite ao ouvinte como uma interpretação de alegria que facilita inclusive a compreensão do texto. A alegria torna-se componente do “modo de discurso” e do “modo de interpretação”. É o elo da comunicação.

5- Pré-compreensões e expectativas do receptor são fatores decisivos na decodificação de uma mensagem. Todo receptor ouvinte sempre se põe à escuta com uma série de expectativas, com previsões sobre o que será ouvido; previsões e

⁷⁸ Na verdade, toda afirmação é dita e, portanto, pode ser captada e compreendida a partir do que foi expresso, como também é condicionada pelo que, ainda que não explicitamente dito, influi sobre a comunicação. O receptor compreende o que lhe é enviado à luz de um contexto de conhecimentos anteriores, como igualmente em função de certo tipo de expectativas: a decodificação é feita também de pré-compreensão. Se esses conhecimentos anteriores a essas expectativas dão ao emissor uma imagem negativa, não há comunicação (SARTORE, 1992, p. 588).

expectativas que ele tira da experiência passada e das informações que a situação atual fornece. Fez parte da nossa tarefa de pesquisa sobre o “comunicador” não só recorrer a documentos sobre o conteúdo a ser transmitido, como também informar-nos sobre o grau de conhecimento que ele e o público deveriam possuir a respeito de determinados assuntos musicais. Evidentemente, esse trabalho torna-se mais difícil, na medida da complexidade do público que o comunicador teria diante de si⁷⁹.

6- As pré-compreensões que envolvem a pessoa do emissor⁸⁰, o grau de capacidade que lhe é atribuído, o crédito do público em relação à “*imagem do emissor*”. São fatores decisivos: cada emissor é avaliado pelo seu público ou pelo fato de que a comunicação é feita de certo modo. Portanto, a imagem que os barralonguenses têm de José de Vasconcellos é decisiva, sobretudo quando é reconhecido como “personagem”: A saída para isso é certamente a autenticidade; mas é, sobretudo, necessário fazer com que o receptor descubra que a realidade confirma o que é dito⁸¹. O “modo de discurso engloba não apenas os aspectos positivistas desta análise, mas também, incorpora aspectos psicológicos” (SAAC). (REIS, 2002).

⁷⁹Desde que a reforma litúrgica introduziu a língua vernácula, a importância do código lingüístico é importante no que se refere à comunicação e tornou-se determinante, visto que os interlocutores conhecem e utilizam corretamente os mesmos códigos. Para que a mensagem seja compreendida pelo receptor é necessário que o emissor a codifique em sinais compreensíveis e que o receptor decodifique referindo-se ao mesmo sistema de sinais (SARTORE, 1992, p. 588). Impressionante é que, mesmo sem conhecimento de música, várias pessoas entenderam os sinais deixados pelo compositor.

⁸⁰ Se pudéssemos explicar, com um exemplo profano, a situação de quem lê a Escritura para outros, diríamos que ela se assemelha com a situação de quem lê para outrem a carta de um amigo. Eu não leria essa carta como se tivesse sido eu quem a houvesse escrito; na leitura, há de se notar claramente essa distância; também não lerei a carta como se nada tivesse a ver comigo, mas demonstrando a minha participação pessoal. “Ler bem a Sagrada Escritura não é questão de exercício técnico que possa ser aprendido, mas, dependerá da minha disposição pessoal” (SARTORE, 1992, p. 591).

⁸¹ O exemplo de fé do compositor desempenha magnificamente esta função: um raciocínio abstrato não pode ser acompanhado senão até certo ponto, quando as pessoas que o seguem não se acham preparadas no assunto; uma parábola é lembrada durante muito tempo.

Enfim, que características deveriam destacar-se num discurso para que sejam facilitadas a atenção e a decodificação por parte de quem escuta a obra? Os estímulos musicais usados, por sua força expressiva, permitem oferecer ao ouvinte a possibilidade de unir entre si os diversos elementos que vão sendo propostos no dia da festa. Quanto mais numerosos são os pontos práticos em torno dos quais se pôde elaborar a obra, tanto mais facilmente ela se afirmará para nossa compreensão, até mesmo porque sua boa fluência se dá também no acompanhamento instrumental.

Não devemos, entretanto, pensar que o único valor a ser celebrado seja o 'aqui-e-agora' do povo barralenguense. A realidade é mais rica. A *Missa dedicada a São José* não é obra original de exclusiva propriedade deste ou daquele grupo de pessoas. Mas, ao celebrá-la na festa, deve ser expressão concreta de uma comunidade que deseja festejar. E, para bem da verdade, deve manifestar a presença dessa comunidade universal dos crentes em São José, comunidade essa que vive em continuidade com uma tradição à qual permanece fiel⁸².

Isso significa que a Missa deve ser simultaneamente o sinal do encontro com Deus por intermédio de São José e da nossa inserção real em uma comunidade que está aqui, mas com raízes que mergulham no passado. Nenhuma dessas dimensões deve ser descuidada. Nosso intuito era simplesmente o de propor um instrumento que permitisse verificar se ocorre e como ocorre, na *Missa dedicada a São José*, um grau de comunicação entre o compositor e os expectadores, no sentido comumente aplicado

⁸² A liturgia, de fato, é sempre ação "situada"; possui um "hoje" ou "agora" e um "aqui", ambos caracterizados não só pelo evento salvífico que nela se celebra (por exemplo: uma solenidade ou festa particular que é memorial de um acontecimento da história da salvação), porém, ainda, por condições particulares e específicas de ordem pastoral e psicológica das pessoas convocadas (SARTORE, 1992, p. 392).

aos traços musicais. Ainda que o nosso ponto de vista, ao estudar a celebração eucarística tenha sido voluntariamente parcial, acreditamos ter conseguido sugerir alguns pontos de partida úteis para essa reflexão que deve ser feita sob vários ângulos.

CONCLUSÃO

Quais são os traços através dos quais, na obra em análise, *Missa dedicada a São José*, o compositor mostra o espírito de júbilo e de celebração da cultura de um povo? Seria o estilo típico e “simples” de festejar através da música de banda, presente na tradição impregnada de fé e alegria.

Os signos estão implícitos na cultura e na história e explícitos na partitura. São muitos os sinais que, por definição, são indicadores deste significado; mas não é a materialidade do sinal que há de ser decisiva. O que conota, portanto, a qualidade do encontro e do contato de uma antiga obra com a comunidade barralenguense do momento é o modo de cantar, de escutar e outros. É a “leitura das atitudes do comportamento social, nos modos de interpretação da obra, é vivência da festa, onde está implícita a hierarquia dos valores eleitos pela comunidade”.

Ora, o rito da festa, a acolhida ou recepção dos santos que visitam São José, a oração dos fiéis, a escolha das cores na festa, as procissões e outras comemorações favorecem a colocação da obra no nosso tempo e no nosso ambiente.

Para chegarmos a esses dados citados, viajamos em torno das grandes composições históricas e das belas inscrições aprovadas. E vimos que, pouco a pouco, no decorrer do século, constituiu-se e codificou-se uma cena de imagens, uma iconografia proposta para cada símbolo e cada comunidade rural, onde vários degraus de interpretação se transmitem no nosso tempo, graças às maneiras simples do povo. Essa simplicidade conota imagens de ambigüidade entre o profano e o sagrado. O

próprio baile justifica uma forma profana de festejar, enquanto os aspectos divinos são percebidos, claramente, pelas bênçãos.

Ainda uma vez, faz bem voltar às razões do cantar de nosso povo. A arte que se manifesta a nós como mistério, inebria de tal forma a nossa experiência e o nosso conhecimento, que as palavras nunca serão suficientes para explicá-la. No cerne desta presença espiritual, o balbucio, o canto, a música e a dança são meios extraordinários de estabelecer uma comunhão com os meios poiéticos.

Com efeito, o próprio texto da obra, poético em prece, súplica, ação de graças e louvor, aliado a uma melodia que ressoa na profundidade do coração humano, eleva os corações e produz, por si mesmo, um encontro que vai além da mera emoção estética. Daí o seu caráter particularmente simbólico e sacramental.

Se referirmos a uma razão teológica, celebraremos a ação de Deus em nossa vida, através da obra, pois ela, por ser litúrgica, expressa de modo eminente, a natureza própria da ação sacramental da Igreja. Torna-se parte de uma liturgia cristã, cuja finalidade é a celebração eficaz do Deus, por meio de São José na vida dos fiéis, conformando-os, cada vez mais, intimamente a Cristo e inserindo-os na comunhão com Deus. A esta ação de Deus, simbolizada nos sinais sacramentais da obra, corresponde uma resposta generosa e confiante de nossa parte (analistas da região), pela congregação dos fiéis barralonguenses, numa assembléia de culto, louvor e ação de graças.

Para tanto, a expressão litúrgica sentida por meio da obra analisada, é encarregada de introduzir no mistério de Deus e desvelar as experiências mais profundas e inefáveis do coração humano: necessidade de transcendência, comunhão, fé e alegria, e a superação dos limites da nossa condição de criaturas, como o

sofrimento, a dor e a morte. Essas experiências necessitam não só de palavras estruturadas em conteúdos racionais e artísticos, para se expressarem convenientemente, mas de ritos, gestos e símbolos. Neste contexto, a expressão artística usada por José de Vasconcellos Monteiro é uma forma apropriada, onde a música e o canto ocupam lugar privilegiado, senão ímpar, porque a arte carrega uma razão divina: celebrar a grandeza de Deus por meio do padroeiro, São José.

