

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel

**DE “ITÁLIA SERGIPENSE” A “RELICÁRIO DE SAUDADE”:
MÚSICA EM SÃO CRISTÓVÃO PROVINCIAL (1820-1889)**

Belo Horizonte

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel

**DE “ITÁLIA SERGIPENSE” A “RELICÁRIO DE SAUDADE”:
MÚSICA EM SÃO CRISTÓVÃO PROVINCIAL (1820-1889)**

Texto de qualificação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Linha de Pesquisa Música e Cultura, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profª Doutora Edite Maria Oliveira da Rocha

Coorientador: Prof. Doutor Fernando Lacerda Simões Duarte

Belo Horizonte

2021

M152d Maciel, Thais Fernanda Vicente Rabelo.

De "Itália Sergipense" a "Relicário de Saudade" [manuscrito]: música em São Cristóvão Provincial (1820-1889) / Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel. - 2021.
470 f., enc.; il.

Orientadora : Edite Maria Oliveira da Rocha.

Coorientador: Fernando Lacerda Simões Duarte.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inchi bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Musicologia. 3. Música e história - São Cristóvão (SE). 4. Prática musical - São Cristóvão (SE). I. Rocha, Edite. II. Duarte, Fernando Lacerda Simões. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 780.072



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna **Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel**, em 10 de setembro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Edite Maria Oliveira da Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte
Universidade Federal do Pará
(coorientador)

Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza
Universidade Federal de Goiás

Profa. Dra. Mackely Ribeiro Borges
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo Pinto
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Joaquim Tavares da Conceição
Universidade Federal de Sergipe



Documento assinado eletronicamente por Edite Maria Oliveira da Rocha, Professora do Magistério Superior, em 10/09/2021, às 12:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Carlos Alberto Figueiredo Pinto, Usuário Externo, em 10/09/2021, às 12:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por Fernando Lacerda Simões Duarte, Usuário Externo, em 10/09/2021, às 12:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Joaquim Tavares Conceição, Usuário Externo, em 10/09/2021, às 13:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Ana Guiomar Rego Souza, Usuário Externo, em 10/09/2021, às 13:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Mackely Ribeiro Borges, Usuário Externo, em 10/09/2021, às 15:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 0949737 e o código CRC 1220D128.

Para Jair Maciel, meu amado esposo.

AGRADECIMENTOS

Viver é partilhar, dispor de tempo, conhecimento e cuidado para além de si. Também neste sentido está a Ciência, pois pesquisar pressupõe cooperação. Durante esse percurso de doutoramento vivenciei obstáculos e dificuldades, mas o apoio e acolhimento foram tão maiores que gostaria de expressar minha gratidão a todos que me auxiliaram ao longo desses quatro anos. Em especial agradeço

A Deus, Amor infinito e fonte de toda a transformação.

A minha orientadora, a professora Edite Rocha, pela valiosa orientação e compreensão e ao professor Fernando Lacerda, meu co-orientador, pelos direcionamentos e por ter acreditado quando nem eu acreditei.

Aos professores Ana Guiomar Rêgo Souza, Aline Azevedo, Arnon Sávio Reis de Oliveira, Carlos Alberto Figueiredo Pinto, Joaquim Tavares da Conceição e Mackely Ribeiro Borges por aceitarem participar da minha banca de qualificação e defesa, por lerem tão cuidadosamente meu trabalho, apontando valiosas considerações.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, aos coordenadores, professores das disciplinas e também aos secretários Geralda Martins Moreira e Alan Antunes Gomes por toda o suporte e gentileza.

A todos que tornaram possível a pesquisa nos acervos musicais, de modo todo especial ao Coronel Dilson, maestro Evandro Bispo, maestro José Fortunato da Silva e Professor Manuel Messias de Andrade (Sr. Neca). De igual modo agradeço também à Lira Carlos Gomes de Estância, na pessoa do maestro Claudemiro Xisto e do colega Professor João Paulo Lima, à Lira Popular de Lagarto, na pessoa do maestro Cássio Roniere, à Filarmônica Nossa Senhora da Conceição de Itabaiana, na pessoa do maestro Valtênio Souza, e à Euterpe Maruinense na pessoa do maestro Beethoven Sales. Agradeço também à Vânia Dias, Alexnaldo Neres e Jorge Maklin pela disponibilidade. Ao casal Edileusa e Ari, por todo auxílio.

A Guilherme Mannis pelo suporte no processo de edição dos Motetos dos Passos e, de igual modo, à Ana Carolina Malaquias pelas valiosas dicas. À Professora Aglaé d'Ávila Fontes, em nome de quem agradeço também ao Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe - espaço de memória imprescindível para o nosso Estado. Ao Professor Samuel Albuquerque, pelos conhecimentos partilhados nas Rodas de Leitura do Grupo Sergipe Oitocentista, que ampliaram minha compreensão em torno da historiografia sergipana.

Aos colegas do Time Edite, por todo o apoio, discussões e partilhas ao longo do doutorado. Aos meus ex-alunos Caiuã Nunes e Jean Gabriel e também à professora Isabel Rodrigues, pela parceria no Projeto de Iniciação Científica Ensino Médio em torno dos Músicos San Cristóvenses. Ao professor Antônio Carlos Júnior, que gentilmente revisou o *Resumen* desta tese.

À minha mãe, Quitéria, pelo exemplo de força, perseverança e carinho e ao meu irmão, Thalles, por todo apoio. A Leo, pelas boas lembranças e a Linda, luz e alegria no cotidiano.

Finalmente, agradeço ao meu esposo Jair, parceiro de tantas viagens a São Cristóvão (e outros quilômetros mais), de tantas horas de pé a fotografar partituras, de muitas conversas e reflexões. Pelo amor, compreensão e apoio.

Não imaginam os leitores a melodia d'aquelles cânticos [...]

Contudo é ainda hoje a velha e desprotegida Cidade uma relíquia, uma saudade e um soluço

Serafim Santiago

RESUMO

Ao longo do século XIX nota-se uma espécie de movimento de mudança de capitais no Brasil, muito ligado à ideia de progresso e crescimento econômico, em contraponto à ideia de passado. Neste contexto, cidades como Recife e Maceió, por exemplo, passaram a ser novas sedes de Província. O mesmo se deu em Sergipe. No caso de São Cristóvão, que perderia o posto de capital em 1855, a troca de *status* provocou grande impacto em diversos âmbitos daquela sociedade, inclusive cultural. Assim, o objetivo desta tese é compreender os impactos da mudança da capital sobre a atividade musical de São Cristóvão, realizando um estudo sobre música na São Cristóvão oitocentista. Nossa pesquisa partiu de um levantamento bibliográfico, abarcando também escritos de memorialistas e a historiografia local, mas também visitas *in loco* a espaços como sedes de bandas filarmônicas e templos religiosos. A pesquisa hemerográfica e a pesquisa arquivística também foram essenciais e nos auxiliaram na compreensão de um panorama mais coeso. A variedade de tipos de fontes (que também abarcou fontes musicográficas, iconografia e mesmo poesias) nos permitiu cruzar informações e dados, configurando um contexto amplo e rico em detalhes. Aspectos instigantes como discordâncias em relação à música na igreja católica em meados do século XIX e a relação entre a música e a seara política em nível nacional e, principalmente local foram também discutidos. A partir do estudo, observamos que a mudança da capital impactou no processo de memória musical da sociedade sancristovense, contribuindo com o desaparecimento de fontes históricas (dentre elas as fontes musicais). A partir da investigação, um vasto cenário que estava até então desconhecido, começou a ser delineado, abarcando a atividade de músicos sancristovenses em diversos aspectos, espaços cênicos e repertórios. O trabalho também contemplou a edição de duas obras musicais relativas a São Cristóvão, dentre as quais, os Motetos dos Passos, repertório ligado à tradição da Procissão dos Passos de São Cristóvão que já remonta há mais de dois séculos, sem interrupção.

Palavras-chave: São Cristóvão (SE); Sergipe oitocentista; Mudança de Capital; Musicologia.

ABSTRACT

Throughout the 19th century, several capital changes occurred in Brazil, in a context in which the belief in the idea of progress and economic growth opposed the idea of past. In that period, cities such as Recife and Maceió, for example, became new provincial headquarters. The same happened in Sergipe. In the case of São Cristóvão, which would lose the post of capital in 1855, the change of status had a great impact in several areas of that society, including the cultural. Therefore, the objective of this thesis is to understand the impacts of the capital change in musical activity in São Cristóvão through a study on music in the 19th-century São Cristóvão. Our research was based on a bibliographic survey, including writings of memorialists and local historiography, and on an *in loco* research of spaces such as philharmonic band headquarters and religious temples. The hemerographic and archival researches were also essential and helped us with the understanding of a more cohesive panorama. The variety of sources (which also included musicographic documents, iconography, and poetry) allowed us to cross-reference information and data, forming a broad context rich in details. In addition, discussions encompass instigating aspects such as disagreements over music in the Catholic Church in the mid-19th century and the relationship between music and politics at a national and, especially, local level. The results suggest that the change of the capital city has impacted the musical memory process of São Cristóvão society, contributing to the disappearance of sources, including musical ones. From the investigation, a vast scenario, hitherto unknown, began to be outlined, encompassing the activity of musicians from São Cristóvão in several aspects, scenic spaces, and repertoires. The work also contemplated the edition of two music works related to São Cristóvão, among them, the *Motetos dos Passos*, a repertoire linked to the tradition of the Procession of Our Lord of the Steps of the old capital, which dates back to more than two centuries, without interruption.

Keywords: Musical Practices in São Cristóvão (SE); Eighteenth-century Sergipe; Music Bands; History of music in the Northeast region of Brazil.

RESUMEN

A lo largo del siglo XIX, varios cambios de capital se llevaron a cabo en Brasil, en un contexto en el que la creencia en la idea de progreso y el crecimiento económico se oponía a la idea de pasado. En aquel período, ciudades como Recife y Maceió, por ejemplo, se convirtieron en nuevas sedes de la Provincia. Lo mismo ocurrió en Sergipe. En el caso de São Cristóvão, que perdería el puesto de capital en 1855, el cambio de estatus causó un gran impacto en varias esferas de aquella sociedad, incluso cultural. Así, el objetivo de esta tesis es comprender los impactos del cambio de la capital en la actividad musical de São Cristóvão, realizando un estudio sobre música en la São Cristóvão ochocentista. Nuestra investigación comenzó con un estudio bibliográfico, abarcando escritos de memorialistas y la historiografía local, investigación *in situ* a espacios como sedes de bandas filarmónicas y templos religiosos. Las investigaciones hemerográficas y archivísticas también fueron esenciales y nos ayudaron a comprender un panorama más cohesionado. La variedad de fuentes (que abarcaba también documentos musicográficos, iconografía e incluso poesías) permitió cruzar informaciones y datos, configurando un contexto amplio y rico en detalles. Aspectos intrigantes como desacuerdos con relación a la música en la Iglesia Católica a mediados del siglo XIX y la relación entre música y la política a nivel nacional y, sobre todo, local fueron discutidos. Los resultados sugieren que el cambio de la capital impactó en el proceso de memoria musical de la sociedad sancristovense, contribuyendo a la desaparición de fuentes, incluso musicales. A partir de la investigación, un vasto escenario, hasta ahora desconocido, comenzó a ser definido, abarcando la actividad de músicos sancristovenses en diversos aspectos, espacios escénicos y repertorios. El trabajo también contempló la edición de dos obras musicales relacionadas con São Cristóvão, entre ellas, los Motetes de los Pasos, repertorio vinculado a la tradición de la Procesión de los Pasos de la antigua capital, que se remonta a más de dos siglos, sin interrupción.

Palabras clave: Prácticas musicales en São Cristóvão (SE); Sergipe Ochocentista; Bandas de música; Historia de la música en la región Noreste de Brasil.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - Retrato de Joaquim Honório | 33 |
| Figura 2 - Partitura para Domingo da Ressurreição | 36 |
| Figura 3 - Recorte do Quadro de Força das Duas Companhias. | 43 |
| Figura 4 - Recorte do Quadro de efetivos da Companhia. | 53 |
| Figura 5 - Mapa de Aparatos da Corporação. | 57 |
| Figura 6 - Banda de cornetas e tambores do corpo policial de Aracaju. | 58 |
| Figura 7 - Recorte do Quadro de instrumentos adquiridos pela corporação | 61 |
| Figura 8 - Fachada da Santa Casa de Misericórdia..... | 71 |
| Figura 9 - Igreja e Casa de Misericórdia. | 72 |
| Figura 10 - Igreja e Casa de Misericórdia. | 72 |
| Figura 11 - Convento São Francisco, Praça do Cruzeiro. | 101 |
| Figura 12 - Placa da Rua Frei Santa Cecília em São Cristóvão | 102 |
| Figura 13 - Imagem de Santa Cecília, Museu de Arte Sacra de São Cristóvão | 104 |
| Figura 14 - Fachada da Igreja do Amparo | 105 |
| Figura 15 - Interior da igreja do Amparo – altar principal..... | 105 |
| Figura 16 - Parte do manuscrito da Ladainha nº 2, de José da Anunciação..... | 118 |
| Figura 17 - Parte do manuscrito de Salve Regina..... | 119 |
| Figura 18 - Rua de Maruim | 125 |
| Figura 19 - Manuscrito da Sinfonia Izaura. Francisco Avelino da Cruz | 132 |
| Figura 20 - Manuscrito de Ernani (Ato 3º)..... | 133 |
| Figura 21 - Linha do Tempo. Escopo Temporal da tese. | 136 |
| Figura 22 - Partitura do Hino Sergipano para piano e voz..... | 142 |
| Figura 23 - Extraído da partitura da abertura da ópera L'italiana in Algeri. Parte de oboé..... | 144 |
| Figura 24 - Recorte da partitura do Hino de Sergipe. | 144 |
| Figura 25 - Retrato de Zacharias de Goes | 152 |
| Figura 26 - Praça São Francisco (meados de 1940). Palácio do Governo, Casarão e Capela da Santa Casa de Misericórdia – da direita para esquerda. | 163 |
| Figura 27 - São Cristóvão vista de cima. | 171 |
| Figura 28 - Capela da Ordem Terceira do Carmo | 189 |
| Figura 29 - Encontro de Verônicas em São Cristóvão..... | 208 |
| Figura 30 - Transcrição do Canto da Verônica de São Cristóvão | 209 |
| Figura 31 - Capelinha dos Passos em Tiradentes (MG)..... | 220 |
| Figura 32 - Orquestra e Coral dos Passos na Procissão de 2018..... | 227 |
| Figura 33 - Mapa de Sergipe. | 230 |
| Figura 34 - Atlas de João Teixeira Albernaz, de 1640. Litoral Norte da Bahia e o de Sergipe (Capitania de Sirigipe)..... | 235 |
| Figura 35 - Atlas de João Teixeira Albernaz, de 1640. Litoral Norte da Bahia e o de Sergipe. Recorte com foco na cidade de São Cristóvão. | 237 |
| Figura 36 - Mapa da Provincia da Bahia e de Sergipe..... | 238 |
| Figura 37 - Interior da Igreja do Amparo..... | 255 |

| | |
|---|-----|
| Figura 38 - Interior da Igreja do Amparo. Altar principal | 255 |
| Figura 39 - Antiga Casa da Câmara e Cadeia de São Cristóvão. | 256 |
| Figura 40 - Sobrado na praça da Matriz de São Cristóvão. | 257 |
| Figura 41 - Praça da Matriz de São Cristóvão..... | 257 |
| Figura 42 - Planta de Aracaju em 1855..... | 259 |
| Figura 43 - Estação ferroviária de São Cristóvão..... | 263 |
| Figura 44 - Assinatura de Abílio Leite..... | 288 |
| Figura 45 - Manuscrito Motetos dos Passos de São Cristóvão. | 319 |
| Figura 46 - Recorte do manuscrito de Itabaiana, voz de Soprano com emendas e reforço na grafia..... | 322 |
| Figura 47 - Interferências posteriores. Parte de Soprano Sib. Anverso. | 323 |
| Figura 48 - Interferências na fonte. Voz do Baixo, <i>Et Recordatus</i> | 327 |
| Figura 49 - Interferências na fonte. Clarinete Sib, <i>Amplius</i> | 327 |
| Figura 50 - Interferências na fonte. Voz de Soprano, <i>Tibi Soli</i> | 328 |
| Figura 51 - Interferência na fonte. Voz Tenor, <i>Et Recordatus</i> | 328 |
| Figura 52 - Manuscrito dos Motetos dos Passos de Laranjeiras. | 329 |
| Figura 53 - Manuscrito Motetos dos Passos de Itabaiana. | 330 |
| Figura 54 - Manuscrito Motetos dos Passos de Lagarto. | 330 |
| Figura 55 - Parte de voz Tenor, escrita em Clave de Dó 1ª linha. <i>Oh Vos Omnes</i> . Laranjeiras. | 331 |
| Figura 56 - Parte de Alto, escrita em Clave de Fá 4ª linha. <i>Et Recordatus</i> . Itabaiana. | 331 |

LISTA DE DIAGRAMAS

| | |
|---|-----|
| Diagrama 1 - Relações Familiares entre músicos sancristovenses..... | 29 |
| Diagrama 2 - Levantamento das composições de Frei José de Santa Cecília..... | 110 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|-----|
| Quadro 1 - Quantidade de Praças da 1ª Companhia da Força Policial de Sergipe..... | 47 |
| Quadro 2 - Quantitativo de Músicos da Corporação entre 1850 e 1856. | 51 |
| Quadro 3 - Valor dos vencimentos do Corpo Policial em 1851..... | 54 |
| Quadro 4 - Quantidade e estado do instrumental da banda em 1850. | 57 |
| Quadro 5 - Obras interpretadas nos Teatro Públicos em São Cristóvão no século XIX. | 94 |
| Quadro 6 - Produção musical de Francisco Avelino da Cruz..... | 129 |
| Quadro 7 - Celebrações destacadas por Serafim Santiago (1920) | 181 |
| Quadro 8 - Textos das Antífonas de Semana Santa..... | 197 |
| Quadro 9 - Textos das Antífonas de Semana Santa..... | 231 |
| Quadro 10 - <i>Salve Regina</i> . Comparação do texto latino | 290 |
| Quadro 11 - Aparato Crítico da <i>Salve Regina</i> | 300 |
| Quadro 12 - Manuscritos de Itabaiana. Informações gerais nas fontes. | 324 |
| Quadro 13 - Manuscritos de Lagarto. Informações gerais nas fontes. | 325 |
| Quadro 14 - Compassos. Análise comparativa entre as versões. | 329 |
| Quadro 15 - Claves nas vozes SATB. Comparação entre as versões..... | 332 |
| Quadro 16 - Tonalidade dos motetos. Comparação entre as versões. | 332 |
| Quadro 17 - Andamentos dos motetos. Comparação entre as versões. | 333 |
| Quadro 18 - Texto latino e tradução dos Motetos dos Passos de Sergipe | 336 |
| Quadro 19 - Quadro comparativo da formação instrumental nas três versões. | 338 |
| Quadro 20 - Aparato Crítico da Edição dos Motetos dos Passos..... | 349 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 16 |
| PRIMEIRA PARTE: MÚSICA NA “ITÁLIA SERGIPENSE” | 26 |
| 1. PANORAMA DA ATIVIDADE MUSICAL EM SÃO CRISTÓVÃO OITOCENTISTA..... | 27 |
| 1.1 Corporações Musicais..... | 35 |
| 1.1.1 A Sociedade Filarmônica Sancristovense..... | 35 |
| 1.1.2 Música do Corpo Policial..... | 37 |
| 1.2 Espaços Cênicos | 67 |
| 1.2.1 A história do Theatro de São Cristóvão | 67 |
| 1.2.2 Músicos e repertórios: as noites de Teatro Público..... | 87 |
| 1.3 Músicos | 97 |
| 1.3.1 Frei José de Santa Cecília (1809 – 1859)..... | 97 |
| 1.3.2 José Anunciação Pereira Leite (1823-1872)..... | 112 |
| 1.3.3 Músicos da Família dos Santos Fortes | 119 |
| 1.3.4 Joaquim José de Oliveira (1820 – 1872)..... | 122 |
| 1.3.5 Francisco Avelino da Cruz (1848-1914)..... | 124 |
| 2. MÚSICA NO ÂMBITO POLÍTICO | 135 |
| 2.1 Um frade em meio às tensões políticas | 136 |
| 2.2 Uma banda entre partidos | 158 |
| 3. AO REPICAR DOS SINOS..... | 171 |
| 3.1 Dissonâncias na música católica | 171 |
| 3.2 Entre cânticos de lamentação e de alegria..... | 180 |
| 3.2.1 Adoração de Reis / Epifania..... | 184 |
| 3.2.2 O Tempo Quaresmal..... | 188 |
| 3.2.3 Semana Santa | 193 |
| 3.2.4 O Mês Mariano..... | 212 |
| 3.2.5 As Celebrações Fúnebres | 213 |
| 3.2.6. As celebrações de Natal | 215 |
| 3.3 Música na Procissão dos Passos – Os Motetos..... | 217 |
| 3.3.1 Questões de Procedência..... | 217 |
| 3.3.2 O além-fronteiras das fontes musicográficas dos Motetos dos Passos | 228 |
| 4. A CIDADE DO PRETÉRITO: IMPACTOS DA MUDANÇA DA CAPITAL SOBRE A SOCIEDADE SANCRISTOVENSE | 233 |

| | |
|---|------------|
| 4.1 Panorama do núcleo urbano de São Cristóvão antes de 1856..... | 233 |
| 4.2 A ex-capital e a idéia de passado..... | 245 |
| 4.2.1. Menções à “velha capital” na voz dos memorialistas e poetas | 261 |
| 4.2.2 Os registros sobre música em São Cristóvão nos jornais no século XIX | 271 |
| | |
| SEGUNDA PARTE – ENTÃO A MÚSICA TOCOU: UM OLHAR SOBRE AS FONTES E REPERTÓRIOS POR MEIO DA EDIÇÃO..... | 286 |
| | |
| 5. REPERTÓRIOS SACROS QUE CIRCULAVAM EM SÃO CRISTÓVÃO NO SÉCULO XIX | 287 |
| | |
| 5.1 Salve Regina de José Annuniação Pereira Leite (1823-1872)..... | 287 |
| 5.1.1 Aspectos gerais - Descrição | 287 |
| 5.1.2 Considerações editoriais..... | 291 |
| 5.1.3 Aparato crítico..... | 299 |
| | |
| 5.2 Os Motetos dos Passos (Anônimo)..... | 316 |
| 5.2.1 Descrição das diferentes versões | 320 |
| 5.2.2 Análise comparativa entre as versões..... | 326 |
| 5.2.3 Considerações editoriais..... | 347 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 413 |
| | |
| FONTES..... | 420 |
| | |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 428 |
| | |
| ANEXOS..... | 436 |
| | |
| ANEXO 1 – TEATRO SÃO CRISTÓVÃO..... | 437 |
| | |
| APÊNDICES..... | 438 |
| | |
| APÊNDICE 1 – SELEÇÕES DE ÓPERA – FONTES DO ARQUIVO DO MUSEU DA POLÍCIA MILITAR DE SERGIPE..... | 439 |
| | |
| APÊNDICE 2 – TRANSCRIÇÃO DE NOTÍCIA SOBRE A MUDANÇA DA CAPITAL..... | 444 |
| | |
| APÊNDICE 3 – TRANSCRIÇÃO DA VALSA RACHEL (FREI JOSÉ DE SANTA CECÍLIA)..... | 446 |

INTRODUÇÃO

Tornar Sergipe conhecido do paiz e do estrangeiro foi a causa que me levou a escrever sua historia. [...] bem sei que a tarefa que tomei a mim está muito além de minhas forças. Sem o recurso de obras já escriptas sobre Sergipe, tendo necessidade de um trabalho paciente e longo na busca de manuscriptos e documentos, em seus cartórios e archivos, comprehende-se que me foi preciso muito trabalhar, para offerer ao publico esta modesta obra (FREIRE, 1881, p. 25).