O canto da obra, em seu contexto litúrgico, brota do fator principal da fé cristã: o glorioso São José. Assim como o culto da festa, outrora, como ação de graças e compromisso, estaria centralizado na tradição e na aliança com os costumes de um povo, da mesma forma, o culto moderno é memória viva da participação de uma comunidade barralenguense, na festa de São José. Dessa origem das festas analisadas, no decorrer desta dissertação, brotam valores e características, como a dimensão de se alegrar a vida através do cantar, em que a última palavra é o *ethos* de um povo.

Portanto, na obra analisada, um canto marcadamente esperançoso, a tônica principal do canto litúrgico para o dia da festa, até hoje celebrada, é e será sempre a alegria, segundo nossa pesquisa, pois, a festa de São José produz a essência deste cantar.

Ora, vimos que a liturgia cristã, na dor do pecado, celebra a alegria do perdão e da misericórdia divina; nas rupturas dolorosas, como a morte, celebra a esperança da vida; na realidade dura de uma comunidade cristã, desigual e marcada por dilacerações internas e externas, celebra a fé na Igreja, ligada indissoluvelmente ao Senhor como o corpo à sua cabeça.

Este mesmo Senhor conduz a Igreja para a unidade. Não fugimos da realidade

dura do dia-a-dia, que comporta o sofrimento de um povo nas celebrações da festa, mas nunca desesperançados e caídos, e sim erguidos na dignidade de filhos, redimidos em Cristo, por meio de São José. A história da festa indica que, pelo testemunho de entusiasmo e de alegria do compositor e dos fiéis que cantam, homens e mulheres são despertados vivamente para a vida.

Uma razão para concluirmos a respeito dos costumes de um povo, por meio de uma obra, seria o “cantar no Espírito”. A oração cristã, contida na obra analisada tem sua expressão mais suave, mais bela e mais envolvente, quando envolvida em sons musicais. Não é somente oração para Deus, mas em Deus, pois, o cantar em Deus qualifica a “Missa” como celebração em um canto entusiasmado. Cantar dessa forma é realizar o ideal permanente da oração cristã, que significa este contato e esta imersão no Mistério de Deus, por meio de São José.

Outra razão seria cantar em comunidade, acima de tudo, visto que a obra é atividade essencialmente comunitária. A expressão musical dela só se realiza plenamente no contexto de uma comunidade e sua cultura. A cultura faz o cantar, e o cantar faz a comunidade. Ela expressa, maravilhosamente bem, a sua realidade de comunhão e participação através do canto de alegria. Acreditamos que o compositor colocou, no canto e nos instrumentos, a sua esperança de coesão interna e de afervoramento em relação aos objetivos e propósitos que seriam: agradecer e bendizer São José. Assim, a participação comunitária não se mostra apenas pelo compositor, mas num contexto comunitariamente cultural.

Como vimos, no caso da liturgia, o canto não possui só uma função catártica (de alívio, purificação), catalisadora (de estímulo, de dinamismo, de incentivo) e motivadora, mas é sacramento, é simbolismo, isto é, o canto é um dos elementos que

compõem a visibilidade, a corporeidade do simbolismo sacramental. Através da obra, a palavra cantada seria veículo do encontro de Deus conosco e dos fiéis em Cristo entre si. Celebrar a festa de sua comunidade.

Quanto à análise da tradição, devemos a atual perspectiva deste assunto às pesquisas feitas, em alguns momentos, em torno do conceito da palavra e das tradições históricas. A pesquisa dos gêneros e das formas históricas, contidos na festa de São José, investiga alguns detalhes, perscrutando-lhes a sua origem e esclarecendo, assim, suas peculiaridades formais, até os nossos tempos. Graças à investigação dessas tradições históricas, descobrimos o caminho seguido pelos barralonguenses em suas unidades simbólicas do todo. Esta pesquisa interessa-nos pela forma e pelo conteúdo da tradição prévia ao contexto atual da festa, mas quanto à categoria da obra, em relação à tradição, comparada a obras de outros compositores que escreveram Missas para festas em Ouro Preto (até hoje cantadas na comunidade) e outras cidades históricas, teríamos muito trabalho a fazer. Ou seja, a tradição que existe nessas cidades através do uso de suas obras não condiz perfeitamente com a tradição que os barralonguenses usam. Isso porque, na festa de São José em Barra Longa, não se canta mais o latim. Se quisermos aqui chegar a resultados mais seguros, podemos lançar um olhar retrospectivo e comparativo a essas cidades.

Não se apoiar sobre a trajetória que vai desde a primitiva formulação até a fixação da tradição no seu conceito definitivo, é de grande peso para nós, pesquisadores. Vale isto também para os estudos simbólicos que nos levam a reconhecer sinais de tradições escritas no tempo anterior à sua elaboração definitiva. Até chegarmos ao contexto definitivo atual, tivemos que contar evidentemente com mutilações e alterações que nos fazem admitir diferenças entre o que era e o que se

transmite no momento. Há um constante dinamismo no seio daquilo que permanece o mesmo.

Em meio a estas múltiplas correntes de tradições, que existem em nosso meio, convém observar que é importante o que nos chegou por meio das conscientes manifestações de gratidão expressas em fórmulas ricas de sentimentos de fé, na vida e na obra analisada do compositor José de Vasconcellos Monteiro. Aqui, os relatos sobre a festa e sobre o compositor não apenas se configuram de maneira sólida, mas também assumem o caráter de reconhecimento para com São José, protetor do povo barralonguense. As pesquisas feitas sobre as fontes do compositor e suas obras levam à conclusão de que, na pregação cultural e tradicional, afirma-se a presença da tradição histórico-salvífica de tal maneira consolidada que dá uma autoridade normativa ao padroeiro São José. O que é, antes de tudo, importante é a tendência a expressá-las em formulações conjuntas, em fórmulas obrigatórias de conduta, que baseiam a história e a cultura religiosa de Barra Longa, numa relação especial com a figura de São José.

Concluimos, assim, que a presença do latim na obra como tradição escrita ainda pode estar presente na consciência dos barralonguenses e pode ser compreendida, mas, não tem sentido apenas quanto ao passado e sim, também pelo espírito de alegria de toda a comunidade em festejar São José. Não é, pois, de admirar que sua importância para o presente penetre também na tradição, já que as tradições permanecem vivas, precisamente pelo fato de se aplicarem à situação do momento. A razão disto deve ser buscada na consciência de que, tanto as palavras, quanto os aspectos simbólicos e semióticos da obra analisada são éticos e devem, *a priori*, dotar de um valor permanente o espírito de festa.

Um importante fenômeno da tradição surge, também, aos nossos olhos: a atualização dos instrumentos que fazem parte da obra, das sentenças interpretativas de quem canta e que exigem uma nova *performance*. A valorização dessa obra antiga se amplia, se houver na consciência de quem a canta e toca, uma verdadeira força que, em circunstâncias históricas diversas, é capaz de impregnar de sentido novo a mensagem antiga.

Se considerarmos que as tradições, quer escritas, quer orais, durante longo tempo, sempre se presenciaram desta forma, e, portanto, não sofreram mudanças, nem alterações essenciais, facilmente entenderemos por que, hoje, não é mais possível reconstruir propriamente cada um dos estádios da história tradicional de uma obra.

Em meio a todas essas conclusões, sente-se, entretanto, a permanência de elementos constantes da conduta do povo barralenguense. Mesmo uma nova interpretação que se sobrepôs às festas antigas, mantém certa identidade com aquilo que pretende exprimir. Sob esta predominante alegria musical, pelo que está escrito em letras de latim, citada e descoberta por meio das análises, devemos admitir a continuidade de conteúdo da tradição. Do contrário, não se poderia, hoje, nem realizar pesquisas históricas a seu respeito, nem escrever uma análise de uma obra antiga. Em primeiro plano, permanece sempre a certeza de que os barralenguenses se mantêm fiéis à sua aliança com São José que os sustenta na fé.

A análise tradicional do que está escrito na obra musical merece prestígio idêntico ao da própria escritura e é seguida, ao mesmo tempo, por uma análise mais moderna, como o Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC), citado no decorrer do nosso trabalho, baseando-nos em um estudo profundo. Este conhecimento nos faz concluir,

do melhor modo possível, sobre os aspectos relacionados ao *ethos* como fator tradicional. Ao transmiti-lo, estamos provando a origem da obra em seu contexto histórico e artístico, a cultura e sua ciência, mencionando seu compositor. Graças a este rigoroso método, vislumbramos o prosseguimento das tradições e dos costumes revelados na obra. Assim, a obra, em seu aspecto material e em sua exposição cultural e histórica, vem intimamente associada, a um “algo mais”, tendo a transcendente missão de revelar muito de uma comunidade em estudo.

Uma vez que a língua se decalca sobre a tradição, vê-se logo que está sujeita a constante mutação, em face das diversas circunstâncias. De início, mais imprecisa, a língua do latim vai-se tomando mais importante. E, posta em análise com novos e diversos matizes, forma-se, então, o dualismo entre o escrito (material) e o transcendental. Por fim, o *ethos* toma sua autonomia como lei transmitida metodicamente e assume posição idêntica à conclusão de nosso trabalho. Isso acontece de tal modo que a expressão humana da revelação, recebida na fé, se insere na história e nela, adquire caráter permanente. A continuidade da tradição é o sinal historicamente visível da identidade do Deus que se revela e que age entre o povo.

Esta luz, talvez possamos vislumbrar aqui como interpretação de conjunto, ou seja, como aquela que se abre igualmente para o espírito de autores aqui especificados pela forma harmoniosa de pensar.

Não podemos, por isso, esquecer-nos de que a fidelidade ao que foi transmitido tem aqui, também, importante papel a desempenhar. Embora muitas participações individuais de pensamentos tenham sido incorporadas em trechos conjuntos, procuramos ser fiel à história. Sem dúvida alguma, podem existir certas formas mais caracterizadas e mais constantes para esse processo de averiguação da obra e seu

contexto. Mas, justamente, só porque certos elementos formais permaneceram relativamente constantes, desde a formulação dos primeiros capítulos até a análise, é que podemos destacar os acentos introduzidos neste meio-tempo e distinguir as várias intenções e tendências umas das outras.

Até que ponto chegou a fidelidade aos dados da tradição e em que as necessidades atuais influenciaram o conteúdo e a forma, no processo da transmissão, em que momento isso se operou, são elementos que só se podem provar por ocasião do estudo de cada índice factual em particular. Existe aqui um período de muitos decênios durante os quais se fez o processo da tradição e da interpretação. Para isso, fazem-se necessários muitos estudos introdutórios e prévios. Eis por que nos recusamos a fazer aqui este trabalho.

Todavia, as conclusões da análise bem mostram que o ponto culminante é o *ethos*, historicamente manifesto na ação artística e, portanto, pela ação divina, até então conhecida pelos barralenguenses por meio de São José. Contudo, a arte simbólica inspira realmente a fé, juntamente com aquilo que a obra, por intermédio das palavras, pretende significar. Na medida em que é ouvida e interpretada, efetiva-se o que ela exprime em palavras humanas. Quando isto ocorre, o que é dito em qualquer idioma, pode ser retamente entendido. Em consequência, o lugar em que se encontram a tradição ou não tradição da língua é igualmente o lugar em que se torna possível a verdadeira comunicação.

Uma vez que a tradição feita por palavras comunica, também a realidade daquilo que é pregado e, por conseguinte, a salvação recebida na fé vem por meio da palavra, daí resulta o caráter imperativo desta mesma palavra. O que comunica a obra, não são palavras quaisquer, nem quaisquer sentenças. É sobretudo, a conduta que, uma vez

transmitida por palavras e frases musicais, contém em si tudo aquilo que o compositor trouxe do seu inconsciente coletivo e não pode realizar-se sem o auxílio da arte. Ora, na ordem em que acabamos de concluir, uma vez que toda obra de arte tem sua base no contexto histórico-cultural, o compositor encontrou a sua primeira expressão nas palavras “Missa dedicada a São José”, que resultam como primeira pregação e o primeiro testemunho de fé, assumindo um caráter de força normativa em relação ao *ethos* de um povo. Deve revelar que não se opõe a ele, mas antes a ele corresponde. Numa representação que dá continuidade à pregação e à missão dos fiéis, esta permanência artística é sinal e expressão de que, mesmo mais tarde, é comunicada a mesma realidade. É sinal, portanto, de que podem ser recebidas a mesma fé viva, a mesma salvação e a mesma graça, uma vez que palavras e frases musicais não são a realidade em si, mas apenas, instrumentos para transmiti-la. Não se deve ver, na continuidade palavra-por-palavra da tradição verbal, a identidade pura e simples da tradição real, mas no espírito coletivo.

Concluimos, definitivamente, que a obra *Missa dedicada a São José*, de José de Vasconcellos Monteiro, se justifica, enquanto tradição superável e ultrapassável, ou seja pela língua em latim, e enquanto expressão plena, normativa e permanente, como espaço cultural que revela o *ethos* do povo barralenguense, desde antigos séculos até hoje.

GLOSSÁRIO

Alegoria – Modo de expressão ou interpretação usado no âmbito artístico e intelectual, que consiste em representar pensamentos, idéias, qualidades sob forma figurada, e em que cada elemento funciona como disfarce dos elementos da idéia representada. Filosoficamente é: 1-Método de interpretação aplicado por pensadores gregos (pré-socráticos, etc.) aos textos homéricos, por meio do qual se pretendia descobrir idéias ou concepções filosóficas embutidas figurativamente nas narrativas mitológicas. 2- Método de interpretação das sagradas escrituras usada por teólogos cristãos antigos e medievais, em que se almejava a descoberta de significações morais, doutrinárias, normativas, etc., ocultas sob o texto literal. 3- Texto filosófico escrito de maneira simbólica, utilizando-se de imagens e narrativas com intuito de apresentar, tropologicamente, idéias e concepções intelectuais (HOUAISS, 2001, p. 146).

Antífona - 1- Versículo que se diz ou se entoa antes de um salmo ou de um cântico religioso e depois se canta inteiro ou se repete alternadamente em coro. 2- Composição feita sobre o texto desta seção da liturgia. 3- Prece, oração, reza. 4- Palavra ou expressão que se repete freqüentemente, estribilho, refrão. 5. Dar o tom para que se entoe afinadamente o cântico ou o salmo (HOUAISS, 2001, p. 234).

Arcada - Série de arcos contíguos; abertura em forma de arco (ÁVILA, 1996, p.20).

Arco – Cruzeiro- Arco de entrada da Capela-Mor (ÁVILA, 1996, p. 20).

Baile - Dança, reunião de danças, bailado. Descompostura, agressão verbal pública, dar um baile. O baile popular compreende samba, cocos e sapateados (CASCUDO, 1954, p. 87).

Bandeira - As irmandades têm seus estandartes assim como os Santos padroeiros. No primeiro dia da festa votiva, há a cerimônia do levantamento da bandeira, içada à extremidade de um mastro enfeitado, entre música e sambas de foguetões. Depois da festa, há o arreamento da bandeira, com solenidade idêntica. Nas festas populares de São José, a bandeira do Santo padroeiro das comunidades rurais sai pelas ruas, acompanhada de séquito, que vai dançando animadamente. Essa tradição provém da bandeira das corporações, significando, com sua presença simbólica, a solidariedade de todo o grupo. As bandeiras proclamam a autenticidade das homenagens aos seus méritos tradicionais (CASCUDO, 1954, p. 91).

Benção - No Antigo Testamento, abençoar significa louvar e render graças a Deus. Quando um israelita pronunciava uma benção sobre seu alimento, dizia: "Bendito sejas, ó Senhor, Deus eterno, que produzes o pão da terra". Antes de usar as criaturas de Deus, ele cuidava de render graças ao seu Criador. Mas essa bênção de Deus era, em si, apenas a resposta à benção pela qual Deus verte sobre suas criaturas os dons do seu amor paternal. Aos patriarcas foi dada uma benção especial de fecundidade (Gêneses 1:28; 9:1) e eles, por sua vez, abençoavam seus filhos pedindo a Deus que continuasse sendo generoso para com a raça. Os sacerdotes também costumavam pedir a Deus que mostrasse sua face ao povo abençoando-o (Números 6: 23-27). Por trás desses costumes havia a crença de que os amigos especiais e os ministros de

Deus têm o poder de interceder em nome dos outros. A Igreja, que é o corpo de Cristo estabelecido na terra, continua a sua mediação, pronuncia bênçãos sobre pessoas e objetos. Portanto, a Igreja santifica as coisas da criação material em nome de Cristo. Pelos exorcismos, todo o poder do príncipe das trevas é expulso delas para que possam ser usadas pelos filhos da luz e as bênçãos pronunciadas sobre elas pedem a Deus que conceda essa graça aos que as utilizam, a fim de que elas deixem de ser uma ocasião de pecado pela nossa fraqueza, e se tornem um meio para o nosso bem corporal e espiritual. A liturgia não hesita em pedir a Deus que confira ajuda temporal ou corporal aos que fazem uso de certos objetos, mas, somente na medida em que eles podem ser ajudados, dessa forma, para a salvação eterna (MILNER, 1987, p. 893).

Benditos - Cantos religiosos com que são acompanhadas as procissões. Denomina o gênero o uso da palavra bendito, iniciando o canto em uníssono (CASCUDO, 1954, p. 108).

Caminhos de São José - Trecho de estrada entre Barra Longa, Rio Doce e Santana, cerca de cinquenta quilômetros, foi recentemente batizado, por José Alberto Barreto, com o nome de Caminho de São José. Tal autor, nos seus livros, "Caminho de São José" e "Alguns Barretos de Barra Longa", cita que "o caminho de São José, nestes tempos que vivemos, pode "despertar" a quase adormecida Barra Longa, atraindo muitos turistas" (BARRETO, 2001, p. 23).