O desabafo do historiador sergipano Felisbello Firmo de Oliveira Freire (1858-1916) – escrito no final do século XIX como prefácio de seu livro “História de Sergipe” – é muito significativo, inclusive no âmbito da investigação sobre o passado musical do estado. A investigação em torno da História de Sergipe, desde a publicação de Felisbello, teve profundas alterações, como os trabalhos que são referenciais para os estudos historiográficos. A história do passado musical sergipano, porém, ainda dá seus primeiros passos e os desafios encontrados não se distanciam muito dos que Felisbello apresentou.

O presente estudo tem como temática a música na cidade de São Cristóvão na Sergipe Provincial, tendo como recorte temporal os anos de 1820 até 1889 (ou seja, a partir da Emancipação Política de Sergipe, até o fim do Segundo Império). A delimitação desse escopo foi determinada a partir de nosso levantamento que mostrou o quanto os eventos políticos compreendidos nesse período foram cruciais para nossa análise. O pano de fundo dessa história é a posição da cidade como sede da Província e a posterior mudança da capital.

Situada no Nordeste brasileiro, na região metropolitana do estado de Sergipe, São Cristóvão foi fundada em 1º de janeiro de 1590, sendo a quarta cidade mais antiga do Brasil¹. De acordo com Felisbello Freire, “Effectuada a conquista, Christovão de Barros funda um arraial, a que deu o nome de cidade de S. Christovão” (2013, p. 106) e,

¹ De acordo com a página do IBGE, a criação do Distrito de São Cristóvão ocorre em 1617, no entanto, São Cristóvão já é elevada à categoria de vila desde sua fundação em 1590. A elevação à categoria de cidade ocorreria em 1823, pela Carta Lei de 08-04-1823. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/se/sao-cristovao/historico>>. Acesso em 10 jan. 2010.

segundo consta no “Catálogo Sobre Religiosidade da Comarca de São Cristóvão”, “em 1696, Portugal instituiu a Ouvidoria Geral de Sergipe com sede naquela cidade. São Cristóvão, cabeça de Comarca de Sergipe, passava a contar com todo o aparato administrativo trazido pela instalação da Ouvidoria” (2008, p. 11). Como primeira sede da província de Sergipe a cidade contou com imponentes edifícios oficiais como: o Palácio do Governo Provincial (hoje Museu Histórico de São Cristóvão); o prédio da Ouvidoria (atualmente sede do Iphan) e a Santa Casa de Misericórdia. As edificações católicas também atestam a importância da antiga sede bem como a forte influência da Igreja Católica ao longo de sua formação. Dentre tais construções se destacam o convento São Francisco - hoje Museu de Arte Sacra; o conjunto arquitetônico da Ordem do Carmo, abrangendo o convento e as igrejas das ordens primeira e terceira, bem como a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Vitória².

A investigação sobre o passado musical de São Cristóvão perpassou o contexto político, econômico e religioso, e compreendeu a cidade de São Cristóvão em dois importantes momentos: como sede da Província (até 1855), concentrando grande atenção política, investimento econômico e forte atividade cultural, e como ex-capital, ressentida e, de certo modo, negligenciada pela administração provincial.

Nosso interesse por desenvolver uma pesquisa musicológica em torno de São Cristóvão teve início ainda na Graduação e cujo local, desde a minha infância, despertava enorme admiração e curiosidade. Posteriormente, a pergunta sobre “como teria sido a vida musical da antiga capital de Sergipe” motivou a busca pela resposta ao longo de minha pesquisa de mestrado. A dificuldade de acesso às fontes musicográficas e relacionadas à atividade musical, bem como o assustador desconhecimento sobre a vida cultural da São Cristóvão de outrora me levaram a deixar a pergunta em suspensão. Claramente se tratava de uma investigação que demandaria mais tempo do que dispunha

² Sergipe sofreu com a invasão holandesa, entre 1630 e 1654, ficando praticamente destruída. Como referido no site do Iphan: “O processo de reconstrução ocorreu lentamente e a arquitetura religiosa desempenhou papel decisivo na nova configuração da cidade”. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/571/>>. Acesso em 05 out. 2019.

para uma dissertação. Mais tarde, ainda com a insistência desse questionamento em mente, assumimos o desafio para este doutorado.

Em um primeiro momento da investigação nos mantivemos voltados a ideia de um passado musical próspero, por tratar-se de uma capital. No entanto, os dois caminhos de pesquisa iniciais, a pesquisa arquivística (em Aracaju e outras cidades do estado) e a pesquisa *in loco*, inclusive por meio de conversas informais com antigos moradores da cidade, impactaram-nos. Aparentemente a memória coletiva não conservou as reminiscências de um centro provincial, mas, ao contrário, transparecia (ainda que de forma inconsciente) uma atmosfera crepuscular e de um desinteresse ou real desconhecimento de seu passado mais distante. Na antiga cidade prevalecia, a esse respeito, o esquecimento.

Segundo Joel Candau (2011), as memórias são sempre recriadas em razão das necessidades identitárias dos grupos humanos no presente e sempre estão abertas à dialética do esquecimento e novos resgates. Neste ponto, destacamos a diferença entre pensamento coletivo em outras cidades sergipanas, em que é comum ouvirmos falar sobre feitos relevantes de cidades como: Laranjeiras, que mantém a memória dos sucessos do passado mais distante, como centro econômico importante no séc. XIX e com o título de “Athenas Sergipana”, reminescente do mesmo período; Estância, berço da imprensa em Sergipe em inícios do século XIX, onde aspectos sociais como educação e política tiveram espaço e destaque; e Itabaiana, que procura manter a memória de um passado musical vigoroso, trazendo para si o título da sede mais antiga da orquestra sacra do Brasil (para citar apenas algumas). A pesquisa *in loco* nestas cidades confirmou esse pensamento coletivo de um passado de “glórias”. A diferença no pensamento intrínseco das outras cidades confrontada com a memória coletiva da ex-capital, associada à grande dificuldade de acesso a documentos musicográficos ou relativos à vida musical, quase nos levou a desconsiderar a ideia de uma atividade cultural profíqua em São Cristóvão oitocentista.

Contudo, a perseverança nos manteve na investigação, ampliando os caminhos da pesquisa, ansiando que o levantamento documental nos indicasse um panorama mais concreto. O resultado é o presente trabalho, no qual procuramos contar uma parte desse passado musical a que tivemos acesso da cidade mãe de Sergipe ao longo de um século. Neste sentido, nosso objetivo – após levantamento, compilação e análise dos indícios – é

elaborar uma narrativa a respeito do passado musical da cidade de São Cristóvão durante o Sergipe Imperial, compreendendo a mudança da capital como agente de transformação do panorama cultural e musical da cidade. Assim, partimos da hipótese que a mudança da capital foi um agente motivador do declínio na produção musical sancristovense e do aparentemente esquecimento do passado musical da antiga capital. Neste panorama, emergem dois focos de questionamento que se configuram como problema de pesquisa e se pretende responder ao longo de nosso trabalho: 1) com base nas fontes hemerográficas e nos escritos de memorialistas, como a mudança da capital afetaria a vida cultural/musical de São Cristóvão e o esquecimento em torno do patrimônio musical? 2) Como era a atividade musical na cidade de São Cristóvão ao longo do século XIX: quem eram os músicos que atuavam e produziam naquela cidade, que tipo de música faziam e/ou tocavam e em quais eventos?

Para investigar esse tema usamos como perspectiva de fundo a abordagem da história cultural ou Nova História (decorrente do movimento francês dos *Annales*) que, segundo Burke (2010, p. 131), se ocupa com o estudo do cotidiano, de pessoas comuns, sua interferência no meio, na estrutura social, econômica *etc.* A partir dos fatos cotidianos na ex-capital sergipense, procurou-se compreender os vestígios das atividades musicais encontrados que pudessem contribuir para uma história da música local, partindo da pesquisa de uma história problema. Assim, essa “nova” abordagem historiográfica nos possibilita abarcar um maior leque de fontes de pesquisa, como os documentos de caráter oficial, musicográficos, os escritos de memorialistas locais, bem como jornais publicados no século XIX e que circulavam pela província.

Tanto a pesquisa bibliográfica – aqui compreendida sobremaneira como a historiografia local e os escritos dos memorialistas sergipanos – quanto a investigação hemerográfica foram cruciais para o desenvolvimento deste estudo. Para tanto, o conceito de “paradigma indiciário” nos manteve atentos aos sinais (ainda que implícitos) que poderiam contribuir para a construção de nossa narrativa, mantendo um caráter investigativo e detalhista (GINZBURG, 1990). Esta abordagem acaba se tornando uma necessidade dada a dificuldade de acesso a fontes sobre o passado musical da antiga capital de Sergipe. Neste contexto, o olhar indiciário foi integrado na observação de fontes musicográficas, buscando detalhes na escrita musical de um possível compositor (em documento não autografado pelo autor da obra ou por algum copista), como nas

informações silenciadas e omissas de memórias pessoais ou de discursos efusivos de sergipanos ilustres em torno dos feitos de seu Estado. Firmamos também nossa análise na afirmativa que “nenhum documento é inocente” (LE GOFF, 1990, p. 110), procurando contextualizar as informações contidas nas fontes, bem como confrontá-las, presando por um olhar multilateral sobre elas. Neste trabalho, a historiografia sergipana e os trabalhos de memorialistas locais foram fontes basilares para esta investigação a respeito de um cenário sobre o qual contávamos com poucos elementos. Essas fontes iluminaram pontos ainda obscuros e permitiram observar um panorama da São Cristóvão oitocentista ainda pouco visitado nos referenciais bibliográficos consultados.

De forma particular, tomamos como referência principal o *Annuario Christovense*, um livro de memórias que Serafim Santiago (1860-1932) - filho de São Cristóvão e membro da Irmandade do Amparo - escreveu como herança para seus descendentes, em 1920. O *Annuario* significou para esta pesquisa um novo ânimo, devido a uma série de novas pistas identificadas. Serafim Santiago, como “um homem amante de sua terra, identificado com seus costumes e com sua cultura” (DANTAS, 2009, p. 5), tem em seu *Annuario* uma perspectiva muito interessante por se tratar de um herdeiro cultural de São Cristóvão que escreve seus relatos fundamentando-se prioritariamente em suas memórias (focando nos acontecimentos de 45 anos anteriores à escrita da obra, ou seja, acontecimentos que ocorreram entre 1875 e 1876), mas também em autores anteriores a ele, em arquivos de jornais da época e, no que ele próprio denomina de tradição, ou seja, a memória de pessoas mais antigas na velha cidade, os seus “patrícios”. O autor, que se considerava como “historiador por tradição” (DANTAS, 2009, p. 237)³, destaca a posição da música na sua narrativa, tanto nos momentos em que se dedica a mencionar os músicos da cidade, quanto nos relatos sobre os eventos que ocorriam na velha cidade.

No papel de consciente e preocupado com a memória sancristovense, Santiago se situa também como um escritor fortemente ressentido com a mudança da capital neste período de transição estabelecendo, de forma esporádica, comparações entre o que foi a São Cristóvão de outrora e o que se tornou, em sua visão, a São Cristóvão de sua velhice.

³ DANTAS, J.I.C. In: SANTIAGO, Serafim de. *Annuario Christovense*. São Cristóvão: Editora UFS, 2008. 360p.

Nesse período de mudança da capital – que como funcionário público levou este memorialista a deixar sua cidade natal para residir em Aracaju – seus relatos conferem ao leitor um panorama do cotidiano da cidade e sua escrita se aproxima de Gilberto Freyre ao conferir ao leitor as sutilezas, as nuances de um determinado contexto em sua narrativa.

Recorrendo ao historiador Péricles de Andrade, o *Annuário* se vincula ao surto historiográfico sergipano do último quartel do século XIX e que se manteve até parte do XX (ANDRADE, 2009, p. 32)⁴, situando que “a leitura dos escritos de Serafim Santiago deve levar em consideração a distinção entre seu lugar social e epistêmico, entre as suas convicções religiosas e os objetos teóricos com os quais têm de lidar” (ANDRADE, 2009, p. 33). Assim, relacionamos a questão ao conceito de representação proposto por Roger Chartier, ao afirmar que “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”, sendo, pois, necessário ao historiador ter ciência que tais narrativas estão sempre arraigadas à percepção de quem as escreve e, portanto, ao lugar a partir do qual se fala (CHARTIER, 1992, p. 17). Neste contexto é possível considerar o conceito quando relacionamos à ideia de uma São Cristóvão esquecida e abandonada observada em fontes como periódicos e poesias das primeiras décadas do século XX, bem como a intenção de exaltar uma São Cristóvão de passado glorioso no discurso de memorialistas.

Nessa mesma perspectiva e contexto, no qual muitos intelectuais sergipanos se viram motivados a escrever sobre a História de Sergipe, outras obras reminiscentes deste conjunto historiográfico nos serviram como importante fonte de pesquisa, a saber: Manoel dos Passos de Oliveira Telles (1859-1935), em seu livro *Sergipenses – escritos diversos - 1900*, Prado Sampaio (1865-1932), em *Sergipe – Artístico, Litterario e Científico - 1908*, Sílvio Romero (1851-1914), em sua obra *Parnaso Sergipano*, em dois volumes, Luiz José da Costa Filho (1886-1948), em seu artigo publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe em 1920, Armindo Guaraná (1848-1924), no *Dicionário Bio Bibliográfico Sergipano - 1925*, e Serafim Santiago (1859-1932), em seu *Annuário Christovense - 1920*. Essas obras, todas escritas por sergipanos, nascidos na

⁴ ANDRADE, Péricles Morais de. In: SANTIAGO, Serafim de. *Annuario Christovense*. São Cristóvão: Editora UFS, 2008. 360p.

segunda metade do século XIX, empenhados em afirmar a ideia e sentimento de uma sergipanidade (que começava a desenvolver-se no último quartel do século XIX), são utilizadas aqui não apenas como fontes históricas de cariz bibliográfico, mas também como pontos de vista da cultura musical local.

A pesquisa hemerográfica também foi essencial para a realização deste trabalho. A investigação nos jornais que circulavam em Sergipe naquele período ampliou, não somente as pistas em torno do passado musical de São Cristóvão, como nos conferiu aprofundar no âmbito da recepção dos fatos e eventos ali registrados e comentados. No entanto, no que se refere à história da receptividade, consideramos o que Robert Darnton salienta na enfática frase “a leitura possui uma história” (apud BURKE, 2011, p. 204), não sendo possível a um leitor coevo reagir da mesma maneira como reagiram outros no passado a uma obra que lhes foi contemporânea, cujo contexto deve sempre ser considerado. O uso dos jornais ou imprensa na investigação histórica vem ganhando uma importância crescente na Musicologia e, sendo hoje praticamente incontornável na pesquisa dos variados contextos, contraria “o uso instrumental e ingênuo que tomava os periódicos como meros receptáculos de informações a serem selecionadas, extraídas e utilizadas ao bel prazer” (LUCA apud PINSKY; BACELLAR et al, 2011, p. 16). Nesse panorama em que a pesquisa hemerográfica se tornou crucial enquadra-se a história da Imprensa Sergipana que começou em 1832 na Vila de Estância, tendo como primeiro jornal o “Recopilador Sergipano” (1832-1834) (LIMA, 1995).

De acordo com Thetis Nunes (1984, p. 30), o surgimento de diversos jornais em Sergipe em meados do século XIX foi indicativo de progresso e agitação na vida cultural desta cidade. Em nossa investigação, o jornal *O Correio Sergipense* se destacou por ter circulado em São Cristóvão entre 1838 (quando foi lançado). Após 1855 foi transferido para a nova capital. Como órgão governamental, *O Correio Sergipense* apresentou mudanças em seu conteúdo ao longo do tempo, passando “de simples noticiário de atos oficiais ou transcrição de jornais das Províncias, especialmente da Corte” para “a publicação de interesse local dos intelectuais da terra, como versos de Tobias Barreto” (NUNES, 1984, p. 30).

A pesquisa arquivística ocupou naturalmente um espaço essencial em nosso estudo, tanto pelos documentos encontrados nos arquivos quanto por indicarem o impacto

que a mudança da capital trouxe para aquela velha cidade, dado que este feito causou várias perdas materiais, particularmente no que tange às partes musicais. Os avisos do memorialista Serafim Santiago por volta de 1920 já indicavam esse abandono das partituras produzidas pela Banda da Polícia, salientando que “não devíamos deixar dormir no arquivo do Quartel do Corpo Policial do nosso Estado suas admiráveis músicas marciais” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 308) ou, em relação à música sacra: “Todas estas composições de alto merecimento, acham-se á mercê das traças nos antigos arquivos musicais existentes em S. Christovão” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 301). Esta afirmação nos remeteu a questões como: que arquivos seriam estes? Que sedes de corporações musicais? Teria sido o descaso com a ex-capital por parte das autoridades competentes, também causador do esquecimento da memória musical sancristovense? O autor não menciona os acervos eclesiásticos. Para tanto, após um prévio mapeamento, visitamos diversos arquivos no estado, a saber: em São Cristóvão – Acervo do Museu da Polícia Militar de Sergipe, Arquivo da Lira Sancristovense; em Aracaju – Acervo da Cúria Metropolitana de Aracaju, Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, Biblioteca Pública Epifânio Dória, Arquivo do Judiciário de Sergipe, Acervo Musical da Sociedade Filarmônica de Sergipe (Sofise); em Itabaiana – Acervo da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição; em Estância – Acervo da Lira Carlos Gomes. Para além destes locais, também realizamos visita *in loco* nas cidades de Maruim, Nossa Senhora do Socorro, Santo Amaro das Brotas e Santa Luzia do Itanhy. Porém, não foi possível localizar nenhum acervo relativo à nossa pesquisa.

O trabalho também contemplou o levantamento e edição de algumas obras musicais que circularam em São Cristóvão no século XIX. Para tanto, destacamos a importância do trabalho do musicólogo Carlos Alberto Figueiredo (2014) como fundamentação essencial para esta tese, em relação ao processo de edição (norteando nossa compreensão em torno de conceitos como fontes, texto musical, cópias etc) e à metodologia utilizada nos diversos tipos de edição.

O texto está organizado basicamente em duas partes: a primeira mais dedicada a São Cristóvão e sua atividade musical – tanto no período em que a cidade era capital do estado quanto no período posterior como ex-capital e cuja abordagem nos remete uma vertente mais historiográfica –; e uma segunda parte, mais musicográfica, dedicada à

identificação, seleção, análise e edição de repertório musical que circulava durante o século XIX na antiga capital.

A primeira parte constitui-se por quatro capítulos com o propósito de criar uma narrativa de um panorama sobre a vida musical (música de tradição escrita) em São Cristóvão como capital de Sergipe. Partindo de um levantamento de indícios e/ou vestígios das práticas nesta cidade, as referências documentais usadas para a construção dos primeiros três capítulos remontam à primeira metade do século XIX até 1855, data até a qual detinha o título de capital do estado.

Dentre tais vestígios destacamos, no primeiro capítulo, a atividade da banda designada como Música do Corpo Policial (hoje Banda da Polícia Militar de Sergipe); a menção à Filarmônica San Cristovense; eventos musicais/cênicos que tinham lugar nas noites da antiga capital; além de informações a respeito de músicos nascidos e atuantes em São Cristóvão no período em questão.

O segundo capítulo trata dos enlaces entre a música e a política em São Cristóvão, considerando a atuação do religioso e músico Frei José de Santa Cecília em meio a um contexto de instabilidade política na Sergipe recém-emancipada. Os embargos políticos vão se modificando ao longo desse período selecionado e, por isso, analisamos também as implicações das tensões entre liberais e conservadores sobre os músicos da Música do Corpo Policial.

No capítulo posterior (capítulo 3), apresentamos um panorama dos eventos musicais na São Cristóvão católica, procurando compreender suas características e a integração e papel da música naquela sociedade. Neste ponto foram levantadas e analisadas práticas musicais religiosas que remontam ao século XVIII e que se mantêm até os dias de hoje. A partir dessa análise também foi possível observar os repertórios que circulavam na antiga capital nesse período.

O capítulo 4 encerra a primeira parte. Nele abordamos o período de transição da mudança da capital e impactos refletidos sobre o apagamento de uma memória musical de São Cristóvão que foi progressivamente negligenciada pelos governos que se seguiram. A análise considerou tanto os escritos dos memorialistas e os periódicos quanto

uma análise quantitativa a respeito das menções mapeadas nos jornais de época ao longo desse período.

A segunda parte, constituída pelo quinto capítulo, consiste em um olhar mais específico sobre o repertório produzido em São Cristóvão no século XIX, a partir de fontes musicográficas levantadas em acervos musicais sergipanos. No contexto musical sancristovense, os documentos musicais levantados e identificados foram escassos, pelo que se selecionou, em particular, duas obras que apresentamos numa proposta de edição crítica, de modo a propor um olhar mais apurado em torno desse repertório e, consequentemente, dos compositores sancristovenses.

Pelo que foi possível apurar, o levantamento que está sendo apresentado nesta pesquisa tem demonstrado ser inédito na realidade bibliográfica sobre a contribuição para uma história da música em São Cristóvão, Sergipe. Assim, esperamos que o nosso estudo venha a contribuir para uma memória musical da primeira capital de Sergipe, trazendo à luz tantos fatos de outrora que foram sendo esquecidos, obscurecidos e apagados da transmissão oral. Almejamos realmente que o repertório musical produzido em São Cristóvão possa voltar a ser ouvido e valorizado pelos sergipanos.