Capela-Mor - Capela principal, onde fica o Altar-Mor de uma igreja (ÁVILA, 1996, p. 30).

Cimalha- Arremate superior da parede que faz a concordância entre esta e o plano do forro ou do beiral (ÁVILA, 1996, p. 31).

Concílio - Assembléia da bispos e de superiores de ordens que tratam de questões de doutrina e disciplina eclesiástica. Designam-se os concílios pelos nomes do lugar onde se reuniram- se vários concílios se realizaram no mesmo lugar, acrescenta-se o número de ordem (I, II, III etc.), (SARTORE, 1992, p. 89).

Congados - Autos populares brasileiros, de motivação africana, representados no norte, centro e sul do país. Os elementos de formação foram: coroação dos reis de Congo; préstitos e embaixadas; reminiscências de bailados guerreiros e da rainha de Angola; documentários de luta. É trabalho da escravaria já nacional com material negro, tal como ocorre com o fandango, dança da Espanha e Portugal (CASCUDO, 1954, 2001, p. 230).

Credo - Oração cristã que, em latim, começa pela palavra *credo* (creio), símbolo do apóstolo; regra, profissão de fé; programa de partido (HOUAISS, 2001, p.864).

Cromatismo - Divisão da oitava em doze partes iguais, mediante a decomposição de cada tom da escala diatônica em dois semitons, obtendo assim uma escala cromática (PASTRO, 1986, p. 159).

Cultos - 1 -Reverência, resposta a uma divindade (deus, santo, etc.) ou a qualquer ente ou elemento da natureza; conjunto de atitudes e atos pelos quais se adora uma divindade. 2- Expressão religiosa, considerada externamente (HOUAISS, 2001, p.887).

Empena - 1-Primeira parte superior triangular, acima do forro, fechando o vão formado pelas duas “águas” da cobertura. 2- Por extensão, a parede lateral. 3- Nas fachadas principais, especialmente em igrejas, a empena é denominada frontão e, quase sempre, aparece com trabalhos ornamentais (ÁVILA, 1996, p. 39).

Energia - Um dos mais importantes conceitos na descrição atualizada do mundo. Dizemos que a energia é um agente motriz que apresenta a capacidade de operar, de mover-se, de mover alguma coisa e também de despertar sensações e emoções, capacidade de realizar trabalho, enfim. Energia na música pode ocorrer como energia de movimento, energia gravitacional (tonalidade), melódica, harmônica, rítmica, etc. Energia pode ser transformada: por exemplo, energia melódica pode transformar-se em rítmica, sendo que a energia total envolvida num processo, neste caso, musical, é sempre conservada. Pode transformar sua natureza de maneira mais complexa, mas dela nada se perde (KOELLREUTTER, [s.d], p. 07).

Epístola - Lado direito do interior da igreja, visto da entrada principal em direção ao Altar-Mor (ÁVILA, 1996, p. 40).

Escala diatônica - Escala formada por uma sucessão natural de tons e semitons (PASTRO, 1986, p. 159).

Estilização - Ato de modificar, suprimindo, substituindo ou acrescentando elementos para obter determinados efeitos estéticos ou estilísticos; dar estilo (KOELLREUTTER, [s.d.] p. 07).

Ethos - 1 - Caráter pessoal, padrão relativamente constante de disposições morais, afetivas, comportamentais e intelectuais de um indivíduo. 2-Temperamento predominante de um personagem caracterizável pela vontade, paixões e hábitos que determinam seu comportamento em um enredo dramático. 3- Personalidade humana apta a exercer, na plenitude de suas faculdades morais, auto-controle racional sobre paixões, inclinações e afeto desordenado (HOUAISS, 2001, p.1271).

Estrutura - 1- Disposição, relacionamento e ordem dos componentes e das partes constituintes da composição. Maneira como estes elementos se dispõem e se relacionam. Neste sentido, a estrutura pode ser modal, tonal, serial, dodecafônica, etc. (KOELLREUTTER, [s.d.], p. 07).

Êxtase - O uso do termo êxtase para qualquer pergunta ligada à expressão de fé imediatamente causa certo desconforto e estranheza nos grupos investigados. Alguns respondem que não pensam se estão em êxtase, mas apenas querem uma “igreja fervorosa e com poder”. Embora o termo seja usado entre os pesquisadores como

experiência extremamente prazerosa, em muitos relatos há misturas com momentos de reflexão (SANTOS, 2004, p. 182).

Fandangos ou Marujada - Com vários sentidos no Brasil, é o bailado dos marujos ou marujada e ainda a chegada dos marujos ou barca em alguns estados do nordeste e norte. É sempre um auto popular, já tradicional na primeira década do século XIX, convergência de cantigas brasileiras e de chácaras portuguesas. A música é toda de influência européia, pelas soluções melódicas e quadratura da estrofe musical cantada. Eles se apresentam tipicamente vestidos (CASCUDO, 1954, p. 306).

Fenomenologia - Estudo de “tudo que aparece” diante da percepção humana. A percepção humana existe no tempo e dentro de um espaço limitado por cada mente humana, em suas possibilidades individuais (REIS, 2005, p. 25).

Folclore - O vocábulo folclore compõe-se de duas palavras significando: ciência do povo (folk = povo; lore = ciência). Vem a ser, pois, a manifestação espontânea da alma popular nas letras e nas artes em geral, nascendo, via de regra, ao ar livre da natureza, completamente anônimo (VALE, 1978, p. 03).

Força - Faculdade de operar, de mover-se; agente motriz que desperta sensações. Ex.: força melódica, rítmica, etc. (KOELLREUTTER, [s.d.], p. 07).

Forma - É o todo que resulta da disposição e do relacionamento dos componentes e das partes constituintes (estrutura) da composição. É o modo sob o qual a composição

se manifesta, tendo como elementos básicos a repetição, o contraste e a variação. Aspecto final da estruturação. A forma define a obra musical como, por exemplo: sonata, balada, rondó, etc. (KOELLREUTTER, [s.d.], p. 07).

Freguesia - 1- Grupamento, povoação paroquiana. 2- Igreja paroquiana, paróquia. 3- agrupamento, conjunto de fregueses de uma determinada paróquia ou freguesia. 4- Conjunto das clientelas, pessoas que utilizam, bem ou serviço profissional (HOUAISS, 2001, p.1389).

Frontispício - Fachada principal, frontaria (ÁVILA, 1996, p. 45).

Função - Grandeza suscetível de variação, cujo valor depende do valor de uma outra. Na harmonia, função é a propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica (KOELLREUTTER, [s.d.], p. 08).

Gestalt (do alemão, plural = *Gestalten*) - O termo *Gestalt* não possui, na língua portuguesa, tradução que lhe dê sentido exato. Contudo, por aproximação, pode ser entendido como configuração: conjunto de pontos, linhas, sons ou outros signos que tendem a ser percebidos de imediato como um todo (KOELLREUTTER, [s.d.], p. 07).

Graduale Romanum - (*Graduale sacro sanctae romanae ecclesiae de tempore de sanctis*, Solesmes, 1979): Gradual Romano, onde se encontram os graduais (os salmos responsoriais depois da primeira leitura, proclamados pelo cantor nos degraus

"*gradus*" (PASTRO, 1986, p. 160).

Hermenêutica - Qualquer técnica de interpretação. A palavra é freqüentemente usada para indicar a técnica de interpretação da Bíblia (ABBAGNANO, 1970, p. 472).

Intervalo - Distância qualitativa entre as notas musicais (REIS, 2007). Em música: a passagem de uma nota a outra. Os intervalos se diversificam por meio do tom e do semitom. O menor intervalo é o de *segunda*, que, por sua vez, pode consistir no passo de *um tom*, chamado *segunda maior*, ou de meio tom (semi-tom) ou *segunda menor* (PASTRO, 1986, p. 160).

Imagético - 1-O que se exprime por imagens; 2. Que revela imaginação (HOUAISS, 2001, p. 1573)

Intróito - 1- Parte inicial, correção, principio de um poema, ação de entrar, entrada; 2- Oração com que o padre dá início à missa católica. 3- Passagem, geralmente uma antífona com um versículo de salmo, e o Glória ao Pai, que se canta na missa maior, enquanto o celebrante recita as orações preparatórias (HOUAISS, 2001, p. 1640). Cântico de entrada que, ordinariamente, nos dá o pensamento da festa ou do "mistério" que o padre celebra (KECKEISEN, 1960, p. 14).

Ladainhas - De vários santos, são "tiradas" (declamadas) ou cantadas durante o terço, novenas e trios, etc. Sua popularidade, baseada nos poderes místicos de imprecção religiosa, é antiga e vasta. Usa-se uma inflexão sonora e patética, abalando as almas,

simplicidade melódica, dinamismo da sugestão monótona, acabrunhadora e melancólica, reduzindo o auditório a um estado apático e doloroso de quietismo, resignação e arrependimento contrito (CASCUDO, 1954, p. 414).

Lanço - 1- Parte de uma escada, formada por seqüência de degraus. 2- Seqüência de edificações de um mesmo conjunto ou lado de rua (ÁVILA, 1996, p. 59).