PRIMEIRA PARTE: MÚSICA NA “ITÁLIA SERGIPENSE”

1. PANORAMA DA ATIVIDADE MUSICAL EM SÃO CRISTÓVÃO OITOCENTISTA

Antonio Fernandes de Souza tem para vender em sua loja, ao lado esquerdo da Praça da Matriz, madraços muito finos, caças, chitas de diferentes qualidades, brim entrançado de linho, riscado francês, lenços de blond, ditos de caça, panos de linho, chapéus de sol de sêda, folhinhas d'algibeira para o corrente anno, cartilhas para meninos, papel pautado para música, caixinhas de palitos para tirar fôgo, e outras muitas fazendas, tudo pelo mais modico preço que for possível (O CORREIO SERGIPENSE, 9 fevereiro de 1842, p. 4).⁵

Em 1842, um jornal de São Cristóvão anunciava a venda de papel de música. O anúncio ocupa o final da última página do jornal *O Correio Sergipense*⁶. Naquele período, a cidade não somente era a capital como também a única a ostentar o título de cidade na Província de Sergipe. Dentre os produtos oferecidos pelo comerciante Antonio Fernandes (tecidos, chapéus e fósforos etc.), itens de utilidade doméstica, destacamos o papel pautado de música, certamente utilizado por alguns cristovenses, entre os quais podemos pensar nas jovens da cidade que faziam aulas de piano em suas casas, os compositores, professores de música e outros intérpretes e que nos remete à música de tradição escrita.

Segundo o memorialista Serafim Santiago (1860-1932), São Cristóvão era “a terra clássica da música”, havendo nela um considerável número de músicos, apontando quão “raro era o rapaz ou Senhorita christovense, que não sabia musica. Havia muitas aulas de musica, e o ensino era grátis. Foi aquella antiga e legendaria cidade sempre considerada uma Italia Sergipana” (2009, p. 297). Na perspectiva do memorialista, a vida musical em São Cristóvão era tão intensa que poderia ser considerada uma Itália. Segundo o autor, São Cristóvão era considerada (ou seja, por outros), logo, atribuindo a classificação para além de seu próprio pensar. Ele reforça essa ideia ao afirmar que a quantidade de músicos sancristovenses havia aumentado consideravelmente (Santiago tinha como contexto os idos de 1870) e que, segundo o autor, isso se devia ao ensino de música capitaneado pelos mestres João Firmiano Nunes dos Santos Fortes, Vicente Ferreira Nunes, Marcello Jozé Amorim, José da Annuniação Pereira Leite, de modo que

⁵ Neste trabalho as transcrições dos periódicos conservam a escrita da época constante nas fontes.

⁶ A grafia do título do jornal não é consistente. Por vezes a publicação apresentava o artigo “o”, ainda na década de 1840 e outras não.

o gosto musical na antiga capital era tão grande que “até os gatos de S. Christovão miavam por solfa” (SANTIAGO, 2009, p. 305).

O estudo do *Anuario Christovense* nos possibilitou observar a admiração de Santiago por sua terra e o esforço em destacar as recorrentes qualidades. A música é um dos aspectos mais explorados por Santiago em sua narrativa, embora, até onde levantamos, não encontramos registros de uma relação direta do memorialista com a música. Esse destaque nas atividades musicais levou o autor a apresentar as grandes personalidades de São Cristóvão, referindo-se recorrentemente os músicos como “a notabilidade de alguns patrícios Christovenses” (2009, p. 110).

A pedido de um amigo⁷ Serafim Santiago elaborou uma lista extensa de compositores que participavam do cenário musical sancristovense, ressaltando alguns dos músicos que ele conheceu apenas pela tradição oral e outros pessoalmente. A saber:

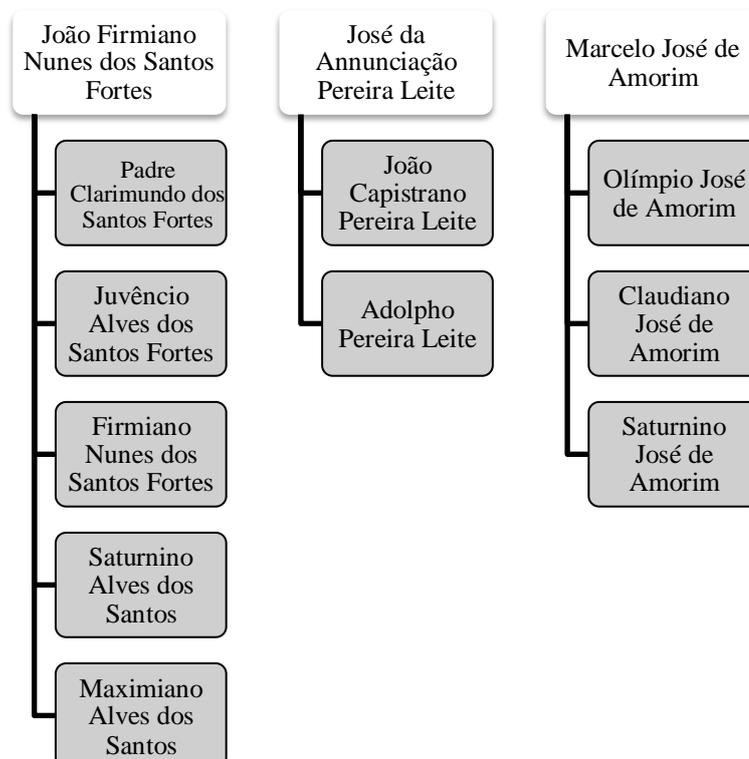
Não me sendo possível, por me faltar as habilitações, deixo de levar a efeito um trabalho biographo de cada um dos meus patricios compositores já falecidos, contento-me em reproduzir os nomes de todos os musicos, em cujo numero estão os melhores compositores christovenses, como fiz para satisfazer o pedido do Professor Severiano Cardozo. Vejamos os que conheci por tradição: - João Firmiano Nunes dos Santos Fortes, Vicente Ferreira Nunes, Marcello José de Amorim, José da Anunciação Pereira Leite, Frei-José de Santa Cecilia, Doutor Joaquim José d’Oliveira e os não compositores e optimos executores: Felino do Prado, José Aleixo, João Capistrano Pereira Leite, Ignacio Antonio Gomes de Oliveira, José Procopio Torres, Padre Clarimundo dos Santos Fortes, David Ferreira da Rocha, João Angelo dos Reis, e muitos outros. Vejamos os que conheci pessoalmente, os compositores modernos: Juvencio Alves dos Santos Fortes, Olimpio José de Amorim, Firmiano Nunes dos Santos Fortes, Luiz Alves Pitanga e Francisco Avelino da Cruz e os não compositores e bons executores: Antonio Simões, Evaristo Antonio de Freitas, Manoel de Oliveira Cahype, José Celestino Ramos, João Baptista dos Santos, Izaías Profeta da Silveira,

⁷ O referido amigo de Serafim Santiago, que lhe havia encomendado um levantamento dos músicos de São Cristóvão foi o intelectual Severiano Cardoso, sergipano nascido em Estância em 14 de março de 1840 e que obteve destaque na província principalmente por sua atuação como professor, trabalhando em instituições como a Escola Normal e o Atheneu Sergipense, além de ter produzido também no âmbito da poesia e do teatro e de ter atuado como jornalista, escriturário e diretor de escola ao longo de sua carreira. Severiano era filho do advogado Maurício de Azevedo Cardoso. Outros membros da família Cardoso obtiveram destaque no Dicionário Bio-bibliográfico de Armindo Guaraná, de onde retiramos essas informações (GUARANÁ, 1925, p.484-486). Outros dados também podem ser encontrados através do blog “Ensinar e Aprender História”, disponível em: <http://itamarfo.blogspot.com/2004/09/retalhos-de-severiano-cardoso.html>. Acesso em 25 de maio de 2021. A relação de Santiago com Severiano Cardoso indica que o memorialista mantinha boas relações com intelectuais de seu tempo, por meio das quais também poderia ter se inspirado a salvaguardar a memória de sua terra natal.

Justiniano de Oliveira, Claudiano José de Amorim, Rufiniano Servulo Pontifice, Antonio de Jesus Cezar, Evaristo Servulo de Oliveira, José Zacharias Libano, Manoel da Encarnação Gato, Antonio Leandro Duarte, Saturnino Alves dos Santos, Saturnino José de Amorim, Manoel Pio, Gonçalo Ferreira do Bonfim, Tertuliano José dos Santos, Francisco de Assumpção Prado, José Moureira, Ludgerio Banigno do Nascimento, Adolpho Pereira Leite, Francisco Pereira Nanick, Emilio Cleomenes Doliveira, Manoel Lino, Maximiano Alves dos Santos, e muitos outros (SANTIAGO, 1920/2009, p. 308-309).

Através desta lista criada por Santiago, foi possível identificar a predominância de três famílias de músicos em São Cristóvão, através dos sobrenomes: Santos Fortes, Pereira Leite e José de Amorim. Mesmo não nos sendo possível até ao momento definir a relação genealógica entre essas pessoas, consideramos aqueles dos quais já temos alguma informação, como a data de nascimento, contrapondo com os dados documentais obtidos.

Diagrama 1 - Relações Familiares entre músicos sancristovenses



Em seu levantamento o “historiador por tradição” categorizou também os músicos por função entre aqueles que escrevem música e os executores. Naturalmente, inferimos que essa listagem não seja exaustiva em relação aos nomes de todos os músicos

da cidade, mas apenas aqueles que o autor considerava como “os melhores”, ou os que teriam chegado ao seu conhecimento. A ênfase dada por Serafim Santiago à quantidade de músicos é também indicativa da atividade musical de São Cristóvão.

O juízo de valor evidenciado por Serafim é constantemente notado. Expressões como “Itália sergipana” e “terra clássica da música” denotam a ideia de um repertório canônico de influências musicais europeias. Compreendemos haver uma relação entre as duas atribuições em que o autor especifica, de certa forma, a que tipo de música se refere. É possível que estivesse fazendo uma alusão à música de teor erudito, o que justificaria a tentativa de atribuir um *status* à antiga capital.

Nessa associação projetada de São Cristóvão como “Itália Sergipense” e como “terra clássica” em relação à música, ressaltamos que ainda na segunda metade do século XIX a região que hoje se configura como Itália era referência musical, sobretudo pela ópera e seus compositores, campo que tão fortemente influenciava também músicos brasileiros. Tomando como exemplo o representativo compositor paulista Antonio Carlos Gomes (1836-1896), contemporâneo deste memorialista, sua repercussão internacional ressignificava o apogeu do modelo de ópera italiana e a importância dos espaços de representação, como o Teatro alla Scala de Milão, que era emulado em várias partes do mundo, especificamente nos maiores centros urbanos europeus (MARIZ, 2005, p. 77). Essa italianização musical, fortemente estabelecida na metrópole portuguesa após o séc. XVIII, contextualiza certos tipos de repertórios que circulavam na capital sergipana. Conforme as fontes levantadas por esta pesquisa em arquivos da região, com manuscritos de excertos de ópera para banda de música, bem como foi também noticiado nos jornais, cujo levantamento ressalta a presença do repertório italiano entre os sancrisovenses, a ópera italiana fez sucesso em São Cristóvão nos idos dos oitocentos.

Em contraponto ao pensamento que via com bons olhos a influência da música italiana, sobretudo a ópera e o *bel canto*, destacamos também a colocação feita por Guilherme de Melo (1867-1932), tido como o autor do primeiro livro estritamente sobre História da Música no Brasil. Na visão de Guilherme de Mello, a música italiana já não contava com o prestígio de outrora (1908, p. 273). O autor apontou a presença da música “popular” italiana e do idioma italiano como causa de decadência da música nacional. Serafim Santiago e Guilherme de Mello foram contemporâneos e viveram em Províncias

vizinhas (Sergipe-Bahia). Porém, suas obras estão separadas por aproximadamente doze anos. Ambos apresentam visões diferenciadas sobre o italianismo musical.

Há ainda outro aspecto que pode ter incentivado Santiago a comparar São Cristóvão à Itália: o indicativo da quantidade de músicos destacado por ele próprio – que mencionou o nome de quarenta e seis músicos (SANTIAGO, 1920/2009, p. 308-309). Sua narrativa sugere que a antiga capital era a cidade referencial da música clássica no estado. O memorialista fez ainda uma observação sobre a gratuidade do ensino de música em São Cristóvão. Primeiramente é preciso considerar que Santiago escreveu o Anuário já no início do século XX, mas se refere muitas vezes a um período passado. Alguns questionamentos surgem a partir de sua afirmação, tais como: que tipo de ensino? Qualquer aula de música era gratuita, ou havia um perfil específico? Dentre as várias possibilidades de ensino de música no século XIX apontamos as aulas na instrução pública primária e secundária, o ensino de piano em domicílio (com vários anúncios nos jornais, inclusive), aulas de música em bandas filarmônicas, os aprendizes na banda da polícia e a música que se fazia nas igrejas. Em quais desses contextos o ensino de música seria gratuito? Sabemos que durante o século XIX aulas particulares de música eram frequentes na província. Há vários anúncios nos jornais que trazem nomes de professores de piano, por exemplo, e esse ensino não era gratuito. O ensino de música em bandas filarmônicas, por outro lado, poderia encaixar-se como sendo gratuito, tal como ocorre ainda nos dias de hoje.

Quando o contexto é a instrução pública, a questão torna-se mais complexa. Sabemos que em 1847 o *Lyceu de São Cristóvão* contava com as cadeiras de Latim, Francês, Lógica, Retórica e Geometria. Também identificamos uma escola na capital que contemplava o ensino de música na grade curricular. Porém, o estabelecimento era particular e tinha como diretor o padre José Gonçalves Barroso (1821-1882), conforme atestado pelo então presidente da província José Ferreira Souto em 03 de maio de 1847:

Creou-se nesta capital um pequeno collegio, sob a direção do padre José Gonçalves Barroso, lente de uma das cadeiras do lyceu, onde se ensina primeiras letras, inglez, geografia, muzica, e todos os preparatórios exigidos nas nossas academias, admitindo alunos externos, e pensionistas, cujo numero vai crescendo com vantagem d'aquelle estabelecimento, sendo de desejar sua duração e progresso (SERGIPE, 1847, p. 7).

Analisando os *Relatórios e Fallas dos Presidentes de Província* publicados desde 1835 e consultados até o exemplar datado de 1856, não encontramos o ensino de

Música no currículo das escolas públicas da antiga capital, somente em algumas escolas particulares, como a anteriormente mencionada, que estava em São Cristóvão. Até então, quando a escola (particular) ofertava o ensino de música, o valor não estava incluso na mensalidade, sendo necessário pagar um custo adicional, tal como encontramos na *Falla do Presidente Francisco Perreti à Assembleia Legislativa em 21 de abril de 1843*. No referido documento o presidente destacou que na vila de Laranjeiras havia um colégio particular que também ofertava as cadeiras de Música e de Dança (de oito em oito dias) “sendo, porém, as necessárias despesas com Mestres, e Muzicos feitas pro rata á custa dos pais e benfeitores” (SERGIPE, 1843, p. S1-4). Ou seja, no contexto de primeira metade do século XIX o ensino de música não era tão acessível como apresentado por Santiago.

Nesse período a cidade de São Cristóvão estava cercada por engenhos de açúcar. Sua economia majoritariamente açucareira pressupunha também uma sociedade escravocrata e patriarcal, fundada nos preceitos religiosos e morais católicos. No entanto, o cenário central desta narrativa é o cotidiano urbano na cidade alta de São Cristóvão. Assim, optamos por delimitar a pesquisa com base nas fontes acessíveis de tradição escrita e que se relacionam com eventos/acontecimentos periódicos da cidade, não incluindo o cotidiano das aulas de música (sejam as aulas domiciliares, nas sedes das bandas, ou mesmo nas escolas), a música de matriz africana, a música indígena e a música no âmbito da informalidade devido, sobretudo, à carência de fontes relativas a essa realidade (o que não significa que um estudo mais abrangente sobre outras várias realidades musicais de São Cristóvão no período em questão não possa ser empreendido posteriormente). A partir das fontes encontradas, foi possível realizar um levantamento sobre os músicos e corporações que transitavam em torno dessa música, que produziam ou interpretavam. Os estudos em torno de corporações, músicos, repertórios e eventos encontram-se ao longo deste *corpus* e que visa compor um panorama da atividade musical na cidade.

Enquanto capital da Província de Sergipe, São Cristóvão foi local de confluência de acontecimentos políticos importantes para a sociedade e também sede de diversas atividades culturais. O intelectual sergipano Joaquim do Prado Sampaio Leite (Aracaju, 1865-1932), ao reiterar que “foi, como é sabido, em São Christovam que se organizou o primeiro núcleo de vida e expansão mental sergipanas” (SAMPAIO, 2012, p. 62), e

também ressaltou que “naquele meio, apesar de mal focalizado à luz da história, destaca-se dominando a cena, o talento polymorphico de Frei José de Sancta Cecília” (SAMPAIO, 2012, p. 62). O mesmo autor mencionou ainda o nome de diversos outros músicos sergipanos, lamentando o fato de não lhe ser possível mencionar tantos outros nomes pela “falta de revelações e documentos precisos” (SAMPAIO, 2012, p. 62).

Segundo Prado Sampaio, São Cristóvão foi também um centro notável de música vocal: “Ali nasceram os nossos maiores e mais conhecidos cantores, um Felino, um Evaristo Simões, voz de baixo, um Juvêncio Fortes tenor, e o nunca esquecido Ignacinho, compositor notável, mestre de orchestra e exímio dedilhador de violão, e outros e outros” (2012, p. 63). Dentre estes, o autor mencionou também o nome de Joaquim Honório (1856-1904), compositor e maestro nascido em São Cristóvão (Fig. 1), mas que passou a atuar profissionalmente em Estância, como primeiro maestro da banda “Lira Carlos Gomes.



Figura 1 - Retrato de Joaquim Honório. Fonte: Acervo da Lira Carlos Gomes, 2019.

Um jornal de Salvador (BA), em 1824, noticiou sobre uma festividade ocorrida em São Cristóvão (SE) (haja visto que nessa década ainda não havia imprensa em Sergipe). Naquele ano a capital sergipana celebrou a Constituição Brasileira que foi outorgada por D. Pedro I. A ocasião foi muito comemorada pelos sancristovenses com celebrações religiosas, desfiles da cavalaria e muita música, conforme apontado nesse relato:

Snr. Redactor do Grito da Razão. Como os applausos e louvores feitos em honra do Nosso Augustissimo Imperador são demonstrações não equivocadas da sinceridade dos Suditos, e fidelidade com que o amão, achei que era divida de hum Brasileiro extremosamente amigo da sua Patria rogar a V. m. o favor de inserir na sua Filha os, com que se demonstrou esta Cidade de S. Christovão, Capital da Provincia de Sergipe d'ElRei. [...]. Toda a Cidade, e seus suburbios se esmerou gostosamente em iluminar-se na noite da véspera, e nas duas seguintes, principiando desde o meio dia de Sabbado todos os sinos, tanto das Igrejas seculares como regulares festivamente a repicarem nas estações costumadas, a que acompanharão fogos artificiaes. E estando a Igreja Matriz rica, e pomposamente armada, como nunca esteve, e no Presbyterio da parte do Evangelho huma rica tribuna toda hornada de téla carmezim [sic] de ouro, sobre dous degrãos de seda verde e amarella, cujos angulos estavam occupados de grandes rozeiras e outras flores artificiaes, e em torno de toda a tribunahum engraçado encadêamento de galões de ouro sobre arames, e no meio o Busto de Sua Magestade Imperial; e no arco da Capella Mór hum vistoso pavilhão de seda verde e amarella com malambares das mesmas côres: sahio ás 9horas do dito dia 6 do Palacio o Presidente, Commandante das Armas, Camara, Clero, Nobreza, Militares, e Povo, que foi numeroso, e se encaminharão dirctamente a ella, em acto processional o mais brilhante, soltando-se muitas girandolas, cujo estrondo com o dos repiques dos signos, cada vez mais expressavão o gosto geral. A esse tempo o Reverendo Vigario Geral e Parochial, tendo tomado hum rico Pluvial, se achava á porta da dita Matriz com o mais Clero, e, feitas as ceremonias do recebimento, forão entrando, a cujo tempo a Musica (que foi toda a Cidade, e alguma de fora a maior que se tem julgado) deo principio a tanto jubilo, tocando uma agradavel, e bem concertada Overtura, que durou até que, feita a Oração, forão tomando assento as Authoridades em seus competentes lugares, que já estavam preparados com decência, sob a direção e cuidado do Padre Ignacio Antonio Dormundo, por cujo zelo, e adhesão á Causa do Brasil, foi dirigida toda a solenidade (GRITO DA RAZÃO, 9 de julho de 1824, p. 2-3).

A Constituição de 1824 estava promulgada e o então imperador D. Pedro I era o grande homenageado ao longo de dois dias de comemorações. Considerando o descrito nessas notícias, toda a cidade estava enfeitada, do Palácio aos templos católicos, com faixas e fitas nas cores da bandeira. Vemos no relato que a festa, com toda essa envergadura, contou com os representantes da administração pública, do clero e da defesa, bem como da aristocracia que também teve seu destaque e da qual incluiria os proprietários de engenho e suas famílias. O povo, último elemento apresentado dessa “procissão festiva” foi representado em peso, segundo a apreciação da época.

A discussão sobre o termo “festa”, utilizado em relação aos eventos celebrativos característicos do Brasil oitocentista, foi aprofundada pela musicóloga Ana Guiomar Souza em sua tese, constatando que naquele contexto não seria possível compreender o real significado das festas a partir de uma visão dicotômica. Segundo a autora, as fronteiras entre o sagrado e profano são difusas, “não sendo possível delimitar com rigor os limites entre oficialidade e informalidade, entre o sagrado e o profano” (SOUZA,

2007, p. 45). Ao longo deste trabalho apresentaremos vários outros relatos sobre eventos festivos que faziam parte do cotidiano da cidade, a partir dos quais será possível compreender essa estreita relação.

Naquele ano (1824) Sergipe ainda tentava conquistar na prática sua independência da Bahia, já concedida por direito por D. João VI em 1820. Em meio a todo aquele acontecimento, encontramos alguns registros sobre a atuação de músicos. O relator não se referiu a um grupo específico e nem cita em particular. O termo utilizado (Música) é genérico e sugere referir-se ao grupo que tocava nos mais diversos espaços, nomeadamente no início da solenidade religiosa.

A importância da ocasião mereceu a contratação de músicos de outras vilas da Província, além dos músicos ou corporações de São Cristóvão. Esse aspecto pode indicar que era necessário a capacidade sonora dada a quantidade de convidados, pode também indicar sinal de prestígio do evento em dimensão regional, da mesma forma que pode representar uma necessidade de músicos externos, dado que a cidade poderia não contar com um número expressivo de músicos em 1824. No entanto, impulsionado ou não por este evento de maior dimensão, foi na antiga capital que surgiu uma das principais bandas de música de Sergipe e também a pioneira em formato marcial na Província: a **Música do Corpo Policial**, pela qual passaram vários músicos sancristovense, inclusive alguns dos quais mencionaremos neste trabalho.

1.1 Corporações Musicais

1.1.1 A Sociedade Filarmônica Sancristovense

A **Sociedade Filarmônica Sancristovense** funcionou durante a segunda metade do século XIX. Pela pesquisa realizada no arquivo da igreja Matriz de São Cristóvão, em 2011, tivemos acesso ao Estatuto da Filarmônica, último quartel do século XIX, porém

não nos foi possível fotografá-lo nem voltar a ter acesso a ele quando da pesquisa de doutorado⁸.

Em nossa visita ao arquivo da Lira Carlos Gomes nos deparamos com uma partitura (aqui utilizado como sinônimo de fonte musicográfica) que se revelou ser a única obra musical em partitura encontrada como pertencente à referida filarmônica e que, conseqüentemente, comprova a existência daquela corporação. Em busca de mais informações, a investigação hemerográfica não acrescentou nenhum dado a respeito da Filarmônica Sancristovense, de modo que, até o momento nos é possível apenas atestar a sua existência no último quartel do século XIX com estas duas referências. Esta fonte musicográfica (Fig. 2), enquadra-se no repertório de obra sacra e está assinada por Evaristo Antônio de Freitas, um dos músicos mencionados por Serafim Santiago (1920/2009, p. 308-309). O autor classifica-o na categoria dos “não compositores e bons executores” que ele teria conhecido pessoalmente.

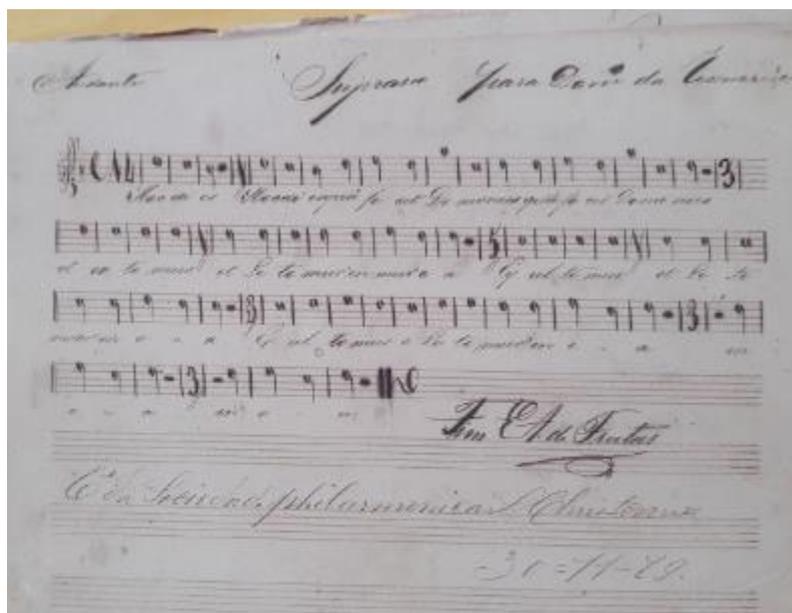


Figura 2- Partitura para Domingo da Ressurreição. Fonte: Acervo da Lira Carlos Gomes, 2019.

⁸ Tivemos acesso a este documento no ano de 2011 através da gentileza de um franciscano da Ordem Terceira, Alexnaldo, que nos permitiu visualizar brevemente o Estatuto. Contudo, ao voltar a esse local para fins desta pesquisa, o documento já não estaria mais nesse Arquivo Eclesiástico da Igreja Matriz.

Pela assinatura na fonte é possível inferir, mas não afirmar, que a música tenha sido escrita por Evaristo. No entanto, o local no documento onde o músico assinou sugere também situá-lo na função de copista. Ainda assim, a hipótese de que teria sido o próprio Evaristo o autor da obra não pode ser descartada.

Não foi possível encontrar nenhuma menção à Sociedade Philarmonica S. Christovense nos jornais na base de dados da Biblioteca Nacional Digital brasileira, bem como o levantamento não encontrou nenhuma outra fonte, além do manuscrito apresentado que se trata a respeito da Filarmônica.

1.1.2 Música do Corpo Policial

A data de fundação da Música do Corpo Policial é ainda incerta. O grupo existe até os dias de hoje e se mantém muito atuante no cenário musical do estado de Sergipe, sendo formado por policiais militares. A atuação da Música do Corpo está diretamente ligada à história do Corpo de Polícia, que no século XIX compunha a Força Pública, juntamente com a Guarda Nacional e a Companhia Fixa de Caçadores. Em seu estudo sobre a Banda da Polícia Militar do Ceará, a pesquisadora Inez de Castro Gonçalves destaca o contexto que motivou a criação das bandas de música militares. Segundo Inez Gonçalves a convergência entre o caráter “centralizador” da Constituição de 1824 com o crescente desejo de autonomia das Províncias do Brasil motivaram alterações na mesma Constituição. Dentre as alterações destacou-se a criação das Assembleias Legislativas Provinciais em 12 de agosto de 1834 e uma das primeiras ações das Assembleias Provinciais foi justamente a criação da Força Policial, corporação diretamente ligada ao Governo Provincial (MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 126). Não podemos esquecer que o pano de fundo dessa ação foi o período regencial, inicialmente marcado pela tentativa de maior autonomia por parte das Províncias. Neste contexto, a Força Policial de Sergipe foi fundada em 1835, com 201 integrantes, conforme informado no endereço eletrônico da própria instituição⁹. A Guarda Nacional, a “milícia cidadã” (SCHULZ,

⁹ Disponível em > <https://pm.se.gov.br/policia-militar-completa-186-anos-de-historia/>. Acesso em 28 fev. 2021.

1974, p. 331), era anterior à Força Policial e substituía as antigas corporações do século XVIII no Brasil. Oficialmente criada em 1831, no período da menoridade de D. Pedro II, a Guarda contava com o grupo livre mais numeroso “que não acarretava ônus financeiro para o Governo” (SCHULZ, 1974, p. 331), ao contrário da Força Policial. Apesar de trazer ônus para os cofres públicos a Força Policial viria para otimizar a relação entre a Força Pública e o Governo de cada Província.

Destacamos aqui os *Relatórios e Fallas de Presidentes da Província*¹⁰, que foram examinados a começar pelo número publicado em 4 de março de 1835 (que é o ano do relatório mais antigo encontrado) até 1856. Esses relatórios foram fontes essenciais para melhor entendermos a trajetória do Corpo Policial e, conseqüentemente, da Música do Corpo Policial na cidade de São Cristóvão. Em tais documentos foi possível colher informações, sobretudo dados numéricos, a respeito da corporação. Em relação ao Corpo Policial, a *Falla de 11 de janeiro de 1835* proferida por Manoel Ribeiro da Silva Lisbôa, a Força Policial (ou Polícia) não foi mencionada, mas sim o Corpo de Permanentes, a Guarda Municipal e Guardas Nacionais. A Polícia Militar é tratada por Corpo de Permanentes até 1838, quando o então presidente José Eloy Pessoa (1792-1841) esclareceu que Corpo de Permanentes e Corpo Policial eram o mesmo grupo. Na *Falla de 11 de janeiro de 1838*, Eloy Pessoa argumentou em favor de melhorias para o Corpo Policial:

Se a Policia he a alma da segurança Publica, a Força Policial, o Corpo de Permanentes, desta Provincia constitue a parte material deste todo, sem o qual serão iludidas todas as disposições a favor da Ordem Publica./ Este Corpo continua a prestar serviços interessantes e geralmente reconhecidos, e apreciados por toda a Provincia: a sua subordinação, e disciplina he devida não só a boa índole dos indivíduos q’o compõe, como que, e principalmente ao louvável comportamento e caracter de seus Officiaes, sob o Commando de seu honrado e virtuoso Chefe (SERGIPE, 1838, p.17).

A partir do exposto, notamos a atuação do Corpo Policial desde 1835. O presidente apresentou o grupo como tendo a relevância de seus serviços reconhecida pela

¹⁰ Os Relatórios de Presidentes de Província consultados nesta pesquisa tomaram como base os documentos disponíveis no site do *Center for Research Libraries (CRL Digital Delivery System)*. Os Relatórios, bem como Fallas dos Presidentes registram a prestação de contas do administrador das Províncias à Assembleia Legislativa e eram escritos a cada ano, ou sempre que a administração mudava. Dentre os aspectos contemplados constam: segurança pública, instrução pública, culto público, saúde pública, tipografia provincial, obras públicas, dentre outros pontos. A partir do relatório de 1843 observamos um maior detalhamento das informações e melhor sistematização, bem como presença de quadros e mapas.

sociedade local, estando também bem organizado e bem estruturado. Mais adiante, no mesmo documento, o Presidente Eloy Pessoa ainda coloca:

Nenhuma outra Província do Imperio possui melhores Soldados, e Officiaes. Esta Força apenas constava de duzentos e quarenta e três homens; mas, Sr. Este diminuto numero não podia subsistir atenta a precisão de prestar contingentes á quase os os pontos da Província. [...] Forçoso foi ceder a imperiosa Lei da salvação Publica, e authorisado geralmente pelo Artigo 37 vigente da Lei Provincial de 12 de Março de 1835 não duvidei de fazer alguns sacrificios além dos ordinários para sustentar a Ordem, e manter a segurança interna da Província: augmetei provisoriamente, e até Vossa approvação, mas huma Companhia no Corpo, e nomiei os officas precisos. E como seria inútil aumentar homens, sem aumentar respectivamente o armamento e municiamto; em falta das armas granadeiras, tratei de os armar com lasarinas. Ainda outra medida fui obrigado a adoptar. O soldo de quinhentos réis diários equivalia apenas ao jornal de hum escravo [...] (SERGIPE, 1838, p. 18).

Em sua fala o presidente tenta justificar os gastos nos cofres públicos culpando o aumento no número de soldados e de investimentos que precisou fazer no Corpo Policial. Esses supostos investimentos seriam a compra de armas e o aumento no soldo dos oficiais. Além disso, é possível saber quanto um soldado recebia naquele ano.

Entre 1835 e 1837 os relatórios trouxeram a questão dos conflitos que ocorreram a partir da vila de Santo Amaro e que ocasionaram tribulações a outros pontos da Província, sendo necessário recorrer ao Corpo de Permanentes da Bahia por mais de uma vez. Nesse panorama sobressalta as limitações da Força Pública na Província de Sergipe, situação que se arrastaria por alguns anos. Um exemplo disso é a falta de uma cadeia na Província na altura do ano de 1838, conforme afirmou o próprio presidente em seu relatório dirigido a mesma Assembleia: “Não tendes em toda a Província huma só cadeia!?” (SERGIPE, 1838, p. 12). Já em Relatório anterior (1835) foi feito o apelo por uma reforma no Quartel Militar que estava em situação decadente. A necessidade de reforma no Quartel permaneceu no Relatório de 1836. As obras da cadeia da capital só iniciariam no ano de 1840 (SERGIPE, 1840, p. 26).

É preciso destacar que os objetivos desse tipo de documento (Fallas e Relatórios de Presidentes à Assembleia Provincial) iam além de prestação de contas ou mesmo de apresentação de um panorama da província, mas também (implicitamente) enaltecem os feitos do administrador, justificativas e tentativas de aprovação de projetos de Lei, por exemplo. De acordo com os pesquisadores Mateus Souza e Jarina Santos:

Os relatórios de Presidente de Província constituíam documentação relativa à administração pública, redigida pelo Presidente da Província servindo não só como material comprobatório e subsídio para administração, mas também como documentos de autopromoção para os Presidentes das Províncias. Essa documentação possuía, por esta razão, uma linguagem própria e rebuscada onde os governantes exaltavam seus próprios feitos, criticavam as administrações anteriores e pregavam suas ideias a respeito da vida social, econômica e política da sociedade (SOUZA; SANTOS, 2017, p. 28).

Em Falla com que o Excelentíssimo Senhor Presidente da Província, Coronel João Pedro da Silva Ferreira abriu a Segunda Sessão Ordinária da 3ª Legislatura da Assembleia Provincial de Sergipe, o então presidente queixou-se dos “mesquinhos vencimentos” da Força Policial, o que estaria afastando os cidadãos de procurarem se integrar à corporação (SERGIPE, 1841). Em 1842 a *Falla do Presidente da Província*, na época Sebastião de Almeida Boto, reforçou o estado de calamidade da Força Policial de Sergipe. Constatamos que a precariedade na estrutura do Corpo Policial foi uma constante nos relatórios até 1842. Somente a partir da administração de Anselmo Francisco Perreti (1843) a situação da corporação parece começar a ser organizada e melhorada. Até então, não foi notada menção alguma aos músicos do Corpo.

A partir de 1848 o Corpo de Polícia de Sergipe passou a seguir a resolução número 227, de 7 de junho daquele mesmo ano, contando com 230 praças. Em 1849 a corporação ainda não usufruía de um prédio próprio, fazendo uso do prédio nacional, com um escasso apoio econômico. Apesar dos melhoramentos ocorridos, sua estrutura era ainda precária.

Não tem a policia quartel próprio, pois bem sabeis que se abriga em huma parte do prédio nacional, que serve de quartel da força de primeira linha, e, portanto, se os cofres provinciaes permitissem, muito importava, que se construísse hum quartel para a força policial, com as precisas proporções, e convenientes commodos. Em quanto porém isto não se faz, urge que se repare a parte do próprio nacional ocupada pela policia, que se mandem fazer tarimbas, em que as praças bem se accomodem, visto que só huma existe, onde não podem pernoitar mais de vinte soldados; huma arrecadação para o fardamento proprio, cabides para o equipamento (ilegível) (O CORREIO SERGIPENSE, 17 de março de 1849, p. 2).

Considerando que a Força Policial de Sergipe surgiu em 1835, é possível inferir que pouco tempo após sua criação passasse a existir também o grupo musical do Corpo. A Banda da Polícia Militar de Sergipe já era atuante na primeira metade do século XIX. Surgiu na antiga capital, São Cristóvão e estava a serviço do Governo Provincial vigente, sendo um grupo musical muito atuante na cidade e em outras regiões de Sergipe. Durante

um período de pelo menos quinze anos a atividade da banda da polícia se concentrou em São Cristóvão. A Música do Corpo Policial, como era intitulada no séc. XIX, foi durante algumas décadas a única banda em caráter marcial do Estado. Segundo Acrísio S. Silva, o grupo só se estabeleceria enquanto corpo especificamente musical em 1844, seguindo “a seu modo o lema da Corporação, ‘Unidos Ombro a Ombro’, da qual é a alma sonora, preservando a ordem pública através da arte e protegendo as riquezas musicais do nosso Estado com suas apresentações” (SILVA, 2012, p. 36).

A data também foi mencionada pela pesquisadora Inez Martins. Em sua tese sobre a *Banda de Música do Corpo Policial do Ceará*, Martins afirma que a banda do Ceará foi criada pela Lei nº 688 de 1854 e que antes do Ceará, “apenas seis províncias brasileiras contavam com suas bandas policiais: Minas Gerais, em 1835 (no mesmo ano da criação da corporação no Ceará); Rio de Janeiro, em 1839; Espírito Santo, em 1840; Sergipe, em 1844; Bahia, em 1850; e Pará, em 1853” (MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 165).

Vemos que o ano de 1844 é considerado pelos dois autores. No entanto, o levantamento hemerográfico nos permitiu ir além, compreendendo que já no ano de 1840 a Música do Corpo Policial estava em atividade, conforme registrado no jornal *O Correio Sergipense*:

Coisas há que cada vez mais admiro. A pouco tempo, vi e ouvi o nosso Reverendo Vigário, o Sr. Luiz Antônio Esteves, publicar em a missa Conventual da Matriz, uma Pastoral, em que o excelentíssimo Metropolitano mandava, que nas festividades e atos Religiosos, se extirpasse de uma vez o intolerável e imoral abuso de se tocarem hinos Nacionais, e quaisquer outros toques profanos: isto posto, admirei sumamente que o senhor comandante interino dos Permanentes, consentisse em um dos Atos que se devia guardar todo o critério religioso, submissão e respeito que cumpre a todo que professa a Sagrada Religião do Império, qual o da Procissão do Senhor Bom Jesus dos Passos, a música de seu corpo que acompanhou a dita procissão escolhesse, como de prevenção, para tocar hinos profanos, e outras músicas indecentes que a modéstia por não dar mais escândalo, privando até se cantassem os Motetos junto aos Passos com toda a reverência religiosa, como se costuma. [...]. Sirva-se Senhor Redator dar publicidade a estas mal traçadas linhas, a fim de que o Senhor Major Antônio Pedro Machado, corrija o seu Mestre de Música de semelhante procedimento anti religioso e imoral. Seo patricio e amigo. O inimigo dos abusos (O CORREIO SERGIPENSE, 18 de março de 1840, p. 6).

A citação anterior é rica em elementos que perpassam São Cristóvão na primeira metade do século XIX e a tênue relação entre o sagrado e o profano. Nesse primeiro momento nos deteremos na questão que envolve a participação da Música do Corpo Policial. Dentre os personagens encontram-se o redator (identificado como o inimigo dos abusos) e o Major Pedro Machado que, segundo se pode entender, era o comandante interino dos permanentes. O pano de fundo é a procissão dos Passos da Quaresma, que contou com a participação da banda da polícia. A questão central da narrativa é a queixa do redator quanto à natureza do repertório utilizado, que estaria contrariando uma pastoral do reverendo sobre o uso da música nas celebrações religiosas. Essa passagem voltará a ser analisada dentro do contexto da música religiosa na São Cristóvão oitocentista no terceiro capítulo.

O redator deixou uma evidência do funcionamento da corporação já naquele período. A partir da matéria do jornal compreendemos que o corpo musical da corporação já estava em funcionamento antes de 1840 e, naquele ano, de forma específica, tocou durante a procissão dos Passos de São Cristóvão. Não é possível identificar quem era o mestre da banda naquele ano, mas sabemos que estava no repertório do grupo uma série de hinos. Entendemos que o momento em que a banda tocou na procissão não foi o mesmo em que se deveria cantar e tocar os Motetos dos Passos. É provável que o grupo estivesse tocando no início do cortejo, ou mesmo entre um passo e outro. A escolha (naquele contexto) inapropriada para o tempo quaresmal teria até mesmo impedido o canto dos motetos, tamanho o choque que teria causado. Sobre essa questão trataremos mais adiante. De toda forma, a “denúncia” no jornal foi, até o momento, o registro mais antigo a respeito da atividade da Música do Corpo Policial em Sergipe. Considerando que a Procissão dos Passos ocorre no início do ano (no caso, a notícia data do mês de março), concluímos que o início da atividade musical do Corpo Policial de Sergipe aponte para a década de 1830, não distando da fundação do Corpo Policial.

A atividade dos corneteiros é ainda mais anterior. Porém, não era entendida como ação essencialmente musical. No Relatório de 1835 há uma menção à atividade de um praça responsável pela corneta na villa de Divina Pastora. Pelo panorama observado nas falas dos presidentes da província, a situação do Corpo Policial só viria a ser melhor estruturada em 1843, quando Francisco Perreti, criou o Projeto de Lei nº 9 que no artigo primeiro, determinava que:

A força do Corpo Policial da Provincial no anno que há de correr do 1º de Julho de 1845, ao ultimo de Junho de 1844 constará de 156 praças, a saber: do respectivo Estado Maior, e Menor, e duas Companhias, em cujo numero haverá quatro soldados a cavallo (SERGIPE, 1843, p. S2-1).

Foi justamente neste documento que encontramos a primeira menção direta aos músicos do Corpo, apresentados no Quadro de Força das Duas Companhias. Além do número de Capitães, Tenentes, Alferes, Sargentos etc. o documento menciona os “Soldados de Infantaria, em cujo numero se comprehendem os Praças de Musica -116” (SERGIPE, 1843, S2-1). Não foi o presidente Perreti quem criou a Música do Corpo Policial, embora as fontes indiquem que ele foi o primeiro a sistematizar a estrutura tanto da Polícia Militar quando da banda. Francisco Perreti organizou e estruturou a corporação como um todo, o que nos permite ver de forma sistemática (Fig. 3), de que modo o corpo musical estava inserido na corporação em relação a patente e também em quantidade.

FORÇA DAS DUAS COMPANHIAS.

| | |
|--|-----|
| Capitães. | 2 |
| Tenentes. | 2 |
| Alferes. | 2 |
| Primeiros Sargentos. | 2 |
| Segundos ditos. | 4 |
| Fornieis. | 2 |
| Cabos d'Esquadra. | 12 |
| Cornetas. | 4 |
| Soldados de Infantaria, em cujo nº. se comprehendem as praças da Musica. | 116 |
| Ditos de Cavallaria. | 4 |
| | 156 |

Figura 3 - Recorte do Quadro de Força das Duas Companhias. Fonte: Relatório do Presidente da Província, 1843.

Pelo relatório não é possível delimitar o número de soldados músicos, mas fica clara a diferenciação entre os cornetas (quatro cornetas) e os músicos. O projeto de Perreti detalhou o soldo de cada grupo. Sendo aprovado o Projeto de Lei, os cornetas receberiam por mês 420rs e os soldados infantens - compreendida a música neste grupo - o soldo de 400rs mensais. O detalhamento do documento também expõe que anualmente os soldados

receberiam 25\$rs para o fardamento. Na falta de registros iconográficos a descrição do fardamento detalhada no projeto torna-se valiosa: “Bonne de pano azul (1), Jaqué de dito (1), Dito de brim (1), Calça de Panno Azul (1), Ditas de brim (2), Camizas (3), Pares de Çapatos (3) [sic], Gravata de solla (1)” (SERGIPE, 1843, S2-4). Os tons de azul e branco compunham o fardamento, o mesmo para todos os soldados, inclusive músicos.

Em 11 de janeiro de 1846, o então Presidente Antonio Joaquim Alvares do Amaral se referiu à Música do Corpo Policial, queixando-se:

Na soma, que fôr consignada para este corpo, se faz preciso contemplar alguma quantia mais para concerto, e compra dos instrumentos, que se forem fazendo necessarios para a Musica, que he a alegria da Capital da Provincia, e bem preenche seus deveres. Não tendo a mesma Musica fardamento proprio, e convindo vesti-la decentemente para apparecer nos dias de gala, e de parada, foi applicada para este fim umas sobras que havia do pagamento da divida atrasada, porem tendo importado em mais os objectos encomendados (SERGIPE, 1846, p. 17).

Na fala do presidente há uma preocupação com a manutenção da Música do Corpo, procurando promover melhores condições, ainda que aquém do necessário. Joaquim Alvares do Amaral autorizou a manutenção dos instrumentos musicais, o que já devia ser uma queixa do mestre de música. Porém, a frase que sobressalta no discurso do político é que a Música do Corpo Policial era “a alegria da Capital da Província”, reforçando assim a relevância da banda para a atividade cultural de São Cristóvão.