Lecionário - O livro litúrgico que contém, por extenso, a leitura bíblica para a celebração litúrgica (PASTRO, 1986, p. 160).

Leilão - Os leilões de prendas, nas festas dos novenários religiosos, participam do folclore pela adaptação dos elementos locais, ditos, etc. Centraliza a atenção coletiva e capta modos lutantes de arrematação (CASCUDO, 1954, p. 422).

Língua Vernácula - Própria de um país, nação, região. 2- Diz-se da língua correta, sem estrangeirismo, na pronúncia, vocabulário ou construção sintática (HOUAISS, 2001, p.2849).

Liturgia - LITURGIA, etimologicamente, vem do grego e tem usos distintos: Uso civil. Leit – laos = povo. Ergon – ergazomai = agir, operar uma obra, ação para o povo, serviço público. Uso religioso-cultural. A partir da época helênica no AT e NT, serviço voltado aos deuses. Serviço de culto devido a Deus. Uso bíblico. Por volta do ano 200

a.C., foi feita a tradução da Bíblia do hebraico para o grego em Alexandria (Egito), a “Bíblia dos LXX (70)”.

No Antigo Testamento, o termo liturgia no texto grego aparece 170 vezes em hebraico = *Sherét – Abhád* e correspondia mais à função levítica ou sacerdotal (pessoas escolhidas e consagradas), isto é, profissionais do templo.

No Novo testamento aparece apenas 15 vezes: 05 vezes com significado profano, quatro vezes com significado ritual – sacerdotal, três vezes com significado de culto espiritual e ritual cristão.

Encontramos aí o significado mais próximo ao que será chamado Liturgia Cristã: oração comunitária da comunidade cristã (PASTRO, 1986, p. 39). A liturgia designa o culto prestado a Deus, incluindo assim todo o mistério cristão. Sua função sobre o plano da fé é a lei da súplica, da prece, do preceito, sendo também a lei da crença. Daí, surge a importância da liturgia no que se refere à doutrina. Louvando com respeito a Deus, ensinando com função aos fiéis, seguindo os textos bíblicos e fazendo reviver os principais acontecimentos sobre a existência de Cristo, ela transmite e veicula os mistérios segundo o ano solar e o ritmo das estações e da época. Ela se dirige não somente à alma, mas aos sentidos, pois diz respeito aos olhos e aos ouvidos.

Assim, a liturgia não é somente palavras, mas também ação, e ação sagrada em razão de sua origem e de seu objetivo. Ligada à existência humana, ela exprime os sentimentos dos homens, de sua maneira de vida, seguindo as épocas e os ambientes (DUMUR, p. 211).

A liturgia realiza e manifesta a Igreja = POVO e ESPAÇO. LITURGIA, etimologicamente, vem do grego e tem usos distintos: Uso civil. *Leit – laos* = povo. *Ergon – ergazomai* = agir, operar uma obra, ação para o povo, serviço público.

Conjunto dos elementos e práticas do culto religioso (missa, orações, cerimônias, sacramentos, objetos de culto, etc.) instituídos por uma igreja ou seita religiosa e conjunto das formas (palavras, gestos) utilizado na religião de cada um dos ofícios e sacramentos, no ramo das ciências eclesiásticas, cujo objeto é a história do culto católico e seu direito crônico (HOUAISS, 2001, p.1773).

Macroforma - Conjunto de vários movimentos ou partes que constituem um todo orgânico, o aspecto global da composição e as inter-relações entre os mesmos (KOELLREUTTER, [s.d.], p. 07).

Marujada - A origem deste bailado popular é controvertida. É obra anônima de origem portuguesa sobre fatos que rememoram o naufrágio de Jorge Alban Coelho, em 1565 (ARAÚJO, 1964, p. 297).

Melisma - É a seqüência de vários (às vezes, numerosos) sons sobre uma só sílaba. De origem oriental (PASTRO, 1986, p. 160).

Metáfora - 1-Designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto, ou qualidade que tem com o primeiro, uma relação de semelhança; 2. Mudança, transposição de sentido próprio ao figurado. (HOUAISS, 2001, p. 1907). Nas tradições religiosas, a metáfora remete a algo transcendente que não é literalmente alguma coisa (CAMPBELL, 2002, p. 59).

Microforma - Conjunto de relações entre unidades específicas da macroforma (motivos, proposições, períodos, frases, etc.) e seu comportamento (KOELLREUTTER, [s.d.], p. 07).

Mimesis ou representação - A *mimesis* artística é uma transcrição que possui autonomia porque ela se apresenta única em sua identidade. Imitar é um repetir que assume sua própria negação em uma constante metamorfose. A questão da *mimesis* se revela em graus sutis e diferenças infinitas no seio do universo e esse fenômeno se reflete na arte que é uma *mimesis* expressiva e representativa da vida, da história e do espírito (REIS, 2004, p. 53).

Missa -1- Na igreja Católica, celebração da Eucaristia (sacrifício do corpo e do sangue de Jesus Cristo), feita no altar pelo ministério de um sacerdote, composição ou cântico feito sobre o texto do ordinário da missa. 2- Composição feita sobre o bloco textual que abrange o *kyrie* e o *Gloria* (HOUAISS, 2001, p. 1934).

Mito - É um enredo metafórico com função ética (REIS, 2007). É uma metáfora localizada em regiões e tempos fora do alcance humano e com personagens divinos ou divinizados. Sua primeira preocupação seria explicar o mundo. Assim, algo pode se converter em objeto de algum mito (COMISSÃO CORDENADORA DA IVª FESTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1908, p. 06).

Modulação - Passagem de um tom para outro, no decorrer de um trecho musical (PASTRO, 1986, p. 161). Segundo REIS, no SAAC, a modulação tem uma função

perspectívica que também influi no processo de se criar “luz e sombra” na música (REIS, 2001, p. 132).

Motivo - Unidade estrutural elementar, melódica e/ou rítmica, com duração correspondente a duas ou três unidades de tempo (KOELLREUTTER, [s.d.], p. 07).

Neuma - Série de notas sobre a mesma sílaba. Sinal que indicava o subir ou descer das melodias, mesmo antes de existirem uma ou mais linhas horizontais, que passaram chamar "pautas". Os neumas recebem diversos nomes conforme estão agrupadas (PASTRO, 1986, p. 161).

Nicho - 1- Cavidade em parede ou muro para colocar estátua, imagem ou qualquer objeto ornamental. 2- Compartimento de estante ou de armário (HOUAISS, 2001, p. 2016).

Novena - Série de orações e práticas litúrgicas realizadas durante um período de nove dias para obtenção de alguma graça divina (HOUAISS, 2001, p.2031).

Novenário - Livro composto de novenas, orações (HOUAISS, 2001, p.2031).

Ordo - 1-Calendário litúrgico, adaptado a cada religião, com as indicações sobre a missa ou missas a serem celebradas a cada dia. 2- Formulário para funções litúrgicas, contendo suas orações e cerimônias. 3- Ordem, fila, etc. (HOUAISS, 2001, p.2077).

Pálio - 1- Manto, capa. 2- Sobre-céu portátil com varas, que se conduz em cortejo e procissões, caminhando, debaixo dele, a pessoa festejada ou o sacerdote que leva o Santíssimo (HOUAISS, 2001, p. 2111).

Paratáxe - Num enunciado, seqüência de frases justapostas, sem conjunção coordenativa (HOUAISS, 2001, p. 2131)

Período - Sentença melódica e/ou rítmica, que resulta do agrupamento de diversas unidades estruturais elementares, isto é, de motivos e proposições. (KOELLREUTTER, [s.d.], p. 07).

Pinta-monos - 1- Mau pintor. 2- Pintura ruim, de má qualidade (HOUAISS, 2001, p. 2217).

Polifonia - Duas ou mais vozes cantadas ao mesmo tempo (às vezes também chamada de contraponto = nota contra nota). As primeiras músicas polifônicas datam do século IX, se bem que algumas hipóteses as fazem remontar aos séculos IV e V, documentadas em algumas localidades (PASTRO, 1986, p. 161).

Prefácio - 1- Texto preliminar de apresentação, geralmente breve, escrito pelo autor ou por outrem; 2- Ação de fala ao principio de; exórdio, prelúdio, introdução, etc. (HOUAISS, 2001, p. 2284)

Procissão - As procissões religiosas são desfiles de fiéis, acompanhando o pálio onde vai o sacerdote, ou seguindo andores ou charolas, com as imagens dos santos do dia. Foram instituídas no Brasil, desde 1549, em Salvador, quando vieram os Jesuítas que adotaram e propagaram esses atos de devoção com caráter penitencial ou festivo. É o momento das promessas vindas do uso português e muitas de longa Antigüidade. As procissões dos oragos são as mais típicas fechando o novenário de festas tradicionais (CASCUDO, 1954, p. 622).

Promessa - O mesmo que ex-voto, objeto doado aos santos em satisfação de uma súplica atendida. Ela pode constar da obrigação de praticar, ou não, determinados atos, abster-se de usar certas cores, servir-se de alimentos indicados ou não, determinados atos, etc. Enfim, cumprir infinito número de diversas penitências oferecidas no momento de aflição (CASCUDO, 1954, p. 623).