As falas de Francisco Perreti e Joaquim Alvares do Amaral distam em apenas três anos, mas mostram que havia uma diferença entre o que constava no papel e o que acontecia na prática. Embora na administração de Francisco Perreti tenha ficado determinado o tipo de fardamento e que os próprios soldados deveriam adquiri-lo com o adicional de 25\$rs, a Música do Corpo não tinha um fardamento próprio, segundo Joaquim Alvares do Amaral, sendo necessária uma intervenção com recursos que restavam, para que o grupo estivesse apropriadamente apresentável nas ocasiões nas quais a banda tocava: dias de gala e paradas, por exemplo. Sendo uma corporação do Governo, a banda representava aquela administração nos eventos. Podemos entender que o termo “proprio” utilizado pelo presidente tenha sido empregado como sinônimo de “apropriado, digno dos serviços daquele grupo”. Também, podemos entender que havia uma dificuldade financeira (causada pelos baixos soldos) na aquisição do fardamento e que,

por isso, os soldados músicos não estavam se vestindo adequadamente. Esta segunda interpretação ganha mais substância quando consideramos as repetidas queixas dos presidentes em relação ao fardamento do Corpo nos relatórios seguintes. As queixas em relação ao fardamento dos militares não se restringiam aos músicos. O problema apareceu ainda em outros documentos. Anos mais tarde o fardamento dos soldados deixaria de ser pago pela “caixa de fardamentos”, pois, nas palavras do presidente Amancio João Pereira de Andrade, tratava-se mesmo de “Caixa de nudez” (SERGIPE, 1851, p. 16). As queixas sobre soldados mal fardados e também da dificuldade de aquisição do próprio fardamento foi constantemente observada na leitura dos relatórios.

De acordo com o que apontam os relatos e mapas apresentados pelos Presidentes da Província a situação da Música do Corpo Policial em São Cristóvão contou com significativo melhoramento a partir da gestão de Francisco Perreti, em 1843, se mantendo estável ao longo da década de 1840. Em 11 de março de 1849, o então presidente Zacarias de Goes e Vasconcelos (1815-1877) destacou que no Corpo Policial se encontrava “hum aspecto á muitos respeitos mais lisonjeiro”, atribuindo parte do mérito “ao zelo e intellingencia do actual commandante” (SERGIPE, 1849, p. 16). Além disso, tratou também a respeito da banda de música:

Representa-me o Commandante que o instrumental da musica do Corpo achase bastantemente estragado, sendo por isso mister, que, quanto antes, se substituífa por novos os instrumentos que existem em mao estado, e parece-me, em verdade, que huma vez que, á tantos anos, tem o Corpo essa musica, única da Capital, e a que o publico já he tão affeçoado, cumpre que se conserve, no melhor estado possivel, por que, emfim, de musica quasi que se póde dizer o mesmo que de poesia: ou muito boa, ou nada (SERGIPE, 1849, p. 16).

Além de solicitar a compra de novos instrumentos para a banda, a fala de Goes e Vasconcelos reforça o local do grupo musical em meio à sociedade Sancristovense. A banda era admirada pelo público e os governantes demonstraram, em dados momentos, reconhecer essa afeição da comunidade à Música do Corpo Policial em seus relatórios, bem como se utilizaram de argumentos semelhantes para justificar, perante os deputados da Assembleia, os investimentos com a Força Pública.

O presidente afirmou que aquela banda era “a única da Capital”. É possível que quisesse dizer ser a única banda naquele formato àquela altura, não havendo outro grupo militar. Também é provável que em 1849 São Cristóvão ainda não contasse com uma

filarmônica aos moldes daquele grupo, se considerarmos que esse formato de banda foi também influenciado pelas bandas militares. Goes e Vasconcelos é muito assertivo em sua colocação. Sendo a Música do Corpo a única na Capital, era justificável o motivo de ser tão importante para aquela comunidade e por ter sua relevância reconhecida por alguns dos presidentes que passaram pela Província. Ao mesmo tempo, enquanto instituição pertencente à província, o grupo também representava a administração vigente.

Ao solicitar a compra de novos instrumentos para que a Música do Corpo Policial pudesse desempenhar bem sua função, o presidente também destacou que o Corpo Policial já contava com a banda há muito anos. É possível que ainda conservasse os mesmos instrumentos desde o início das atividades, em finais da década de 1830. No entanto, o presidente também não demonstrou ter certeza sobre quando a banda foi criada. Aliás, em alguns relatórios é possível notar que a secretaria do Governo precisava de organização e de arquivista, o que também indica a possibilidade de perda de documentação referente à Corporação, que foi sendo organizada aos poucos, ao longo dos anos. O relato continua e nele vemos a preocupação não apenas em suprir alguma necessidade do corpo musical, mas também de proporcionar uma melhora sob o ponto de vista artístico do grupo, pensando mesmo na qualidade:

No designio de melhora-a mandei contractar na Bahia hum bom mestre, que não quiz sugeitar-se [sic] á vir por menos de 80\$ rs, mensaes; e porque os pessimos mestres que sempre tem tido, são mesquinamente remunerados, recebendo 18\$ rs por mez, rasão [sic] he que eleveis os vencimentos de hum mestre de musica, que desempenhe esse nome, ao de hum alferes, certos de que para se pagar o que contractou-se na Bahia he mister huma subscrição entre os officiaes, allem do producto de licenças e outras pequenas economias do Corpo, que a esse fim se applicam (SERGIPE, 1849, p. 6).

Ao longo de sua existência, até 1849, a Música do Corpo contou com mestres locais, que, na visão do presidente, não supriam a necessidade artística do grupo, por não contarem com o devido preparo. Naquele ano foi contratado um mestre da Bahia que fez subir o salário do mestre de música, dinheiro que o administrador pretendia conseguir por meio da aprovação da Assembleia Legislativa Provincial com a elevação dos vencimentos, tornando o soldo do mestre equivalente ao de alferes, com recursos que eram destinados ao próprio Corpo Policial. Foi também em 1849 que o Corpo Policial passou a ser organizado conforme a Lei de Fixação de Força de 05 de maio de 1849,

conforme informado no relato do presidente Amâncio Pereira de Andrade em 1850. Foi a partir dessa normativa que a estrutura do Corpo Policial passou a ser mais detalhada em sua hierarquia, funções e quantidade de efetivos, conforme apresentado no Mapa nº3 daquele documento (SERGIPE, 1850, M3).

Já no ano de 1851 o então presidente José Antonio de Oliveira Silva, quando da prestação de contas à Assembleia Legislativa, afirmou que faria mudanças no Corpo Policial, visando o aumento da Força sem que fosse preciso acarretar excessos na despesa. Nesse plano ele dispensou um Tenente Coronel e um Capitão e acrescentou que: “dipensaria a musica, se não fosse a alegria da Cidade, como disse hum dos meos antecessores” (SERGIPE, FALLA DE PRESIDENTE DE PROVÍNCIA, 1851, p. 16). Essa colocação nos permite vislumbrar o impacto da Música do Corpo Policial para a cidade de São Cristóvão, aspecto que tem sido evidenciado nas colocações dos presidentes ao longo dos anos, desde a gestão de Francisco Perreti (em 1843).

Ainda em 1851 o Presidente Amâncio João Pereira de Andrade comunicou uma nova organização para a força pública, conforme a Lei nº 319, de 14 de março. As informações foram publicadas no Correio Sergipense: “Art. 1. A força policial para o anno financeiro de 1851 a 1852, he fixada em duzentas e quarenta e cinco praças, e sua organização será na forma do plano, que com este baixa. [...] Plano a que se refere a Lei desta data” (O CORREIO SERGIPENSE, 1851, p. 2)

Quadro 1 - Quantidade de Praças da 1ª Companhia da Força Policial de Sergipe.

| 1ª Companhia | |
|--|---|
| Capitão | 1 |
| Tenente | 1 |
| Dito ajudante servindo de quartel-mestre | 1 |
| Alferes | 2 |
| Cirurgião ajudante | 1 |
| 1º Sargento | 1 |
| 2º Ditos | 2 |
| Furriel | 1 |

| | |
|-----------------------|----|
| Mestre de Musica | 1 |
| Musicos de 1ª classe | 6 |
| Musicos de 2ª classe | 5 |
| Da 3ª classe | 7 |
| Cabos de esquadra | 8 |
| Corneta | 2 |
| Soldados de cavalaria | 4 |
| Ditos de infantaria | 90 |
| Total | 13 |

Os Relatórios e Falas dos presidentes à Assembleia Legislativa apontam uma situação de dificuldade financeira da província como sendo uma constante desde a década de 1830. Em meio a essas dificuldades as alterações na Força Pública eram também persistentes. No entanto, observamos que Música do Corpo Policial na altura contava mesmo com grande prestígio em meio aquela sociedade. O fato de ter sido polpada dos cortes do Governo é indicativo que sua participação no cenário cultural de São Cristóvão era essencial, não sendo do interesse da administração vigente causar alteração ao grupo, inclusive fazendo uso do mesmo argumento de seu antecessor, Antonio Joaquim Alvares do Amaral. Ainda em 1851 foram comprados instrumentos novos para a banda. A compra e manutenção do instrumental da banda estava prevista na Lei n.9, referente à Força Pública (SERGIPE, 1852, p. 15).

Na administração de José Antônio de Oliveira Silva a Música do Corpo Policial começou a ser ameaçada, alegando-se problemas econômicos. Em seu relatório, o supracitado presidente afirmou que se houvesse alguma reclamação em relação à despesa com o Corpo Policial e que fosse preciso fazer diminuição no quadro, seria esperado que essas medidas não atingissem a parte mais essencial da corporação, mas sim “aquella cujos serviços se limitão a proporcionar um passatempo grato aos ouvidos” (SERGIPE, 1852, p. 14). Tratando a Música do Corpo Policial como não essencial, o presidente insinuou uma diminuição no grupo e também uma desvalorização em seus serviços. Naquela altura a banda já contava com dezenove músicos, conforme vemos no Relatório

de 10 de julho de 1853, apresentado pelo próprio Presidente José Antonio de Oliveira Silva.

Em setembro de 1853 uma nova relação de efetivos da polícia foi lançada nas páginas do jornal *O Correio Sergipense*, na qual a banda pertencia à 1ª Companhia. Uma segunda relação, referente à 2ª Companhia é também apresentada no jornal, mas a banda só consta da primeira. Na mesma publicação foi apresentado o soldo do contramestre e de músicos da 1ª classe.

Assemblea Legislativa Provincial. O Doutor Luiz Antonio Pereira Franco Presidente da Provincia de Sergipe. Faço saber a todos os seus Habitantes que a Assembléa Legislativa Provincial Decretou e eu sancionei a Lei seguinte: Art. 1. A Força Policial para o anno financeiro de 1853 a 1854 é fixada em duzentas e trinta e cinco praças com organização na forma do plano, que com este baixa. [...]// Art. 6. He considerada gratificação a quantos que na Tabella dos vencimentos está marcada para o Cyrurgião do Corpo como soldo. O contramestre da musica perceberá uma gratificação mensal de 4U000 réis, além do soldo de musico de 1ª classe [...] (O CORREIO SERGIPENSE, 21 de setembro de 1853, p. 1).

A Música do Corpo Policial se manteve em São Cristóvão até a mudança da capital em 1855, quando a sede do Corpo Policial passou a ser Aracaju. Em sua *Falla* datada de 02 de julho 1856, e já na nova capital, o presidente Sá e Benevides destacou a necessidade de um maior incentivo à banda, cujo estado era muito precário em função dos baixos vencimentos que os músicos recebiam.

Chamo a vossa atenção para o ponto relativo para o augmento dos vencimentos dos officiaes e praças d'esse corpo, bem como á respeito da banda de musica, que sendo bem sofrivel carece do incentivo para o estudo. Reconhecereis as grandes difficuldades de se engajarem bons músicos com os ridículos vencimentos, que se achão marcados (SERGIPE, 1856, p. 15-16).

A carreira do músico militar se mantinha pouco interessante sob o aspecto financeiro. A colocação “carece de incentivo para o estudo” indica mesmo um aspecto didático de ensino-aprendizagem musical que acontecia na corporação, evidenciado uma espécie de hierarquia entre mestres, músicos e aprendizes.

É preciso destacar que a Música do Corpo Policial, apesar de todas as dificuldades, principalmente de ordem financeira e de condições de trabalho por vezes inapropriadas, tornou-se uma importante corporação no âmbito cultural/musical, tanto em São Cristóvão quanto em toda a província. O grupo inspirou outras corporações em

Sergipe a adotarem o formato de banda marcial. Um exemplo foi a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, da cidade de Itabaiana, que em 1879 passou a incluir a “pancadaria” (conforme consta em algumas fontes musicográficas) ou percussão em seu instrumental, aderindo ao formato de banda marcial sob a regência de um militar, o tenente Samuel Pereira de Almeida, e mudando de nome para “Philarmônica Euphrosina” (SEBRAO SOBRINHO, 1956, p. 6). O fato de haver músicos de várias partes de Sergipe tocando na banda da polícia colaborou com essa difusão, como foi o caso do músico militar itabaianense Samuel Pereira. Outros músicos da banda da polícia viriam a fundar bandas filarmônicas em outros municípios sergipanos no último quartel do século XIX e primeira metade do século XX.

De maneira mais comparativa, apresentaremos aspectos ligados a estrutura do grupo ao longo do tempo, enquanto esteve em São Cristóvão, procurando observar a variação no número de integrantes na banda ao longo dos anos, bem como os cargos que ocupavam na hierarquia vigente. Neste caso, para facilitar a visualização do leitor, optamos por elaborar uma tabela (Quadro 2) que melhor ilustre o quantitativo da banda entre os anos de 1850 e 1856¹¹. Os dados foram extraídos dos mapas apresentados nos *Relatórios e Fallas*.

¹¹ Optamos por limitar nossa análise até o ano de 1856, para considerar o período em que a banda esteve em São Cristóvão. O número de documentos posteriores a esse período é alto e se refere principalmente à recém fundada capital, podendo ser utilizado em pesquisa posterior.

Quadro 2 - Quantitativo de Músicos da Corporação entre 1850 e 1856.

| MÚSICOS DA FORÇA POLICIAL DE SERGIPE | | | | | |
|---|-------------|-------------|---------------|-------------|---------------|
| Estado Maior e Menor | | | | | |
| Função | 1850 | 1851 | 1852 | 1853 | 1856 |
| Mestre de Musica | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Contra Mestre | 1 | 1 | Não informado | 1 | 1 |
| Músicos de 1ª Classe | 5 | 4 | 6 | 5 | Não informado |
| Ditos de 2ª dita | 5 | 5 | 5 | 5 | Não informado |
| Ditos de 3ª dita | 6 | 6 | 7 | 7 | Não informado |
| Total | 18 | 17 | 19 | 19 | 16 |
| Estado completo | 19 | 19 | 19 | 19 | 17 |

Pelo quadro é possível observar uma pequena variação no número de músicos entre 1854 e 1856. A classe estava dividida em Mestre de Música, Contramestre de Música, Músicos de 1ª Classe, Músicos de 2ª Classe e Músicos de 3ª Classe. Toda a classe de músicos estava compreendida no campo de Estado Maior e Menor, que no quadro geral era sucedida pelos Oficiais e depois pelos Inferiores.

Embora o exemplar do Relatório de 1848 não tenha conseguido manter os Mapas em anexo ao documento, conseguimos saber a quantidade esperada de músicos naquele ano a partir da publicação do *Correio Sergipense*. De acordo com a resolução nº 227, de junho de 1848, o número de músicos esperados era dezoito, conforme lemos no recorte a seguir:

Art. 1. O Corpo Policial da Província para o anno de 1848 a 1849 se comporá de duas companhias de (ilegível) (ilegível) com o total de 230 praças, inclusive o estado maior e menor, conforme a tabella, que cota esta baixa. Art. 2. Os vencimentos das praças do Corpo regular-se-hão pela tabella, de que tracta o artigo antecedente, e os officiaes, quando doentes, ou com licença concedida por portaria da Presidencia, perderão as gratificações mencionadas na mesma tabella. [...] Art. 4. A musica constara de 18 praças inclusive o mestre, e contramestre, que terão, o primeiro a graduação de 1º Sargento, e o segundo de 2º sargento (O CORREIO SERGIPENSE, 21 de junho de 1848, p. 2).

A passagem detalha a graduação do mestre e do contramestre. Em 1850 e 1851 o número de efetivos não alcançou o total de músicos esperado. Somente em 1852 e 1853 o número total é atingido – o total de dezenove músicos já estava previsto no Projeto de Lei de Anselmo Francisco Perreti de 1843. Porém, no ano de 1852 o mapa não indicou a função de Contramestre. Neste ponto, é válido lembrar que foi justamente naquele ano, sendo o então presidente José Antônio de Oliveira Silva, que a Música do Corpo passou a ser entendida como menos importante. Na ocasião, o presidente insinuou uma diminuição no número de efetivos. Apesar disso, o número total de músicos não foi alterado. Somente o total de Músicos de 3ª Classe subiu para sete. Foi em 1856 que o número de músicos se apresentou mais baixo, contando com apenas dezesseis efetivos.

Nas curiosidades em relação aos detalhes que podem ser identificados nos anúncios do Governo, encontram-se, por exemplo, a entrada de um novo músico na banda do corpo policial: Manuel Batista d' Oliveira. (O CORREIO SERGIPENSE, 10 de maio de 1851, p. 3)

Governo da provincia - Ao commandante da companhia destacada. – Tendo em vista a requisição do commandante do corpo policial, sobre que v. m. Informou em officio de hoje depois de ter ouvido o guarda nacional destacado da companhia do seo comando Manoel Baptista d'Oliveira, ordeno a v. m. que faça despedir do serviço da companhia o referido guarda para ser engajado para a musica do referido corpo policial, visto como assim deseja o mesmo guarda, e he considerado hábil para o serviço que se lhe destina.// - Ao commandante do batalhão da guarda nacional da capital.- Tendo sido despedido do serviço da companhia da guarda nacional destacada nesta capital o guarda do batalhão do seo comando Manoel Baptista d'Oliveira que passa a engajar-se para hum dos lugares da musica do corpo policial, por tel-o pedido: assim o communico a v. m para seo conhecimento// - Ao commandante interino do corpo policial – tendo nesta data em vista do pedido constante do seo officio de 30 do passado, mandado despedir do serviço da companhia da guarda nacional destacada o guarda Manoel Baptista de Oliveira, que deseja ser engajado para a musica do corpo de seo interino comando para que he considerado hábil: assim communico a v. m. em resposta ao seu citado officio.

Outro aspecto observado a partir dos mapas é a hierarquia do Corpo Policial e como os músicos estão inseridos nessa organização. Essa hierarquia pode ser visualizada na imagem a seguir (Fig. 4).

SALA DAS ORDENS MILITARES NO PALACIO DO GOVERNO DE SERGIPE 17 DE NOVEMBRO DE 1855.

| | ESTADO MAIOR E MENOR. | | | | | | | OFFICIAES. | | | INFERIORES. | | | PRAÇAS MONTADAS. | | | TOTAL. | Cavallos. | | | | |
|--------------------------|-----------------------|--------------------|------------|-------------------|----------------|------------------------------------|--------------------------|--------------------------|----------|----------|-------------|----------------------------|----------------------------|------------------|--------|-----------|--------|-----------|--------|-----------|-----------|----|
| | Capitão Comandante. | Alferees Ajudante. | Cirurgião. | Mestre de Musica. | Contra-mestre. | Músicos de 1. ^a classe. | Ditos de 2. ^a | Ditos de 3. ^a | Capitão. | Tenente. | Alferees. | 1. ^o Sargentos. | 2. ^o Sargentos. | Furrieis. | Cabos. | Soldados. | | | Cabos. | Soldados. | Cornetas. | |
| Promptos | 1 | 1 | .. | 1 | 1 | 5 | 6 | 7 | 1 | .. | 31 | .. | 1 | 19 | .. | 2 | 18 | .. | .. | 12 | 46 | 8 |
| Destacados. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | 19 | .. | 1 | 1 | .. | 10 | 129 | .. | .. | .. | .. | 150 | .. |
| Em diligencias | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | 6 | .. | .. | .. | .. | .. | 6 | .. |
| Empregados | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | .. | 1 | 1 | .. | 14 | 1 | 7 | .. | .. | .. | 28 | .. |

Figura 4 - Recorte do Quadro de efetivos da Companhia. Fonte: Relatório Presidente da Província, 1851.

Precediam os Músicos o Capitão Comandante, o Alferees Ajudante e o Médico Cirurgião. Depois do grupo de Músicos seguiam-se os oficiais, grupo formado pelo Capitão, pelos Tenentes e os Alferees. O grupo seguinte era composto pelo 1º Sargento, 2º Sargento, Furrieis, Cabos e Soldados, sucedidos pelos praças que agiam em posto de montaria e, por último, pelos corneteiros.

Observamos uma subdivisão entre os músicos do Corpo Policial. Para além do Mestre e Contramestre, vemos os músicos classificados em 1ª, 2ª e 3ª classe. Mas, em que isso implica? Inicialmente na diferenciação nos soldos. Neste aspecto, não foi possível obter dados quantitativos em todos os relatórios. Porém, em 1851 tanto o Relatório de Presidente da Província à Assembleia Provincial quanto o *Correio Sergipense* destacaram o valor dos soldos dos policiais militares. Os documentos apresentam o valor dos vencimentos, que incluía também os vencimentos referentes aos músicos em suas respectivas categorias, conforme lei de 20 de março, n. 326, sancionada pelo Dr. Amâncio J. Pereira, Presidente da Província, e cujo parágrafo primeiro afirma: “[...] Art. 1. Os officiaes do corpo policial são de nomeação e demissão do presidente da província [...]” (O CORREIO SERGIPENSE, 17 de maio de 1851, p. 1). O *Correio Sergipense* publicou a 20 de março de 1851, sob autoria de José Thomaz de Brito, Secretario do Governo, que

“O músico que substituir ao mestre da musica nos seus impedimentos vencerá de gratificação mensal cinco mil réis. [...] (O CORREIO SERGIPENSE, 17 de maio de 1851, p. 1).

Naquele ano o Governo apresentou o Plano para Nova Organização do Corpo de Polícia. O intuito do presidente com esse novo plano era o de aumentar o Corpo Policial, mas sem trazer grandes gastos para os cofres públicos (SERGIPE, 1851, m. 2). Para uma melhor visualização, elaboramos a tabela a seguir (Quadro 3), que extraiu do mapa constante na *Falla do Presidente* apenas os vencimentos dos músicos.