Proposição - Unidade estrutural elementar, melódica ou rítmica, composta de dois ou três motivos (KOELLREUTTER, [s.d.], p. 07).

Prosódia - Acento que se põe sobre as vogais. Pronúncia das palavras com a devida acentuação. Parte da gramática que estuda as pronúncias das palavras. *Prosódia musical*: ajuste das palavras à música e vice-versa, a fim de que o encadeamento e a sucessão das sílabas fortes e fracas coincidam, respectivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos (PASTRO, 1986, p. 161).

Saber simbólico - Saber relativo ao que tem caráter ou ao do que serve de símbolo, relativo a formulários da fé (HOUAISS, 2001, p. 2573).

Quadra - 1- Série de quatro; 2- Peça ou compartimento quadrado. 3- Estrofe composta de quatro versos, quadrinho. 4- Espécie de charada que consiste em compor um quadrado com palavras de quatro sílabas de modo que as mesmas se leiam horizontal e verticalmente (HOUAISS, 2001, p. 2342). A quadra setissilábica, rimando o 2^a e o 4^a versos é das mais comuns e antigas formas de nossa poética folclórica, em desafios, cantigas, rodas, romances, modas, etc. (CASCUDO, 1954, p. 12).

Quadratura - Resultado do processo de organizar o discurso musical por número par de motivos, proposições e períodos (frases), todos de igual tamanho (KOELLREUTTER, p. 07).

Recitativo - Leitura por recitação em voz elevada para um canto sobre a mesma nota (PASTRO, 1986, p. 161).

Recordação da vida - Trazer à memória, dentro de uma celebração, os fatos significativos da vida de uma comunidade, como também acontecimentos iluminadores do presente, passado e futuro, que ajudarão a celebrar a vida (PASTRO, 1986, p. 162).

Retábulo - Construção de madeira, de mármore ou de outro material, com labores, que fica por trás ou acima do altar e que, normalmente, encerra um ou mais painéis pintados ou em baixo-relevo (HOUAISS, 2001, p. 2443).

Retórica - A arte da eloquência, a arte de bem argumentar, arte das palavras. 2- conjunto de regras que constituem a arte do bem dizer; oratória. 3- Emprego de procedimentos enfáticos e pomposos para persuadir ou por exibição; discurso bombástico, enfático, ornamentado e vazio (HOUAISS, 2001, p. 2447). Segundo REIS, (2006, 2007), “o modo de discurso no SAAC suprassume uma retórica nos processo de expressão e comunicação”.

Roça - Terreno plantado de mandiocas, terra para farinha. Na acepção de terreno de plantio, já consta de documentos portugueses de 1327. O mesmo que roçado. No vocabulário popular é sinônimo de propriedade, de posse, de autoria. “Isto é da minha roça” (CASCUDO, 1954, p. 690).

Romaria - São centros de interesse folclórico pela variedade dos elementos convergentes, danças, cantos, alimentos, indumentária, sincretismo religioso, sobrevivências de costumes que encontram, nesses momentos, clima favorável à exteriorização. Os portugueses trouxeram a tradição das romarias para o Brasil (CASCUDO, 1954, p. 667).

Saltério - (do grego *Psaltérin*): Entre os gregos, instrumento de cordas que se feria com os dedos. Designação dada ao hinário de Israel e aos salmos. Salmodia: recitação modulada dos salmos. Pode ser executada por solista; por solista com resposta dos presentes mediante refrão responsorial (salmo responsorial) ou ainda de modo antifonal; e também coralmente, com toda a assembléia (PASTRO, 1986, p. 162).

Sanfona - Acordeona, gaita de foles (no Brasil velho), realejo, fole, nome idêntico no norte de Portugal, harmônica. Verdadeira orquestra nos bailes populares (CASCUDO, 1954, p. 678).

Schola Cantorum - Inicialmente formada por clérigos, incluindo em suas fileiras o "cantor" e um ou mais solistas. Fundada por S. Gregório Magno na Basílica de S. Pedro, em Roma, no século VI. Além do canto e da música, os cantores estudavam a gramática e outras artes necessárias à compreensão do texto sagrado (PASTRO, 1986, p. 162).

Semiologia - Ciência geral dos signos, exemplo de semiologia = (logotipo). Semiótica (do grego *semiotiké- techne-* a arte dos sinais. A semiótica de Peirce (*semeiótica*, como ele preferia, respeitando as raízes gregas do termo) é, na verdade, uma teoria de signos e da representação que efetua uma extensão da lógica para os limites da cognição e da experiência dos fenômenos. Ele vê os signos verbais como um conjunto de manifestações sígnicas. (PINTO *apud* PEIRCE, p. 11) Tradução intersemiótica é traduzir algo com um código diferente (REIS, 2004, p.25).

Seqüência musical - Reprodução subsequente de um motivo melódico, rítmico ou harmônico, curto ou longo, em diferentes graus da escala (KOELLREUTTER, [s.d.], p. 08).

Sermão - 1- Discurso religioso pronunciado no púlpito por um predicator, explicação católica, prédica, predicação, pregação. 2- Discurso moralizador, geralmente longo e

enfadonho. 3- Qualquer fala com o objetivo de convencer alguém de algo; advertência em tom severo (HOUAISS, 2001, p. 2555).

Silábico - Em sílabas. No nosso caso musical, é o canto gregoriano mais singelo, com uma nota para cada sílaba. Difere do canto melismático, que é mais colorido, com várias notas para uma sílaba (PASTRO, 1986, p. 162).

Símbolo - Aquilo que, por um princípio de analogia, representa ou substitui outra coisa. *Religião*: enunciado dos artigos de fé nas Igrejas cristãs, para uso da comunidade (PASTRO, 1986, p. 162).

Sinagoga - 1- A partir do exílio babilônico (séc. VI a.C.), local de reunião dos israelitas, para a leitura da Bíblia e a prece. 2- Assembléia de fiéis, entre os Israelitas. 3- Templo israelita: Assembléia dos fiéis que seguem os princípios da lei mosaica. Lugar onde os judeus se reúnem para a oração e leitura da Palavra de Deus e outros serviços religiosos (PASTRO, 1986, p. 163).

Sixto V - (1521-1590) Papa reformador, eleito em 1585. Felix Pereti, ordenado padre, que se tornou franciscano aos doze anos de idade.

Textura - É a organização dos sons numa composição musical, (por exemplo, a trama formada pelos fios de um tecido. Tal composição, às vezes, apresenta uma sonoridade bem densa, rica e fluindo com facilidade; outras vezes apresenta sons mais rarefeitos.

Tessitura da voz - Série de sons emitidos com mais facilidade dentro da escala; as melhores notas que convêm a cada voz (extensão sonora), (PASTRO, 1986, p. 163).

Tradição - 1- Ato ou efeito de transmitir ou entregar; transferência, ato de conferir. 2- Comunicação oral de fatos, lendas, usos, costumes, etc., de geração para geração. 3- Herança cultural, legado de crenças, técnicas, etc. de uma geração para outra. 3.1- Conjunto de valores morais, espirituais, etc., transmitidos de geração em geração. 4- Transmissão de uma notícia ou de um fato. 5- Em certas religiões, conjunto de doutrinas essenciais ou dogmas, não explicitamente eleitas nos escritos sagrados, mas que, reconhecidos e aceitos por sua ortodoxia e autoridade, são, por vezes, usados na interpretação dos mesmos. 6- Ação que atua no espírito como resultado de experiência já vivida, recordação, memória, etc. 7- Tudo o que se pratica por hábito ou costume adquirido (HOUAISS, 2001, p. 2745).

Tribuna - Lugar reservado elevado, com abertura em janelas ou varandas, para assistir às cerimônias religiosas. Nas igrejas mineiras do século XVIII, as tribunas se localizam mais geralmente nas laterais da Capela-Mor. Pode-se falar, igualmente, em tribuna do coro e tribuna do púlpito (ÁVILA, 1996, p. 90).

Virgem - O estado virginal confere poderes sobrenaturais. A virgindade explicava, nas histórias populares e na tradição mágica, a força irresistível e os atos sobre-humanos de valentia, no caso do homem casto, como São José. Diante da Virgem, rara é a força mágica operante. Há muita fórmula terapêutica popular, em Portugal, onde intervém uma Maria Virgem (CASCUDO, 1954, p. 775).

Vocalise ou Melisma - Consiste em cantar sobre uma vogal uma série de notas convenientemente escolhidas com objetivo didático. Trecho vocal sem palavras, sobretudo na música polifônica dos séculos XI a XIII, quando as partes nem sempre tinham textos (PASTRO, 1986, p. 163).

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ALMEIDA, Padre Lucas de Paula. *A família de São José: a Trindade da Terra*. Belo Horizonte: CM, 1999. 4V.

ALMEIDA, Renato. *Inteligência do Folclore*. Rio de Janeiro: Lírios de Portugal, 1957.

ARAÚJO, Maynard Alceu. Festas, Bailados, Mitos e Lendas. In: *Folclore Nacional*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964. 1V, p. 25, 26, 35, 36, 37, 208 e 209.

_____. Danças, Recreação e Música. In: *Folclore Nacional*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964. 2V, p. 196, 197, 358 e 359.

ARQUIVO ECLESIAÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA. Registro no Cartório Civil nº 92, CNSS 222.294/69. Utilidade Pública Federal. Lei 494 de 19/ 06/ 1967. Código nº 01. Manuscrito.

ÁVILA, Affonso, GONTIJO, João Marcos Machado, MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro, Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. 3ª ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BARBOS, Elmer C. Correa *et al.* *O ciclo do ouro, o tempo e a música no barroco católico*. Catalogação das músicas do século XVIII. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, [1966?].

BARRETO, José Alberto. *Alguns Barretos de Barra Longa*. Belo Horizonte [s.n.], 2003.

_____. Mapa do Caminho de São José. In: *Que que tem Mané das almas com os bois do Sacramento? (sic)*. Belo Horizonte: [s.n.], 2004.

BÍBLIA SAGRADA. N. T. *Evangelho Segundo São Lucas*. São Paulo: Paulinas, 1990.

BOFF, Leonardo. *São José: A Personificação do Pai*. Campinas, SP: Verus, 2005.

CAMPBELL, Joseph, MOYERS, Bell. *O poder do mito*. 2ª ed. Betty Sue Flowers (organização). Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Atenas, 2002.

CASCUDO, Luís de Câmara. *Dicionário do folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: NL (sic), 1954.

DUMUR, Guy. *Histoire des Spectacles sous la direction de l' évolution de la liturgie chrétienne*. Madrid: Gallimard (sic), 1965.

ECO, Umberto. *Interpretação e super-interpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

EXPOSIÇÃO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. Notas sobre Portugal. Secção Portuguesa. Lisboa: ED Imprensa, 1908. 2V.

FIUSA, Virgínia Salgado. *Análise Musical*. [s.n.], 1958.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de; BORGES, Stella Maris (Colab.). *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. 7ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

GALLOP, Rodney. *Cantares do Povo Português*: Instituto para alta cultura. Lisboa: Ferin, 1937.

GONÇALVES, Padre José Epiphânio. *Manual Livro do Tombo da Paróquia São José de Barra Longa*. Barra Longa, 1937 a 1949. 366p. Manuscrito.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC , 1989.

HOUAISS, Antônio, VELLAR, Mauro de Salles, FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª. ed. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2923 p.

KECKEISEN, O. S. B. D. Beda. A Celebração da Santa Missa. In: *Missal Quotidiano*. 20ª ed. Salvador/Bahia: Beneditina LTDA, 1960.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. Análise Musical 1. In: *Cadernos de Estudo*. São Paulo: Ed. Atravez, [s.d.].

LATOURELLE, S.J, René, *Teologia: Ciência da Salvação*. São Paulo: Paulinas, 1981, p. 95.

LOEHRER, Magnus, FEINER, Johannes. *Mysterium Salutis: Compêndio de Dogmática Histórico-Salvífica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

MELO, Guilherme. *A Música no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MENESES, Paulo. O Problema da Ética e Cultura. In: *Ética e Cultura*. Síntese Nova fase, nº 55. V. 18 / outubro-dezembro. Semana Filosófica em homenagem ao Padre Vaz. Belo Horizonte: CES – Centro de Estudos Superiores da Companhia de Jesus, 1991, p. 560-563.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1951, 1962, 1992.

MILNER, Paulinus. *A Liturgia da Igreja*. Rio de Janeiro: Renes, [1987?], 9V.

MOLINO, Jean. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique em jeu*, Montréal, n. 17, 1975, p. 32-62.

MONTEIRO, José de Vasconcellos. *Missa dedicada a São José*. Mariana: Museu da Música da Arquidiocese de Mariana [30-05-1902?]. Cópia dos manuscritos de Maria da Consolação Anunciação. Digitação eletrônica de Euler Rocha de Oliveira.

MORAES, Geraldo Dutra de. *Música Barroca Mineira*. São Paulo: [s.n], 1975.

MORAIS FILHO, Alexandre José de Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, [s.d.], 551 p. il.

MORAIS FILHO, Alexandre José de Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1946, 551 p. il.

MORAIS FILHO, Alexandre José de Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Tecno Print, 1967, 562 p. il.

MORAIS FILHO, Alexandre José de Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979, 312 p. il.

MORAIS FILHO, Alexandre José de Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Fauchon, [s.d.], 478 p. il.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *et al. Semiologia da música*. Lisboa: Veja Limitada [1986?].

Music and Discourse: Toward a semiology of Music. Tradução (francês para inglês) de Carolyn Abbate. Montreal: Princeton University Press, 1989.

_____. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1987.

_____. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. In: *Debates*, 6. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, nov. de 2002, p. 7-39.

_____. A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico a propósito do tema da Sinfonia em Sol menor de Mozart. Tradução de Sandra Loureiro de Freitas Reis. In: *Per Musí*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 8V, p. 05-40. Original francês.

_____. Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais. Tradução de Sandra Loureiro de Freitas Reis, revisão de Luiz Paulo Sampaio. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 9V, p. 05-46.

NASCIMENTO, Bráulio do *et al.* Comissão Coordenadora da IV Festa do Folclore Brasileiro. *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*. [s.l.]: Nacional, MEC, 1978.

NAVES, Lúcio Flávio de Vasconcellos. *História da Família de José de Vasconcellos Monteiro*. Belo Horizonte: [s.n.], 2003.

OCHSÉ, Madeleine. Introdução. In: *Uma Arte Sacra para os nossos tempos*. São Paulo: Flamboyant, 1960.

ORIA, Mons. Angel Herrera. *La Palabra de Cristo*. Tomo III, 2ª ed. Madrid. MCMLVII: Biblioteca de Autores Cristianos, 1957.

PASTRO, Cláudio. *Guia do espaço sagrado*. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. *Arte Sacra*. São Paulo: Loyola, 1986.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *1, 2, 3 da Semiótica*. Tradução de Júlio Pinto. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Em alto mar: poemas*. Belo Horizonte: G. Holman. 1973.

_____. *Estudo Panorâmico da Evolução das Artes*. Mamede Diniz dos Reis (Ilust.). Belo Horizonte: Imprensa Universitária, UFMG. 1983.

_____. (Org.). ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA. *Anais*. I, II, III Belo Horizonte: Imprensa da UFMG: Departamento de Teoria Geral da Música. Escola de Música da UFMG/ 1984, 1986, 1987. 3V.

_____. Uma nova perspectiva para a pesquisa: a literatura musical comparada. In: *Anais*. III ENCONTRO DE MUSICOLOGIA. IX Festival Internacional de Música Antiga de Juiz de Fora. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-música, 1988-1989.

_____. *Educação artística: introdução à história da arte*. 2ª ed. Revista e ampliada. Belo Horizonte: UFMG, 1993. 300 p.

_____. O Jogo Agônico da Arte. In: *Morte da Arte Hoje*. *Anais*. Rodrigo A. P. Duarte. Belo Horizonte: FAFICH, UFMG, 1993. p. 164-171. (MAH)

_____. *Elementos de uma Filosofia da Educação Musical em Theodor Wiesengrund Adorno*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas LTDA, 1996. 131 p.

_____. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. In: REVISTA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO DA UFOP, ano 2, 2V. N. 1, jan/jun. Ouro Preto: Pró-Reitoria de pesquisa e Pós-Graduação da UFOP, 2000^a, p. 15-22.

_____. Musicologia e filosofia: Mimesis na linguagem musical. In: XIII ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 2001, BELO HORIZONTE. *Música no Século XXI: Tendências, Perspectivas e Paradigmas*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001. p. 496-500.

_____. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001. 447 p.

_____. Musicologia e filosofia: mimesis na linguagem musical. In: XIII ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM. *Música no Século XXI: Tendências, Perspectivas e Paradigmas*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001, p. 496-500.

_____. *Essais sur l'art: Musicologie, Sémiologie et Philosophie*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2004. 1V., 118 p.

_____. *A correspondência das artes e a metafísica da Música*. In: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE MINAS GERAIS. Revista número XXVI. Belo Horizonte: Instituto Itaú Cultural, 2005, p. 155-158.

_____. Aspectos acadêmicos de uma experiência cultural Brasil- Canadá: O Sistema de Análise de Arte Comparada de Sandra Loureiro de Freitas Reis (SAAC) e a Teoria da Tripartição de Jean-Jacques Nattiez. In: *Brasil-Canadá: Olhares diversos*. Organização de Dilma Castelo Diniz, Maria Lúcia Jacob Dias de Barros, Sandra Regina Goulart Almeida, Thaís Flores. Belo Horizonte: FALE/ABECAN/NEC, 2006, p. 269 a 286.

REZENDE, Maria da Conceição. *A Música na História de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges Ribeiro. *O Folclore na Escola*. Cadernos de folclore nº 5. Departamento Geral da Cultura. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1976.

RUIZ, Nicolas González. Festividad de San José. In: *Piezas Maestras Del Teatro Teológico Español. Autos Sacramentales*. 2ª ed. Madrid: La Editorial Católica, 1953.