Quadro 3 - Valor dos vencimentos do Corpo Policial em 1851.

| Soldos | | | | |
|---------------------|-----------------------|--------|---------------------|------------|
| Classificação | Diario | Mensal | Gratificação Mensal | Total |
| Mestre de Musica | 1\$390 réis | - | - | 507\$550 |
| Contra-Mestre | \$640 réis | - | - | 233\$600 |
| Musico de 1ª classe | a 640 réis 3\$2000 | - | - | 1:168\$000 |
| Dito de 2ª dita | a 540 réis 2\$700 | - | - | 985\$500 |
| Dito de 3ª dita | a 520 réis 3\$640 | - | - | 1:328\$600 |

Por meio desses dados podemos compreender também a diferenciação entre os mestres e os músicos de 1ª, 2ª e 3ª classe entre si, quanto aos soldos. Os músicos, ao contrário de outros oficiais, não receberiam gratificação mensal. Apenas foi informado o valor dos soldos diários. Notamos uma diferença significativa entre o soldo do Mestre de Música e o do Contramestre. Essa diferença teria levado o contramestre da banda, em 1853, a pedir aumento salarial:

PARTE OFFICIAL. Sessão de 8 de Agosto de 1853. Presidencia do Exm. Sr. Dr. Garcez. Um requerimento de Jacintho Rodrigues da Fonseca, contra-mestre da musica do Corpo de Policia, pedindo que seu soldo seja augmentado, visto como percebe o mestre da referida musica quarenta mil réis mensaes, e elle suplicante somente os vencimentos de simples soldado (O CORREIO SERGIPENSE, 20 de agosto de 1853, p. 2).

A solicitação também sugere que o salário era insuficiente para a subsistência, informação que foi já exposta em falas de presidentes anteriormente. Além disso, é possível inferir que ambos não tivessem funções muito distintas. No mês seguinte à solicitação do Contramestre o *Correio Sergipense* lançava uma nota sobre os vencimentos

esclarecendo que “O contramestre da musica receberá uma gratificação mensal de 4U000 réis, além do soldo de musico de 1ª classe” [...] (O CORREIO SERGIPENSE, 21 de setembro de 1853, p. 1).

Embora menos significativa, há também uma diferença entre os soldos do Músico de 1ª Classe e o do Músico de 2ª Classe. Já a distância entre os de 2ª e 3ª classe não eram tão significativas. Não foi possível obter uma melhor clareza a respeito do que realmente diferenciava a função de um músico de 1ª classe para o de 2ª e de 3ª, tanto por não encontrarmos tais informações nos relatórios ou nos jornais, quanto porque os autores consultados também não aprofundaram essa questão.

Em seu estudo sobre a atuação das bandas militares no Brasil (1808-1889) o pesquisador Fernando Binder explica que à medida que a organização das corporações militares ia sendo melhor estruturada, houve também a sedimentação dos músicos, de forma que “também foi consolidada a hierarquia entre os músicos que o decreto de 11 de dezembro de 1817 mencionava: mestre de música, músico de 1ª classe, músico de 2ª classe e músico de 3ª classe” (2006, p. 107). Em relação ao cargo de mestre, essa função implicava não apenas em uma posição de liderança, de regente daquele corpo musical e de diretor artístico, mas também implicava em uma atividade pedagógica de formador dos músicos aprendizes do Corpo. Em sua investigação sobre a banda da Polícia do Ceará, Inez Gonçalves destaca algumas das funções do Mestre de Música da corporação daquele estado, conforme a legislação provincial vigente, dentre as funções:

Pelo regulamento de 1873 o mestre deveria “dirigir a música nos ensaios e em todas as ocasiões em que houver de tocar” cabendo ainda o dever de “ensinar” a música, deixando implícito o caráter de formação e aprendizagem no interior da banda. Sua função consistia ainda no preparar e apresentar, pelo menos, duas obras novas a cada mês, o que pressupunha um bom ritmo de ensaios e atividade musical (MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 226).

Essa atribuição de formador pressupõe a atividade de ensino de música na corporação, retomando assim à solicitação do presidente Sá e Benevides de 1856, na qual o mesmo reclamava à Assembleia o aumento nos vencimentos dos soldados músicos para que tivessem “incentivo para o estudo” (SERGIPE, 1856, p. 15-16). Assim, também em Sergipe se observa a atuação do mestre como formador e a presença de músicos aprendizes.

Além disso, sabemos que nos primeiros anos de existência do grupo o cargo de Mestre de Música foi ocupado por músicos locais, até que em 1849, quando o presidente contratou um músico da Bahia para o posto de mestre da música do Corpo Policial, argumentando que o baixo soldo não era atrativo para os bons músicos da região. Neste sentido, o soldo do mestre subiu de \$18rs mensaes para \$80rs mensais. Não é possível afirmar que os mestres de música eram também militares ou músicos civis. Entre 1853 até 1871 o posto foi ocupado pelo músico sancristovense José Anunciação Pereira Leite (que será melhor estudado mais adiante) e que, segundo Armindo Guaraná, foi reformado da Polícia em 1871 (1925, p.295), o que pode indicar que ele teria abraçado a carreira militar. Não foi possível identificar quem foi o sucessor imediato de José Anunciação. Porém, no último quartel do século XIX a banda teve como Mestre o músico Francisco Avelino, que atuou como praça do Corpo Policial no ano de 1872 e posteriormente veio a assumir a liderança da música até 1890, ano em que foi reformado (O REPUBLICANO, 31 de maio de 1890, p.2). Tanto José Anunciação quanto Francisco Avelino eram também compositores e atuaram em outros espaços, para além da música militar.

A compra e a manutenção dos instrumentos musicais do corpo estavam sob a responsabilidade do mestre de música. Uma compra de instrumentos e de materiais para a banda do corpo policial ocorreu em 1849. “Mande v. m. pagar ao commandante geral do corpo policial a quantia de 56 – 800, como consta da conta e recibo junto, despendida soma para compra de hum trombone e peças de musica para o mesmo corpo” (O CORREIO SERGIPENSE, 21 de abril de 1849, p. 3). Em outubro daquele mesmo ano (1849) o presidente direcionou a verba para a manutenção da banda, bem como podemos entender que o mestre da banda foi o encarregado da compra desses materiais:

Ao Inspetor da thesouraria provincial. – Pela verba competente mande v. m. entregar ao commandante do corpo policial a quantia de 23 (cifra) 840, despendida com objectos feitos para a musica do corpo policial; e bem assim a de 10(cifra), despendida com a passagem do mestre da musica do dito corpo, constantes dos recibos juntos (O CORREIO SERGIPENSE, 24 de outubro de 1849, p. 2).

A *Falla do Presidente da Província* Amâncio Pereira de Andrade de 1850 apresentou um detalhamento significativo na prestação de contas. O Mapa nº 6, extraído da *Falla do Presidente* naquele ano (1º de março de 1850) que aparece a seguir apresenta

o material adquirido pela corporação e seu estado. Dentre esses materiais constam os instrumentos musicais, livros, artigos bélicos, armamentos e outros equipamentos (Fig.5).

Mapa de Aparatos da Corporação. Fonte: Relatório de Presidente de Província, 1850.

Figura 5 - Mapa de Aparatos da Corporação. Fonte: Relatório de Presidente de Província, 1850.

A informação dos instrumentos musicais nos possibilita conhecer melhor a estrutura da banda, em relação ao instrumental naquele período. Os instrumentos que constam no quadro são cornetas, trombone, requinta, flautim, flauta, piston, trompete, clarinete, pratos, triângulo, bumbo, caixa de guerra, oficleide, trompa, clarim, cornetas de chaves (de pistões) e fagote. O nome de um dos instrumentos estava ilegível, não sendo possível identificá-lo. Com base na imagem anteriormente apresentada, elaboramos uma tabela que detalha a quantidade de instrumentos, o estado e a maneira como foram adquiridos pelo Corpo de Polícia.

Quadro 4 - Quantidade e estado do instrumental da banda em 1850.

| Instrumentos | Em bom estado | | | Em mau estado | | | |
|--------------|------------------------|----------------|-------|------------------------|----------------|-------|---|
| | Distribuído pelo corpo | Em arrecadação | Somma | Distribuído pelo corpo | Em arrecadação | Somma | |
| Cornetas | | 4 | 4 | 5 | | 5 | 9 |
| Trombone | 1 | 1 | 2 | | | | 2 |
| Requinta | | | | 1 | | 1 | 1 |
| Flautim | 1 | | 1 | | | | 1 |
| Flauta | | | | 1 | | 1 | 1 |
| Piston | 1 | | 1 | | 1 | 1 | 2 |
| Trompete | 1 | 1 | 2 | | | | 2 |
| Clarinete | 4 | | 4 | | 1 | 1 | 5 |
| Pratos | 1 | | 1 | | 1 | 1 | 2 |
| Triângulo | 1 | | 1 | | | | 1 |
| Bumbo | 1 | | 1 | | 1 | 1 | 2 |

| | | | | | | | |
|--------------------|---|--|---|--|---|---|---|
| Caixa de Guerra | 1 | | 1 | | 1 | 1 | 2 |
| Ophicleide | 1 | | 1 | | | | 1 |
| Trompa | 2 | | 2 | | 2 | 2 | 4 |
| Clarim | 2 | | 2 | | 2 | 2 | 4 |
| Cornetas de chaves | | | | | | | |
| Fagote | 1 | | 1 | | | | 1 |

Os corneteiros, grupo mais antigo na corporação que a banda e cuja formação instrumentação contemplava as cornetas, os clarins e instrumentos de percussão ficou registrado na imagem a seguir (Fig. 6) que data de 1915. Na figura o grupo dos corneteiros é constituído por quatorze músicos, em vestes militares.



Figura 6 - Banda de cornetas e tambores do corpo policial de Aracaju. Fonte: REVISTA SEMANA, 1904.

Até o momento não levantamos nenhum registro iconográfico da Música do Corpo que date daquele período. Mas, podemos inferir que a formação do grupo estava estruturada da seguinte forma: a) instrumentos agudos - melodia: 1 requinta, 5 clarinetes, 1 flautim, 1 flauta, 2 pistons, 2 trompetes; b) instrumentos médios e graves – base: 2 trombones, 1 oficleide, 4 trompas e 1 fagote; c) percussão: 2 pares de pratos, 2 triângulos, 2 bumbos e 2 caixas de guerra. Pelo gráfico a banda só dispunha de flautas e requintas em mau estado. Dentre os materiais adquiridos, também constava uma estante de música.

Vale destacar também outra informação contida ainda no mesmo mapa de 1850. Trata-se de dados sobre o Arquivo da Música do Corpo de Polícia. Naquele ano ao arquivo contava com 4 cavatinas, 8 aberturas, 4 polonaises, 2 quadrilhas, 2 ditas de valsa, 7 valsas soltas, 30 dobrados, 20 ordinários e 1 caderno de cantáveis. Um total de 78 obras, dentre música sacra - como os Ordinários -, mas também danças, óperas e música essencialmente militar, como os dobrados. Neste sentido, sabemos que em meados do século XIX o repertório escutado pelos sancristovenses transitava, para além de outros estilos, entre valsas, polonaises, quadrilhas e cavatinas e música sinfônica que eram também interpretadas pela principal banda da província.

Em 1851 o governo da província liberou a verba solicitada para compra de novos instrumentos para a Música do Corpo Policial. Os trâmites ficaram registrados no jornal oficial do Governo em 15 de fevereiro e cuja resposta ficou consta no jornal do dia 1º de março, conforme se lê adiante:

Expediente do dia 31 de Janeiro de 1851- Ao inspector da thesouraria provincial. – mande [...]/ Ao mesmo – Informe v. m. com o que occorrer sobre a matéria do officio incluso do commandante de policia, pedindo authorisação para comprar novo instrumental para a musica do corpo do seo commando (O CORREIO SERGIPENSE, 15 de fevereiro de 1851, p. 3)

Ao commandante do corpo policial. – Tendo encarregado a thesouraria provincial de mandar vir da Bahia por intermédio da casa de Carlos Poggetti, na forma indicada, pela mesma thesouraria, o instrumental preciso para a musica do corpo de seo interino commando segundo a relação que acompanhou o officio de v. m. de 31 do mez passado; assim o communico a v. m. para seo conhecimento, e em resposta ao seo dito officio (O CORREIO SERGIPENSE, 1 de março de 1851, p. 2).

Dois meses após autorizar a compra, o Governo concretizou o pagamento:

Mande v. m. effectuar pelo credito respectivo o pagamento que se deve a Carlos Poggetti da quantia 722 réis importancia da conta que devolveo e que acompanhou o seo officio de hontem, na parte relativa aos objectos que por essa tesouraria forão encomendados e remetidos para a musica do corpo policial” (O CORREIO SERGIPENSE, 3 de maio de 1851, p. 2).

Porém, o problema foi que, apesar da aparente presteza do Governo em providenciar o material requerido, a compra não foi bem-sucedida, pois os instrumentos comprados não atenderam as expectativas da banda e, portanto, foram devolvidos.

Parte Official. Governo da Provincia. - Ao mesmo.- tendo o commandante interino do corpo policial communicado a esta Presidencia que o mestre da musica do referido corpo informára que

dos instrumentos ultimamente vindos da Bahia para a respectiva banda de musica não prestão por serem desafinados, hum baixo de Si-b, dous flautins, e huma frauta-tercia, determinei-lhe nesta data que fizesse encaixotar os ditos instrumentos, mandando-os depositar nessa repartição, que os reenviará ao encarregado da compra para os fazer substituir por outros. O que communico a v.m. para seo conhecimento (O CORREIO SERGIPENSE, 17 de maio de 1851, p. 2).

Como a compra de novos instrumentos para a Música do Corpo Policial em 1851 acabou por ser cancelada devido ao estado dos materiais, o pedido pendente foi atendido finalmente em julho de 1852.

O instrumental da musica, que se achava em péssimo estado e quase inutilizado, foi substituído na passada administração pelo que existe comprado com os fundos para esse fim especialmente consignados na lei. A respeito do pessoal da officialidade, devo observar que o Governo o tem sempre achado disposto ao serviço e fiel aos seus juramentos (O CORREIO SERGIPENSE, 21 de julho de 1852, p. 3).

Uma nova compra de instrumentos foi realizada em julho de 1853. De forma mais específica a nota, dirigida ao inspetor da Tesouraria Provincial, esclarece tratar-se da compra de um trombone e outros objetos, que poderiam ser desde folhas de partitura, partituras impressas, estantes, enfim, materiais que eram utilizados pela banda:

De conformidade com a sua informação de 28 do passado em vista da conta e recibos juntos, mande v. m. entregar ao Commandante do Corpo Policial, Capitão Joaquim Cavalcanti d'Albuquerque Bello, a quantia de 40U840 despendidos com a compra de um Trombone e de varios objectos para a musica do mencionado Corpo de Policia (O CORREIO SERGIPENSE, 6 de julho de 1853, p.2).

A compra também foi registrada no relatório de 1853. Nele constam 2 oficleides, 2 flautins, 4 trompas, 2 requintas, 1 piston, 3 trombones, 1 clarim, 4 bumbos, 1 prato, 4 caixas de guerra, 2 triangulos, 6 clarinetes e 2 cornetas (Fig. 7).

| INSTRUMENTOS E UNIFORMES. | |
|---------------------------|----|
| Ophelidas. | 2 |
| Flautins. | 10 |
| Trompas. | 4 |
| Requintas. | 10 |
| Pistoles. | 1 |
| Tambores. | 3 |
| Clarins. | 1 |
| Bombos. | 4 |
| Pratos pavis. | 1 |
| Caixas de Guerra. | 4 |
| Triangulos. | 10 |
| Clarinetas. | 6 |
| Cornetas. | 10 |
| Bandeiras Nacionais. | 5 |

Figura 7 - Recorte do Quadro de instrumentos adquiridos pela corporação. Fonte: Relatório de Presidente da Província, 1853.

Em abril de 1854 o Governo lançou normativas a respeito do Corpo de Polícia, que também tratavam sobre a compra e manutenção dos instrumentos da banda.

Parte Official. Ministerio da Justiça. Decreto N. 1332 – de 18 de Fevereiro de 1854. Regula a distribuição e conservação do armamento, correames, bandeiras, instrumentos de musica, munições de guerra, livros e mais objectos fornecidos à guarda nacional do império. Usando da attribuição que me confere o art. 102, S12, da constituição, hei por bem decretar o seguinte: CAPITULO I. Da distribuição e conservação do armamento, correame, bandeiras ou estandartes, instrumentos musica e munições de guerra. [...] Art. 13. O armamento, correame, bandeiras ou estandartes, e os instrumentos de musica, que se arruinarem no serviço, serão arrecadados e concertados por conta da nação, pela maneira que o governo determinar. CAPITULO II. (p. 2) Dos conselhos de administração dos corpos e suas atribuições, e da maneira pela qual devem ser fornecidas as quantias necessárias para as despesas, e sua fiscalisação. [...] Art. 31. Entrarão para a caixa do corpo: (p. 3) S 4. O produto de qualquer donativo dos officiaes, guardas e outros individuos para as despesas da banda de musica e seu fardamento, e para outras pertencentes ao corpo. Art. 33. As quantias provenientes de multas e do soldo ou gratificação dos cornetas, clarins e tambores, que entrarem para a caixa do corpo em conformidade dos SS 2º e 3º do artigo 31, serão applicadas ás despesas do expediente. A despesa com a banda de musica, seo fardamento, compra e concerto de instrumentos, só poderá ser feita com os meios de que trata o S 4. do referido artigo (CORREIO SERGIPENSE, 1 de abril de 1854, p. 1-3).

O decreto nº 1332 determinava que qualquer ação envolvendo compra e conserto de instrumentos ou fardamento da banda deveria seguir a normativa exposta: os custos ficariam por conta da nação. Também doações entrariam para auxiliar na compra e manutenção de instrumentos e fardamentos da banda, o que já ocorria anteriormente.

Após o lançamento desse decreto nº 1332, *O Correio Sergipense* publicou o valor destinado à manutenção de instrumentos da Música do Corpo Policial.

Ao Inspector da Thesouraria Provincial – Mande v. m. pagar pela verba competente ao Commandante do Corpo Policial a quantia de (9U700), despendida com o concerto de diversos instrumentos da Musica do mesmo Corpo, e constante dos recibos juntos. [...] - Ao Commandante do Corpo Policial. - Ficão expedidas as convenientes ordens para lhe ser entregue na Thesouraria Provincial a quantia de (9U700) por v. m. despendida com os reparos de vario instrumentos da Musica do Corpo de seo Commandante, e de que v. m. trata em seo officio de 24 do corrente, que assim respondo (CORREIO SERGIPENSE, 3 de maio de 1854, p.3).

No mês seguinte o Governo autorizou o pagamento para a manutenção dos instrumentos, sendo também autorizado o pagamento ao ex-comandante do Corpo por ter comprado duas peles de camurça, podendo ser para renovar a pele de instrumentos de percussão.

Dia 13/ - Ao ex Commandante do Corpo de Policia, Tenente João José Pereira Vellozo, mande v. m. pagar a quantia de cinco mil réis, importância de duas peles de camurça por elle compradas para o serviço da musica, como consta do recibo junto. [...] - Ao Commandante do Corpo de Policia. – Ficão dadas as precisas ordens a Thesouraria Provincial para que seja seo antecessor pago da quantia de 5\$00 rs. porque comprara duas peles de camurça para o serviço da musica desse Corpo, e assim respondo ao seo officio de hontem datado (CORREIO SERGIPENSE, 17 de junho de 1854, p.2).

As mensagens e decretos do governo da província a respeito do Corpo Policial e, de modo particular, direcionados à banda de música destacam a relação direta e efetiva da corporação sob administração do governo. Ao longo deste trabalho será possível acompanhar outros eventos que também contavam com a participação da banda do corpo policial de Sergipe, fato que corrobora com a importância do Música do Corpo Policial como promotora da atividade musical na província ao longo do século XIX e, particularmente na cidade de São Cristóvão. A manutenção constante dos instrumentos

também aponta para uma atividade constante e sistemática da banda, além das fontes encontradas no arquivo musicográfico do Museu da Polícia Militar de Sergipe (PMSE).

Além das questões relativas à fundação e trajetória, da estrutura do grupo, e do quantitativo de músicos e instrumental, outro aspecto a ser trabalhado é a atividade da banda em São Cristóvão (e em Sergipe, como um todo). Como corporação subordinada ao governo, sabemos que a Música do Corpo Policial de Sergipe atendia a uma grande quantidade de eventos de diversas naturezas. Desde inaugurações de prédios públicos, procissões religiosas, a eventos oficiais do Governo, que contemplavam também eventos de gala como bailes e paradas. Também por essa razão, muitas informações a respeito da corporação foram noticiadas no Jornal *O Correio Sergipense*, porta voz do Governo. Ao longo desse trabalho o leitor conseguirá notar que a atividade da banda na cena musical sergipana era intensa, sobretudo na capital.

Em setembro de 1848 a participação da banda em um evento religioso foi noticiada no jornal, conforme se lê adiante:

Sala das Ordens do Governo de Sergipe 14 de Agosto de 1848. ORDEM DO DIA N. 108. S. Ex. o Sr. Presidente da Província, ordena, que hoje as quatro horas da tarde se postem na porta do convento do Carmo huma guarda de honra do corpo policial, com Bandeira e musica, que tem de acompanhar a procissão da Senhora da Boa-Morte (O CORREIO SERGIPENSE, 2 de setembro de 1848, p. 3).

Na ocasião, a Música do Corpo estava responsável por tocar em uma procissão na capital, procissão que contaria também com bandeiras e uma boa representação do Corpo de Polícia. A participação da Música do Corpo Policial em procissões católicas sancristovenses surge como uma constante na imprensa da cidade, dando um destaque aos eventos em que ela participava.

Sala das Ordens do Governo de Sergipe, 8 de Setembro de 1848//ORDEM DO DIA n. 132//Ordena S. Exc. O Sr. Presidente da Província, que o corpo policial dará para hoje as 4 horas da tarde huma guarda de honra, com toda força disponível, de hum capitão, hum tenente, hum alferes, bandeira e musica: a referida guarda deverá postar-se na porta da Matriz, afim de acompanhar a procissão, que d'alli tem de sair (Assignado). – José Antonio Carvalho Dantas, tenente as ordens da presidencia (O CORREIO SERGIPENSE, 23 de setembro de 1848, p. 3).

A frequência da participação da banda em diferentes eventos na capital fora dela é constante.

Visita do Exm Sr. Presidente a cidade da Estancia e villa de Santa Luzia. No dia 7 do corrente pelas 4 horas da manhã embarcou-se S. Ex no porto de S. Francisco acompanhado do seu ajudante d'ordens o Sr. Alferes Francisco Maria dos Guimarães Peixoto [...] do redactor do Correio, e ordenanças de cavallaria, tendo precedido um piquete de infantaria e a musica do corpo policial para a Estancia formarem a guarda de honra a S. Ex. [...] (O CORREIO SERGIPENSE, 19 de novembro de 1851, p. 3-4).

A banda tocou em eventos que saudavam o Imperador Pedro II, como se documentou no jornal em 1849.