RUWET, Nicolas. *Langage, musicale et poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio dos. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional, 1942.

SANTOS, Rosileny Alves dos. Experiência religiosa e estados alterados de consciência. In: *Entre a razão e o êxtase*. São Paulo: Loyola, 2004.

SARTORE, Domenico, TRIACCA, Achile M. *Dicionário de Liturgia*. Tradução de Isabel Fontes Ferreira. São Paulo: Paulinas, 1992.

SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas do passado*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1956.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *Monografia da Paróquia de São José de Barra Longa*. (1729-1961). 2ª ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1962.

TURCAN, R., CHANOINE, M. le. *Les Fêtes Chrétiennes (sic)*. (Sem citações complementares).

VALE, Flausino Rodrigues. *Elementos de folclore musical brasileiro*. 2ª ed. Brasília: Campanha Editora Nacional, 1978.

VALÉRY, Paul. *Ceuvres*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1957.

VIEIRA, Padre Antônio. Sermão do Gloriosíssimo Patriarca São José. In: *Obras completas do Padre Antônio Vieira*. Ivan Lins (org.). Porto: Lello & Irmãos, 1959. 4V.

VITERBO, Souza. *Artes e artistas em Portugal*. Contribuições para a História das Artes e Indústrias Portuguesas, 2ª ed. Lisboa: Torres, 1920. 331 p.

ANEXOS



Vista Parcial da cidade de Barra Longa

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Ponte Jurumirim – Barra Longa

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Cachoeira do Ribeirão Jurimirim

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Interior da Matriz São José

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Matriz de São José de Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Altar-mor da Matriz de São José com desagravo do Coração de Jesus

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Barra Longa - São José de Botas

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Barra Longa - São José

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



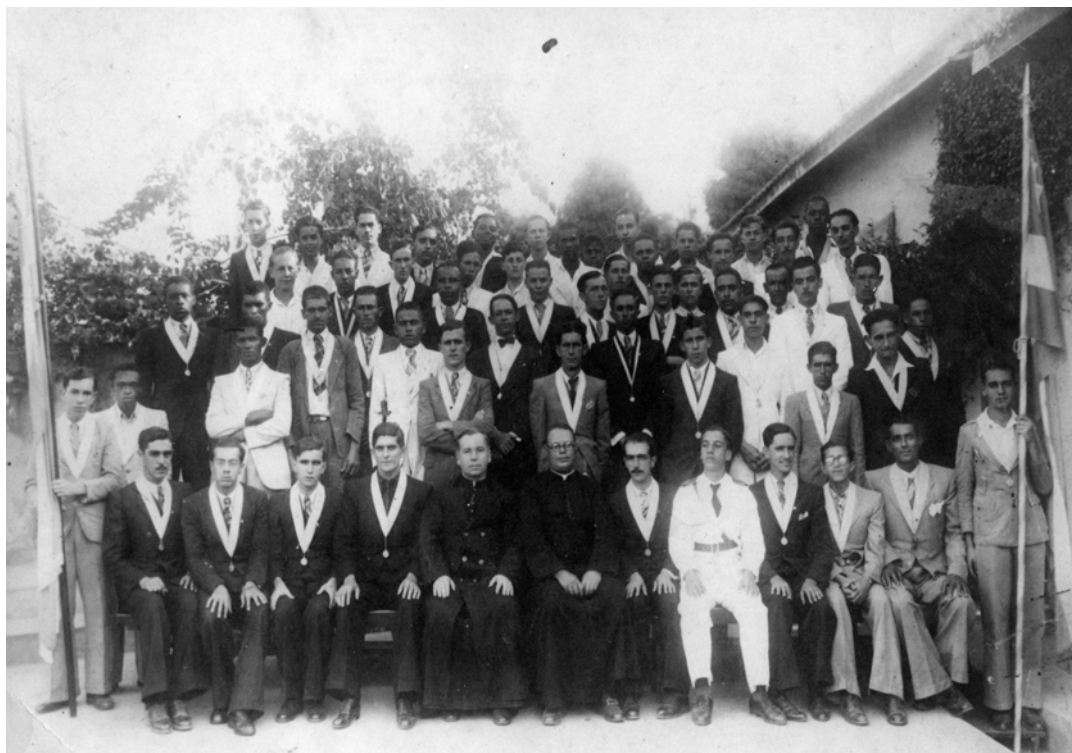
São José carpinteiro

Fonte: Editora Santo Expedito, São Paulo, [s.d.]



Saída da Procissão com o Santíssimo Sacramento

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Congregados de Barra Longa (11-8-1940)

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



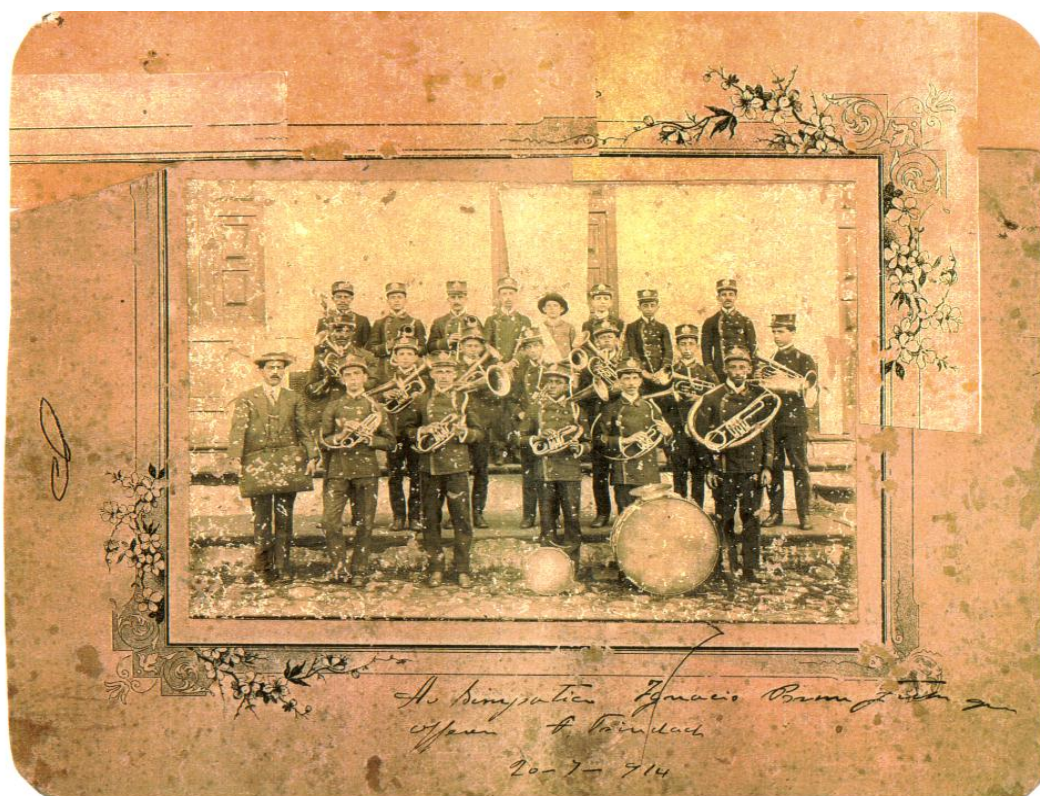
Início da Procissão da Festa de São José

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Participação da Banda na Procissão da Festa

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Banda São José em 1914
Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro



Festa de São José

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Avenida principal de Barra Longa
Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Procissão da Festa de São José nessa avenida
Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Entrada da procissão na Igreja

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Festeiros e participantes da festa de S. José em Barra Longa e da 1ª Comunhão das crianças

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Saída da Procissão com o Santíssimo Sacramento

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Banda São José - 1935

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Banda São José – 1935

Fonte: TRINDADE, Francisco Leandro, [s.d.]



Banda São Jose - 2004

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto.



Fogos da festa de São José

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Imagens da Comunidade do Engenho Fernandes - Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Imagens da Comunidade do Pimenta e Barreto – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Imagens da Comunidade do Caqui – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Frente da Matriz São José no momento da festa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Missa na Praça da Matriz - Vigário Padre Joaquim

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Imagem da Comunidade de Água Fria – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem da Comunidade de Campinas – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem Comunidade do Cunha – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem da Comunidade de Engenho Silveira – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem da Comunidade de Barreto – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem da Comunidade de Engenho Fernandes – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Andores em frente da Igreja
Cesta de doações trazida pelos devotos para os pobres.

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem da Comunidade de Pimenta – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem da Comunidade de Água Fria – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem da Comunidade de Covanca – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem de Santa Clara da Comunidade de Bonito – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Após a procissão os andores são colocados nos altares do palanque e o vigário Padre Joaquim celebra a Missa Campal e comanda todas as cerimônias.

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem da Comunidade do Bonfim – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem da Comunidade de Taboões – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Chegada da imagem da Comunidade do Gesteira – Barra Longa

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



Barra Longa - São José

Fonte: CORREA, Maria Madalena Trindade Barreto, 2001



**JOSÉ DE VASCONCELLOS MONTEIRO
(1856/1941)**

Fonte: família do compositor, 2005