Rendemos hum tributo a verdade quando affirmamos que esta grande parada foi a mais brilhante que temos visto, porque além de reunir muita força, via-se com satisfação o corpo policial de fardamento novo, e muito bem uniformisado, sobresahindo a tudo o que excellente gosto e aceio com que estava preparada a musica. A companhia de linha não estava menos bem regularisada que o corpo policial, ambos rivalisarão em aceio, firmesa e disciplina. A guarda nacional, porém sente falta de armamento, não chegando o que existe, e que não he proprio, para armar-se a mais que cincoenta praças, vendo-se por isso na linha muita gente desarmada: assim mesmo, fez quanto pôde e merece elogio. As 6 horas foi arriada a bandeira nacional do masto junto ao palácio, salvando nesta occasião a artilharia com 21 tiros, e tocando a musica o hymno, e outras marchas. A noite illuminarão-se o palácio, repartições publicas, e algumas casas particulares, e houve theatro a que por pouco tempo assistio S. Ex., retirando-se depois do segundo acto. Assim terminarão os festejos deste dia significativo de paz, e união para todos os brasileiros, que pelo Monarcha e pela Constituição darão a própria vida: exemplo que sempre tem dado e continuarão a dar contra aquelles que com sacrílegas mãos tem ousado tocar na Arca Santa das Publicas Liberdades (O CORREIO SERGIPENSE, 28 de março de 1849, p. 4).

A satisfação da matéria em relação ao fardamento dos militares do Corpo reflete justamente o momento em que a corporação estava sendo reestruturada. O evento era uma parada em honra ao Imperador Pedro II e terminou com uma apresentação teatral/musical. No repertório, o redator destacou o hino (que poderia ser mesmo o Hino de Sergipe, ou o Hino Nacional) e outras marchas. A forma como a banda estava apresentada também foi mencionada, indicando a ação do presidente naquele ano.

A Música do Corpo Policial também tocou na inauguração da Biblioteca Pública da Província no dia 02 de julho de 1851. A sede da referida biblioteca ficava no Convento São Francisco em São Cristóvão, e teve como bibliotecário o conhecido padre José Gonçalves Barroso (1821-1882), que se manteve na função de 1852 a 1854.

Foi o Eximio Sr. Dr. Zacarias de Goes e Vasconcellos que sancionou a lei n. 233 de 16 de junho de 1848, foi em sua illustrada administração que os representantes da província legarão a Sergipe esse grande beneficio! O Exm Sr. Dr. Amancio seo sucessor acrescenta mais um florão de gloria a sua, por tantos títulos, bem dita administração, realisando esse grande pensamento do

Governo e Assembleia de 48! De feito as 5 horas da tarde do Memorável DOUS DE JULHO S. Ex. acompanhado de muitos cidadãos se dirigio, de se palácio, ao Convento de São Francisco, onde a entrada do claustro, se achava postada a musica do corpo policial que tocou a sua chegada./Dirigiu-se S. Ex. ao salão destinado para a biblioteca, apinhada de espectadores: ahi tomou S. Ex. assento em cadeira de respaldo; e, descansando por poucos instantes, tomou depois um livro dos da bibliotheca e o collocou em uma de suas instantes, a cujo acto toucou a musica (O CORREIO SERGIPENSE, 5 de Julho de 1851, p. 2).

Destacamos também a participação da banda na comemoração do dia 19 de julho de 1852 - aniversário da administração do então presidente José Antonio de Oliveira Silva, com a realização de um grande baile no salão do Palácio, descrito como “tão esplendido que por todos os assistentes foi considerado o primeiro que se tem dado nesta Provincia [...]”. O relato continua:

Depois, tocado o hymno nacional, percorrerão ás ruas da Capital acompanhando a banda de musica do corpo policial muitos cidadãos grados, e gente do povo, que, não obstante tamanha efusão de prazer, conservarão aquella ordem digna das posições de cada um. A hora quinta da manhã do dia 19 foi saudada com duas girandolas, e muitos foguetes soltos, e uma salta. / As 9 horas da noite, depois de terem chegado as Sras. Convidadas em um concurso numeroso, foi S. Ex. recebido com o maior enthusiasmo. A’ sua chegada a banda de musica executou uma tão interessante quanto bem escolhida overtura, e queimarão-se algumas girandolas, e muitos foguetes soltos. Houve oito quadrilhas, portando-se no baile com uma jovialidade toda respeitosa, digna não somente de sua alta hierarchia social como mesmo própria de seu gênio. / O Palacio se conservou iluminado até as três e meia horas da madrugada, em que terminou o baile com o toque de uma excelente overtura, girandolas, e muitos foguetes (CORREIO SERGIPENSE, 24 de julho de 1852, p. 3)

Além das evidentes bajulações do redator para o presidente, o relato mostra a Música do Corpo muito ativa no evento (que, por sinal, durou dois dias). Sua participação se deu tanto na rua quanto dentro do salão do Palácio. Para tanto, um repertório diversificado era necessário e ia desde hinos oficiais, passando por aberturas de óperas (naturalmente arrançadas pelo mestre de música) até danças que, segundo o relator, foram em um total de oito quadrilhas. A noite fechou ainda com outra abertura. As aberturas de ópera são parte importante no repertório da banda durante o século XIX. A informação se deve às matérias dos jornais da época e às fontes musicográficas contidas no Arquivo do Museu da Polícia Militar, que conta com um número expressivo de aberturas (ouvertures) de ópera, datadas do último quartel do século XIX.

Atualmente (desde o ano de 2013) consta no Museu da Polícia Militar de Sergipe um vasto número de fontes musicográficas – abarcando documentos manuscritos e impressos, em sua maioria em partes cavadas - que foram transferidas do arquivo da banda da Polícia Militar de Sergipe, em Aracaju, para o referido museu, em São Cristóvão. As partituras estão sob a guarda do Cel. Dilson Ferraz que, visando preservar as fontes produzidas pela banda da PMSE de um eminente descarte, fez a transferência da documentação musicográfica que já se encontrava em idade permanente, pois há muito já não estavam sendo utilizadas no repertório da corporação.

O estudo em torno do repertório musical executado pela banda, a partir das fontes do arquivo da Polícia Militar de Sergipe nos permitiu mapear nomes de compositores, arranjadores e copistas, bem como traçar um panorama da variação de repertório ao longo do tempo, dos diferentes gêneros musicais, instrumentação, dentre outros fatores. Ao todo, levantamos cerca de setecentas obras musicais, que datam entre o último quartel do século XIX e a primeira metade do século XX. Após a mudança da capital, São Cristóvão deixou de ser a sede daquela corporação musical e, portanto, grande parte dos manuscritos do arquivo do Museu da PMSE identificam a cidade de Aracaju como local onde a fonte foi produzida. Porém, não podemos descartar a possibilidade que aquele repertório fosse arranjado para a banda de alguma fonte mais antiga, ou que cópias mais antigas (que podem ter se perdido com o tempo) não fizessem referência ao período em que a banda pertencia a São Cristóvão.

Desse repertório, o manuscrito mais antigo identificado nesse arquivo remete-nos a Francisco Avelino (1848-1914), natural de São Cristóvão e a quem foi atribuída a autoria de um número considerável de valsas e arranjos de aberturas de óperas. Segundo apontam fontes impressas periódicas e relatos de memorialistas, essas aberturas eram uma constante nos eventos denominados “Teatros Públicos”, aspecto este que será abordado posteriormente neste trabalho e que reforça a importância da ópera, principalmente italiana, e da valsa nos eventos da São Cristóvão oitocentista e o alcance do repertório europeu na Província de Sergipe.

Para além da existência da Sociedade Filarmônica Sancristovense e da Música do Corpo Policial, não tivemos notícias de nenhuma outra filarmônica em São Cristóvão no século XIX. Na primeira do século XX outra banda seria fundada na cidade, a Lira

Sancristovense, idealizada pelo maestro João Batista Prado (1900-1977), que regeu o grupo por longos anos. A referida lira permanece atuante em São Cristóvão.

1.2 Espaços Cênicos

1.2.1 A história do Theatro de São Cristóvão

Os Teatros Públicos destacavam-se como espaços de eventos em São Cristóvão, sobretudo entre as décadas de 1840 e 1860. Os relatos ou anúncios nos jornais da época tratam sobre companhias e artistas convidados, bem como sobre a orquestra que ficava responsável pela abertura desses eventos, ou mesmo pelos números musicais entre os atos. Além das noites de espetáculo, também alguns eventos cívicos ou mesmo de natureza religiosa terminavam com Teatro Público. Tais eventos, muito esperados pelos sancristovenses, ocorriam quase sempre à noite e com a participação de músicos locais que tocavam famosas aberturas de ópera como prelúdio para a encenação que se seguiria, ou mesmo com peças avulsas para os intervalos entre um ato e outro. Nos ditos Teatros Públicos também poderia ocorrer uma espécie de articulação entre o momento musical e o momento de dramatização, inclusive com utilização de repertório operístico italiano. De fato, a ópera como hoje conhecemos, onde todo o texto é musicalizado, só seria realizado no Brasil no século XIX, após a chegada de Dom João VI ao Rio de Janeiro. De acordo com o musicólogo Rogério Budasz:

Além dos autos religiosos, as representações dramáticas no Brasil do século XVII e primeiras décadas do século XVIII consistiam geralmente de comédias espanholas de autores como Calderón de la Barca e Agustín Moreto, entremeadas de alguns números musicais. Não há ainda como precisar até que ponto tais encenações fariam uso também de diálogos cantados, ou recitativos, prática documentada na Península Ibérica e América Espanhola (BUDASZ, 2008, p. 13).

O termo “ópera” já estava sendo empregado no Brasil, ainda no século XVIII, para denominar o local onde tais espetáculos aconteciam, a casa de ópera (BUDASZ, 2008, p. 17). Na São Cristóvão (SE) oitocentista identificamos outros termos para se referir aos espetáculos, como teatro, teatro público, drama, comédia, entremez, mas não a palavra “ópera”.

Um exemplo disto é o registro da sessão extraordinária da Câmara Municipal em setembro de 1836, quando na ocasião se preparavam os festejos (pela primeira vez celebrados) do 24 de outubro, dia em que, por muitas décadas, se convencionou comemorar a emancipação política de Sergipe. No registro o evento é tratado como “Teatro Público” e contaria com duas récitas. O fato foi publicado no *Noticiador Sergipano* e transcrito por Thetis Nunes¹².

Veio à tona e foi lido, um requerimento do Cidadão João Firminiano dos Santos Fortes, requerendo a “permissão para que todos os que quiserem andar mascarados em os dias primeiro até vinte e quatro vindouro, que se celebra o Aniversário da Independência de Sergipe, assim como Teatro Público em os dias vinte e três e vinte e quatro do mesmo mês (NUNES, 2000, p. 153).

No que se refere às atividades teatrais na antiga capital, nossas fontes consistem essencialmente na pesquisa hemerográfica, em que nomes de músicos e de algumas das obras musicais foram identificados. O levantamento identificou menções relativas ao *Theatro de São Christóvão* e menções ao *Theatro Particular*.

Sabemos que em São Christóvão, a partir de 1846, houve um “teatrinho”, como foi tratado por alguns. Antes disso, as atividades teatrais/musicais ocorriam em espaços alternativos, como trataremos adiante. As menções à atividade de teatro na cidade na década de 1840 até 1846 fazem referência ao acontecimento e ao espaço de forma genérica e também ao tipo de evento público ou particular. O título *Theatro de São Cristóvão* só foi encontrado nas fontes a partir de 1854. A existência de uma Sociedade Filo-Dramática também foi referida na imprensa a partir de 1850. Nas fontes consultadas as atividades de Teatros Públicos foram noticiadas desde 1843 como uma prática recorrente. Pela citação anterior, extraída da obra de Thétis Nunes, os Teatros Públicos já eram referidos pelo menos desde a década de 1830, década na qual surgiu a primeira tipografia em Sergipe.

Em nossa investigação passamos por um longo tempo tentando compreender se houve ou não ao menos um teatro (como estrutura fixa) em São Cristóvão no século XIX.

¹² Chama a atenção na notícia a proposta feita por Firminiano (também músico) de todos andarem mascarados por mais de vinte dias. A ideia foi questionada pela Câmara e até mesmo rebatida pelo vereador Roxa e Roxa, que alegou preocupação com a segurança. Pois seria um período prolongado. Ao final, a proposta foi aprovada, desde que as máscaras só fossem utilizadas durante o dia (NUNES, 2000, p. 253).

Graças a persistência na pesquisa conseguimos confirmar a informação que houve um teatro permanente na antiga capital, ainda naquele século. Uma edificação de pequeno porte, denominada por alguns de Theatrinho e que ficou por muito tempo em constante espera de uma conclusão.

No ano de 1843 atividades funcionaram em espaços de outras edificações e não em um teatro, no sentido de uma edificação voltada a esse fim. Esse teatro “improvisado” mudou de lugar pelo menos três vezes, funcionando no Quartel dos Permanentes e em outro momento na Santa Casa de Misericórdia. Na edição n. 423 de 18 de fevereiro de 1843 d’*O Correio Sergipense*, uma correspondência chamou nossa atenção. O relator utiliza do espaço para tecer uma forte crítica ao ex-presidente da província, Sebastião Almida Boto e também para tecer vários elogios e louvores ao então presidente, Francisco Peretti (1812-1877). A crítica a Sebastião Almeida Boto serviu-se do argumento de ter ele transferido o teatro dramático do Quartel dos Permanentes para a Santa Casa de Misericórdia. Ao mesmo tempo o relator louva a atitude do então presidente Francisco Peretti por ter retirado o mesmo teatro do prédio da Misericórdia naquele mesmo ano de 1843. O relator iniciou com a expressão “Nada agrava tanto o bom senso e o publico, como quando se pretende inculcar virtudes e heroísmos no homem, a quem só cabem anáthemias e ignomonia pela fealdade de suas acções, que o constituem monstro na sociedade” (O CORREIO SERGIPENSE, 1843, p. 3). As palavras fortes denotam também um caráter essencialmente político à queixa e o conteúdo levanta reflexões ricas para o estudo das práticas teatrais na antiga capital. No próximo capítulo trataremos com maior detalhamento das questões voltadas à política local e da própria administração de Almeida Boto. Por agora, voltemos nossa atenção ao espaço onde funcionavam os espetáculos.

Eis o que agora me incita a lançar mão de minha pena, embora não hábil, para tributar os devidos encomios ao Exm. Snr. Presidente Doutor Anselmo Francisco Peretti, publicando não louvores vagos e sem realidade em suas acções, mas em referencia á seus actos que dignamente merecem ser levados as azas da fama para seu eterno renome. Sendo sabedor S. Ex., que no salão por cima do hospital da Santa Casa de Misericordia d’esta Cidade se achava erigido hum theatro dramático, immediatamente deo ordem a que fosse demolido, e transferido para outro ponto, por entender, com o mais acertado pensar, ser bastante improprio e indecente em similhante lugar representações de tal natureza; e com tal expediente custou á que profanos espectaculos continuassem mais incommodar os míseros infermos, que alli jazem: este acto de piedade, e rasgo de pura moral deixa bem devisar os sentimentos nobres de sua alma, e a sua justiça e rectidão, cuja balisa he a sua illustrada razão. O Snr. Commandante Superior Joaquim Martins Fontes, possuindo dos mesmos

philantropicos sentimentos, que á este respeito hoje dominão a S. Ex., já tinha mandado, em tempo de sua nunca assas louvada administração como Vice-Presidente em 1841, transferir esse mesmo theatro do lugar, em que a pouco estava, e fez organisal-o para junto ao quartel do Corpo de Permanentes em posição própria e consentânea á similhantes divertimentos, onde ficou na mais boa ordem, policia e regularidade: mas na administração passada, o Snr. Boto mandou desmoronalo d'aquelle lugar, e o fez colocar sobre os desvalidos moribundos! Oh! Que de bens prodigalisa hum governante illustrado! Não deixarei de exaltar o nome de S. Ex. até onde couberem as minhas forças e os traços da minha pena... [...] (O CORREIO SERGIPENSE, 18 de fevereiro de 1843, p. 3-4).

O relato toca em pontos importantes. Primeiramente em relação ao espaço físico. Embora nos faltem registros iconográficos do teatro, sabemos, pelo que expôs o autor do relato, suas atividades aconteciam em um salão, por cima do hospital da Santa Casa¹³ (cuja edificação apresenta-se no padrão da arquitetura colonial). Tratando-se de um vão, não haveria necessidade de demolição, mas apenas de um reaproveitamento do espaço. Porém, o redator afirmou que por duas vezes houve necessidade de demolição do teatro, sendo a primeira quando foi retirado do quartel (utilizando o verbo “desmoronar”) e a segunda, quando foi retirado da Santa Casa (utilizando o verbo “demolir”). Nas duas oportunidades o dito teatro dramático não foi apenas transferido, mas destruído. As afirmações conduzem à ideia de uma estrutura montada em algum cômodo daqueles prédios para a realização dos teatros. Acreditamos tratar-se de um tablado e de alguma estrutura que servisse de suporte para um cortinado, o que foi, de fato, uma realidade nos teatros públicos do Brasil setecentista. Durante o século XVIII alguns teatros funcionaram sobre tablados, conforme atestou a pesquisa do musicólogo Rogério Budasz, afirmando que “em Salvador, durante boa parte do século XVIII, tablados eram costumeiramente montados para a encenação de comédias espanholas” e que “tais estruturas podiam ser usadas por muitos anos (BUDASZ, 2008, p. 24).

¹³ A Santa Casa de Misericórdia de São Cristóvão foi fundada no século XVII (entre 1607 e 1626) e, ao longo do século XVIII foi gerida pela Irmandade homônima. Durante o século XVIII, para além de funcionar como hospital de caridade e capela, funcionou também como banco e matinha alugados alguns de seus salões. Foi no século XIX que encontrou grande dificuldade para manter-se. Por falta de recursos teve as atividades do hospital suspensas durante dos primeiros vnte anos do século XIX. Com a política de D. Pedro II e a mudança da capital em 1855 a realidade da Santa Casa torna-se ainda mais frágil. Passa a funcionar como orfanato, asilo e escola no final do século. Cf. FRAGATA, Thiago. Memória da Santa Casa de Misericórdia de São Cristóvão. Disponível em: < <http://www.overmundo.com.br/banco/memoria-da-santa-casa-de-sao-cristovao>>. Acesso em 31 mai 2020.

Outro ponto a ser considerado na citação é a falta de recursos e mesmo de interesse na construção de um teatro permanente na cidade, por parte da aristocracia local. O relator apresenta forte desconforto com o fato de haver atividades teatrais no ambiente hospital/igreja (pois além do hospital, há também no edifício uma capela *Santa Isabel*, dedicada à Visitação de Maria). Sendo aquela Santa Casa um local de repouso, cuidado por religiosos, e que, portanto, estaria cercado pelo zelo hospitalar e pela moral católica implícita, é possível imaginar o constrangimento que poderia ser gerado em algumas pessoas que adentravam o espaço para uma dinâmica social, cultura e de divertimento. A narrativa sugere que o teatro já havia funcionado na Santa Casa e foi transferido para o Quartel em 1841, por Joaquim Martins Fontes e que depois retornou à Santa Casa, sendo de lá retirado em 1843. O novo e supostamente adequado espaço não foi especificado na notícia. A seguir as figuras 8, 9 apresentam imagens da Santa Casa de Misericórdia de São Cristóvão, em momento atual e também na primeira metade do século passado (Fig.10).



Figura 8 - Fachada da Santa Casa de Misericórdia, 2019.



Figura 9 - Igreja e Casa de Misericórdia. Fonte: Acervo Digital do Iphan¹⁴



Figura 10 - Igreja e Casa de Misericórdia. Fonte: Acervo Digital do Iphan¹⁵.

A própria crítica em si denota a insatisfação que o teatro dramático na Santa Casa causava ao autor das apresentadas linhas. Além disso, a insatisfação também teria sido sentida por outras pessoas como o Comandante Joaquim Fontes e o Presidente Francisco Peretti, que retiraram o teatro do prédio da Misericórdia. O mesmo relato prossegue, agora expondo maior juízo de valor moral e religioso.

Com efeito não pode haver mais displicente contraste, que as dores de hum doente com a alegria de hum espectáculo: a aflição de hum enfermo com o prazer de hum drama; e os gemidos de hum moribundo com as gargalhadas de huma platéia: e parece que com isto só se procura augmentar a dor e o martyrio

¹⁴ Autoria: Silvanísio Pinheiro.

¹⁵ Autoria: Silvanísio Pinheiro Disponível em: <
<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/35751/F024829.JPG?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 20 de maio de 2020.

da humanidade!/ Nada he tão impio e irreligioso comover-se entrar em um hospital o Sagrado Viático para um moribundo agonizando nos paroxysmos da morte, e ao mesmo tempo atrearem sobre o Deos vivo os reboliços estrondosos de comediantes, os baques, e pontapés no entremez de doidos, ao som de baterias, e das palmas dos espectadores!! Certamente com huma administração illustrada e prudente ganhão os súbditos a tranquilidade, a Religião o devido acatamento, e o Estado finalmente hum paraíso de ventras e de perene felicidade [...]. Seu amigo e assignante, O Relator da verdade (O CORREIO SERGIPENSE, 18 de fevereiro de 1843, p. 3-4).

Deixando de lado agora o teor político e as intenções do relator em louvar a pessoa de Francisco Peretti e seus grandes feitos, o relato traz também uma ideia mais viva do que seria a animação nas noites de teatros públicos. O relator foi detalhista e trouxe à tona a sensação de prazer causada pelos dramas, as gargalhadas do público, a agitação dos cômicos para evocarem na plateia envolvimento e emoção que culminavam com palmas. Complementam esta paisagem sonora os sons de percussão e o barulho que naturalmente se ouvi por conta dos passos no tablado de madeira. O autor não imaginava ao escrever, mas deixou registrado em poucas linhas um tipo de cenário sonoro bastante rico e pouco abordado. É verdade que poderíamos imaginar os sons que cercavam tais espetáculos, mas a descrição (ainda que imbuída de indignação e colocada de forma negativa pelo relator) suscita um panorama mais rico e essencialmente sonoro. Os teatros públicos eram momentos de lazer coletivo.

A hipótese de falta de interesse da aristocracia local para a construção de um grande e majestoso teatro em São Cristóvão àquela altura, ou mesmo de falta de verba suficiente para tal, pode ser corroborada se ampliarmos nosso olhar para o cenário das práticas teatrais em províncias próximas. Se a capital de Sergipe não contava com um teatro permanente em 1843, é fato que, em se tratando de construções cuja arquitetura buscava assemelhar-se aos modelos europeus, a capital da Bahia já contava com uma grande casa de ópera – o *Teatro São João* – desde 1812 e que o *Teatro Santa Isabel* em Recife-PE seria construído em 1850 (após o fim da antiga *Casa de Ópera*, de estrutura mais precária). O *Teatro 7 de Setembro*, em Penedo-AL seria construído em 1865. Tais edificações denotam também uma mudança no pensamento no Brasil, colônia de Portugal, sobretudo após a chegada da corte portuguesa.

Em um contexto mais amplo, a ênfase na construção de teatros não estava apenas ligada ao quesito econômico, mas também a princípios morais. A ideia de zelo pela moral e bons costumes, tão cara à sociedade oitocentista, pautada no ideal das aparentes

peessoas honestas, de emoções mais contidas e tementes aos valores da Igreja também reverberavam, certo modo, sobre as atividades teatrais e sobre o que a existência de um teatro implicava. Esses valores provinham também de Portugal. Para Charles Silva, no contexto dos Teatros Públicos em Portugal, o Marquês de Pombal teria sido o responsável pelo crescimento de tais teatros, embasado em ideais iluministas que associaram a esses espaços a incumbência pedagógica e social de serem importantes meios de formação do povo, ou mesmo uma necessidade pública (SILVA, 2017, p. 63). As novas ideias vinham contrárias tanto à questão da moralidade quanto à preocupação com conteúdos (inclusive de cunho político) voltados à gestão vigente. A partir de 1771 documentos foram produzidos com fim de incentivar a atividade teatral em Portugal, mas não sem alguma censura. Na realidade, a censura – sobre qualquer aspecto que pudesse desagradar a moral - aos Teatros Públicos lusitanos saía das mãos dos clérigos e passava às mãos do Estado (SILVA, 2017, p. 64). De acordo com Leidson Ferraz:

Em meados do século XVIII, na contramão do enorme preconceito que existia em Portugal contra os artistas – a profissão de comediante chegou a ser considerada vergonhosa por lá e havia quem os julgasse infames e criminosos –, o secretário de Estado do Reino, Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, como parte da política administrativa de D. José I, promulgou uma lei que aconselhava à colônia brasileira “o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados” (CAMPELO, 1922, p. 572 apud FERRAZ, 2018, p. 2).

Essas novas “diretrizes” que de Portugal provinham influenciaram na construção de teatros na colônia na segunda metade do século XVIII. Também Budasz (2008) destaca o pensamento preconceituoso em relação à atividade teatral para alguns brasileiros no século XVIII, mas que foi cedendo espaço à ideia de civilidade que os teatros poderiam conferir à sociedade (também para assemelhar-se aos padrões europeus), e de valores que foram sendo associados à atividade teatral, trazendo assim mudanças no cenário local. Em relação ao novo pensamento que se voltava para as práticas teatrais em Portugal e acabariam por vigorar também na América Portuguesa, a musicóloga Rosana Brescia explica que tais ideais eram também partilhados pelos membros de L’Arcadia Lusitana.

Le texte de l’*Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte*, mentionné antérieurement, réaffirme les valeurs éducatives et morales que le théâtre devait inspirer. Dans le texte précédant l’ordonnance royale concernant l’établissement de la Société, nous lisons que quand les théâtres sont bien réglémentés, ils sont « l’école publique où les peuples apprennent les maximes les plus saines de la politique, de la morale, de l’amour à la patrie, de la valeur, du zèle et de la fidélité avec laquelle on

devait servir les souverains, en se civilisant et en supprimant définitivement les traces de la barbarie que les siècles d'ignorance avaient laissées¹⁶ (BRESCHIA, 2010, p. 108).

Com a chegada da família real e sua corte ao Brasil, várias mudanças econômicas e também urbanísticas modificaram os traços arquitetônicos da colônia, bem como a atividade artística. O *Teatro São João* no Rio de Janeiro e o *Teatro São João* da Bahia foram construídos após a chegada da corte portuguesa e apresentavam um porte e toda uma arquitetura grandiosa em relação aos teatros nacionais do século anterior. Para Rosana Brescia, a arquitetura dessas edificações vai além da ideia de um espaço apenas voltado à representação, mas também molda espaços e influencia sobre a moral e as artes (BRESCHIA, 2010, p. 384). Era um novo cenário que começava a se desenvolver no Brasil, que cada vez mais procurava espelhar-se nas novidades advindas da Europa.

No caso de Sergipe, ao considerarmos que as províncias próximas¹⁷ como Salvador e Pernambuco já possuíam suas casas de ópera na primeira metade do século XIX, e considerando também as transformações pelas quais passava a colônia após 1808, a falta de uma casa de espetáculo em São Cristóvão nos idos de 1840 poderia indicar um pensamento conservador da aristocracia local, em um primeiro momento, além da carência de recursos financeiros da província. De fato, um certo conservadorismo, ligado à questão dos valores morais aparentes no século XIX, se fizeram notar, inclusive no relato de 1843, onde percebemos expressões como “impróprio e indecente”, que o redator usa para se referir aos espetáculos da Santa Casa, bem como elogia a atitude do Francisco Peretti como “rasgo de pura moral”. Além disso, o redator considerou adequado o teatro sediado no Quartel dos Permanentes, “posição própria e consentânea á semelhantes divertimentos, onde ficou na mais boa ordem, policia e regularidade” (O CORREIO SERGIPENSE, 18 de fevereiro de 1843, p. 3-4). É possível que a proximidade com a

¹⁶ Tradução nossa: O texto da Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, mencionado anteriormente, reafirma os valores educativos e morais que o teatro deve inspirar. No texto que precede o decreto real relativo à criação da Sociedade, lemos que quando os teatros estão bem regulamentados, eles são "a escola pública onde as pessoas aprendem as máximas mais saudáveis da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que servem os soberanos, civilizando-se e removendo definitivamente os traços da barbárie que séculos de ignorância tinham deixado.

¹⁷ A Província de Alagoas teria seu primeiro teatro edificado em 1865, em Penedo. O Teatro Sete de Setembro. Ver também: <http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2015/08/simbolo-cultural-de-penedo-theatro-7-de-setembro-e-atracao-turistica-de-al.html>. Acesso: 16 jan. 2021.

força policial fosse vista como vantajosa para o redator, como forma de maior controle do “decoro”. De toda forma, as queixas do redator apontaram que a sua preocupação não estava voltada à falta de um lugar adequado e confortável para os espetáculos, mas sim para o que não era adequado de ocorrer.

Porém, a investigação acabou identificando o aspecto financeiro - causado pela escassez de recursos da antiga capital - como maior responsável pela inexistência de um teatro em São Cristóvão até 1846, conforme avaliamos a partir do estudo nos *Relatórios e Fallas dos Presidentes da Província* entre os anos de 1835 e 1855. Ao tratar sobre as Obras Públicas, essa documentação evidenciou grandes dificuldades relativas à estrutura física da cidade como, por exemplo, a demora para construir um quartel, uma cadeia, ou mesmo para consertar a torre da Matriz daquela capital. É fato que os Teatros Públicos já aconteciam na capital, mesmo sem um espaço permanente. Os eventos ocorriam com certa regularidade, conforme veremos adiante. Por outro lado, a construção de um teatro resultaria um alto custo aos cofres públicos não apenas para sua construção, mas também para a manutenção do prédio.

Ampliando o olhar para outros pontos de Sergipe, constatamos que em Laranjeiras (cidade distante de São Cristóvão 35Km) houve uma casa de espetáculo permanente, talvez anterior à São Cristóvão. Em investigação prévia levantamos alguns anúncios de teatros públicos em Laranjeiras no séc. XIX e que contavam com participação de diferentes companhias e de artistas estrangeiros. Porém, uma menção em particular indicou a existência do teatro permanente naquela cidade. Em 1844, uma correspondência no jornal *O Triunfo*, assinada pelo comico João Maciel d’Oliveira, falou de um teatro em Laranjeiras onde ele mesmo teria alugado quatro camarotes. Na realidade, a correspondência consiste em uma queixa onde João Maciel tenta explicar à sociedade daquela cidade os motivos que o levaram a faltar o espetáculo daquela noite no Teatro. O artista argumenta que havia assumido o compromisso de encenar na cidade de Rosário do Catete no dia 10 de dezembro, pois precisava da importância (do pagamento), que estava cada vez mais difícil para ele e seus pares. Naquele mesmo dia ocorreu em Laranjeiras um espetáculo em benefício da irmandade do Senhor do Bomfim e por conta do compromisso anteriormente acertado em Rosário ele não pôde comparecer. Porém, argumentou: “com tanta espontaneidade, quanto em mim houve na cessão que fiz de 12\$rs em que importou o aluguel dos meos quatro camarotes que tenho na terceira ordem

do Theatro, e que appliquei de esmolla para o Senhor do Bom-Fim [...] (O TRIUNFO, 26 de janeiro de 1844, p. 4). Apesar de não ter podido comparecer, o cômico manteve seus camarotes alugados, contribuindo assim com a irmandade. O que nos chama a atenção são os camarotes e a descrição da “terceira ordem do Theatro”, indicativos de uma estrutura específica para aquele fim. A indicação de um espaço que tinha divisões de plateia e de camarotes indica que Laranjeiras já contava com melhor estrutura para os espetáculos, antes mesmo que a capital da província.

A história do Teatro de São Cristóvão como espaço permanente teve início em 1846: o já referido Theatrinho. O Presidente Antonio Joaquim do Amaral, em sua *Falla para a Assembleia em 11 de janeiro de 1846*, exortou em favor da construção de um teatro, deixando claro que não almejava uma grande construção, mas que tinha interesse que posteriormente o prédio pudesse ser ampliado e melhorado.

Seja-me permitido tão bem propor-vos aqui a construcção de um Theatro, não uma obra de rica architectura, mas uma sala que, se possa decorar com os arranjos necessarios, para se darem alguns espectaculos, e que possa para o futuro ser aproveitado quando se tenha de levantar um Edificio nobre. – Escuso fazer-vos ver a vantagem, que há em se darem entretenimentos honestos ao Publico, e bem sabeis, que não há Paiz algum de certo gráo de cultura, que não possua um Theatro, que em alguns lugares são sustentados a custa dos cofres públicos, como bem perto de nós se observa. – Dai esse alento ao espirito dos vossos compatriotas, que muito precisão de distracções, e aonde elles possão ouvir boas lições de moral, e caminhar assim á passos largos na estrada da civilização (SERGIPE, 1846, 45-46).

A argumentação do governante se baseou na associação dos teatros com uma sociedade civilizada. Além disso, o aspecto moralista, já discutido anteriormente, também foi mencionado. Na argumentação do interessado, o teatro seria também uma maneira de formar, de educar. A ideia de construir um espaço modesto, sem tantos requintes arquitetônicos (naturalmente tomando como base outros teatros nacionais) possibilitaria que a obra saísse do “mundo das ideias” e nisto teve mesmo êxito. Porém, a expectativa de tornar o espaço algo mais grandioso posteriormente já não contou com tanto sucesso.

Em junho de 1846 o *Correio Sergipense* anunciava um espetáculo teatral: “Os bilhetes de galeria, como de platea achão-se expostos à venda nos mesmos lugares em casa do sr. Luiz José dos Mares, na do actor Santa Roma” (O CORREIO SERGIPENSE, 20 de junho de 1846, p. 4). O fato de haver assentos na galeria e espaço de plateia evidenciam a existência de um estabelecimento fixo e próprio para o teatro. A definição

desses espaços distintos – galeria e plateia - mostram que em junho daquele mesmo ano o Theatrinho já estava em funcionamento na capital. A influência para construção de teatros aos moldes europeus teria reverberado em São Cristóvão apenas no final da década de 1840.

Em 1849, outra passagem extraída *d'O Correio Sergipense* evidenciou a estrutura do espaço que abrigava as atividades teatrais na cidade. O redator queixou-se do furto de uma das cadeiras do teatro.

Roga-se a pessoa, que tem por costume levar cadeiras do theatro, que não lhe pertence, restituir huma de palhinha com huma queimadura no assento, que na penúltima representação foi levada; advertindo-se que senão for restituída sera o seu nome publicado (O CORREIO SERGIPENSE, 31 de março de 1849, p. 4).

Mais do que uma queixa, a nota do jornal foi também uma ameaça à pessoa que tinha, inclusive, o hábito de levar cadeiras do teatro. É possível que o acusador já tivesse ideia de quem seria a pessoa, por desconsiderar que as cadeiras estivessem sendo levadas por pessoas diferentes. A pessoa seria exposta à vergonha pública. Mas o relato se refere à uma cadeira de palha.

O dito teatro passou por quase uma década à espera de sua ampliação. Por muito tempo a Sociedade Philo-Dramática insistiu em angariar recursos para a finalização das obras do teatro. Esse estado permanente de obras inacabadas também foi noticiado em uma matéria n'*O Correio Sergipense* de outubro de 1850. A matéria consiste em uma resposta do então presidente do Convento Franciscano, o frade José de Santa Cecília (religioso e músico que será melhor estudado ainda neste capítulo) à solicitação feita pelo então presidente de Sergipe. Naquele ano, o frade recebeu um ofício do governo solicitando alguns dos materiais que se encontravam na torre do convento. A finalidade era usar o material na obra do teatrinho (como coloca o frade). A passagem também expõe a existência de uma sociedade dramática já naquele ano.

Rlm. e Exm. Sr. Presidente – A vista do respeitavel officio de V. Ex., em o qual V. Ex. me faz sentir a necessidade de materiaes, em que se acha a obra do Theatrinho d'esta Cidade, segundo o que levou ao conhecimento de V. Ex. o mesmo vice-director da sociedade dramática, e que por taes rasões V. Ex. desejando, que eu accêda em cedêr os materiaes da nossa torre n'este convento existentes, se digna mandar, que eu informe a V. Ex., se algum inconveniente por ventura existe, ou exista, pelo qual não possamos deferir a essa pretensão [sic] da sobredita sociedade, respondo submisso a V. Ex. o seguinte: na verdade a Constituição Ecclesiastica o nosso Arcebispado he escrupuloza [sic]

n'essa parte tendente á elementos materiaes dos Templos, recommendando que jamais se revertão aos edificios, e casas não sagradas; mas porque eu não vejo no presente caso essa prohibição da dita Constituição, já por serem objetos desmoronados de huma torre, quase extra-Templo, que se levantava, e ainda não tinha os seos campanários occupados, e já porque a mór parte d'esses mesmos objetos não servirão ainda na mesma obra, não vejo, repito, inconveniente algum para deixar de obedecer a V. Ex., cedendo esses materiaes o Theatro, o que faço de muito bom grado; acrescendo ainda mais o fim, a que se dirige o pedido da sociedade; pois que eu sou convencido, que se hum Theatro não he hum asylo sagrado, onde os Fieis se congregão para invocar a Divindade, devemos comtudo [sic] confessar, que he hum edificio publico, útil, e respeitavel pelos effeitos da moral, que derrama entre os povos: pois que no jogo das paixões, das virtudes, e vícios, que ali se ostentão, se tornão mais civilizados [sic], e doces, os homens, e, não o temo dizer, como que mais religiosos. Perdoe V. Ex. a minha prolixidade, que teve lugar, para mai demonstrar a V. Ex., que além de ser meo mais sagrado dever obedecer a V. Ex. n'esse pedido da sociedade, mais gostozo o cumpro, por estas rasões ponderadas. Entretando, próximo a deixar o meo cargo, ainda supplico a V. Ex. toda a sua sollicitude sobre este pobre convento, intercendendo em tempo a Assembléa Provincial, para que se conceda a obra da nossa torre, que, em sua demora, vai promettendo futuras ruinas do edificio, o que tudo espero do Coração Paternal de V. Ex./ Deos Guarde a V. Ex., Convento do Senhor Bom Jesus da Gloria da Cidade de Sergipe 27 de Outubro de 1850. – Illm. E Exm. Sr. Dr. Amancio João Pereira de Andrade, Presidente deste Provincia – Frei José de Santa Cecília, Guardião (O CORREIO SERGIPENSE, 30 de outubro de 1850, p. 3).

A solicitação do vice-presidente da sociedade dramática expõe a situação de haver em 1850 um theatro em fase de construção na cidade. Frei José de Santa Cecília referiu-se ao prédio como “o Theatrinho d'esta Cidade”. O fato é que o franciscano se referiu sempre ao Theatrinho da cidade, como se fosse o único e também dando a ideia de uma edificação de pequeno porte. Além disso, o religioso expôs vários argumentos em prol da doação dos materiais para as obras do teatro. O frei Santa Cecília desculpou-se por ter sido prolixo na exposição. No entanto, o detalhamento que ele expôs veio a beneficiar a nossa impressão (ainda que superficialmente) sobre a situação daquela casa de espetáculos, sobre a situação da cidade, bem como sobre o posicionamento do franciscano que era também um destacado músico e orador naquela sociedade e que havia estudado na Bahia.

Vemos que o guardião do convento Fr. Santa Cecília foi não somente favorável em ceder os materiais que estavam na torre do convento, como também exaltou a prática teatral, sua utilidade e atribuindo também virtudes morais e religiosas, por trazer muitos benefícios à sociedade. A perspicácia do frade não passa despercebida. Ao mesmo tempo que dedicou palavras de afeto e de elogio ao então presidente Amancio Andrade, também lhe roga que tomasse atitude quanto à obra da torre do convento que, na altura, segundo

o religioso, se encontrava em estado precário. Também, a necessidade de recorrer ao Convento São Francisco para angariar recursos para as obras do Theatrinho da cidade aponta, mais uma vez, a precariedade na estrutura da cidade.

As atividades do teatro de São Cristóvão eram coordenadas por um grupo específico, conforme vemos nos anúncios nos jornais que denominam alguns nomes para a retirada das entradas. Não encontramos informações mais detalhadas sobre a administração do teatro, porém, uma notícia no jornal de 1849 destacou uma infração cometida por João Martins d'Almeida que se teria passado por diretor da instituição com o intuito de abster-se dos impostos que as companhias deveriam pagar:

[...] Tenho a dizer lhe que razão teve o administrador da meza de rendas dessa cidade, de exigir, o imposto de 30\$rs. Pela licença de divertimento de espectáculo publico, que ali se propõe apresentar certos cômicos, que, percorrendo diversos pontos da provincia, á pouco se passarão para essa cidade, sendo manifesta burla querer João Martins d'Almeida de Figueredo e Silva passar por diretor do Theatro, e prevalecer-se da licença, que conseguira á 8 de Abril de 1846 para eximir do pagamento do imposto a companhia que tracta actualmente de oferecer ao publico alguns espectaculos. Nesta intelligência cumpre que v. m. não consinta que continuem os espectaculos sem q' se haja satisfeito o componente imposto [...] (CORREIO SERGIPENSE, 7 de julho de 1849, p. 2).

Era a Sociedade Filodramática, sediada no teatro, quem estava gerenciando a questão das obras e também os espetáculos àquela altura. Suas ações estavam relacionadas a organização dos espetáculos, controle e recebimento dos carnês e a entrega das entradas para os teatros. Em 1853 vemos novamente a Sociedade remetendo à questão das obras do teatro, que a essa altura era já denominado Theatro de São Cristóvão.

As dificuldades financeiras para a finalização das obras persistiam, passando por várias administrações provinciais. O prédio estava sendo construído na rua da Igreja do Rosário dos Homens Pretos. No entanto, a obra não foi adiante por não atingir a soma de dinheiro necessária para sua construção. A Sociedade Philo-Dramática almejava uma edificação de grande porte e boa estrutura. Mesmo tendo-se iniciado uma campanha para arrecadação de fundos, o grupo teve que devolver a quantia dispensada para as obras, uma vez que as atividades foram suspensas por falta de recursos, conforme expõe ata da sessão realizada na assembleia em 2 de setembro de 1853:

[...]. Leu-se um requerimento da Sociedade Philo-Dramatica Sergipense em que pede se authorise ao Governo da Provincia a restituir-lhe desde já a quantia de 303\$770, que ella despendera na obra do Theatro começado na Rua do

Rozario, obra que parou e não há esperanças de concluir-se a vista da somma ainda necessária para sua finalização; ás comissões de Justiça Civil e Orçamento (O CORREIO SERGIPENSE, 21 de setembro de 1853, p. 1).

Não é possível saber em que estágio o projeto foi interrompido, embora saibamos que já contava com estrutura para a realização de espetáculos e com galerias e espaço para plateia em 1846. Um mês depois a Sociedade Philo-Dramática Sergipense modificava elementos de seu estatuto. Uma sociedade com mensalidades para manter-se e manter as atividades do Teatro e que concedia também benefícios (as jóias) aos seus associados, tais como o direito a ingressos nas récitas. Na citação a seguir, vemos que a mesma se reunia no Salão do Teatro São Cristóvão:

No dia 20 do corrente tem de reunir a Sociedade Philo-Dramatica Sergipense para o fim de alterar os respectivos Estatutos, triplicando as joias dos sócios que d'esse dia em diante houverem de entrar, e dando-lhes a denominação de sócios simples. Roga-se a concurrencia de todos os Senhores sócios a indicada reunião que será impreterivelmente no referido dia 20 ás 4 horas da tarde no salão do respectivo Theatro (O CORREIO SERGIPENSE, 12 de novembro de 1853, p. 4).

Em dezembro de 1853, um aviso no jornal ainda sobre a reunião que mais uma vez estava pautada em demandas voltadas a estrutura e administração da mesma.

A Sociedade Philo-dramatica Sergipense tem de se reunir no dia de amanhã, 8 do corrente, ás 4 horas da tarde no Salão do respectivo Theatro. He o fim da reunião – 1º para tomar conhecimento do proveito, que colheo a commissão encarregada de arrecadar a divida maior de 300\$ de contribuição, e a de 270\$ e tantos mil rs. de mensalidades – 2º para pôr em execução o art. 15 dos Estatutos, que manda eliminar da Sociedade aquelles Sócios que não pagarem pontualmente as quotas a que são obrigados – 3º e finalmente para tratar da eleição de novo Director, Secretario, e Thesoureiro, visto que os actuaes instão por suas demissões. Espera por tanto que, attenda a importância de taes materiais, comparecerão à precitada reunião todos os Sócios residentes nesta Capital: o que encarecidamente se lhes pede. Sergipe 7 de Dezembro de 1853 (O CORREIO SERGIPENSE, 7 de Dezembro de 1853, p. 4).

A Sociedade Philo-Dramática passava por dificuldades e também por uma reestruturação interna. A exclusão de sócios inativos era um meio de organizar a Sociedade e conseguir a adesão de novos associados. A dita reunião do dia 08 de dezembro teve sua ata detalhada no jornal oficial do dia 10 de dezembro. A intenção de arrecadar fundos para a construção do novo teatro, outrora suspensa fica evidente:

SOCIEDADE PHILO-DRAMATICA. Sessão de 8 de Dezembro de 1853./ Achando-se presente numero suficiente de Socios, abrio-se a sessão./ Foi lida e aprovada a acta da antecedente./ Pelo Director, Presidente da Sociedade, foi

convidada a comissão encarregada da arrecadação da divida proveniente de joias, contribuições, e mensalidades para dar conta de seus trabalhos – e por esta foi declarado que apenas conseguira arrecadar a quantia de 20U000 rs. , que entregou; acrescentando que muitos Socios não forão por ella encontrados na Capital, que a outros não procurara, e q’finalmente tivera de alguns a resposta de que não pagavão seus débitos senão depois de concluída a obra do Theatro. / Inteirada a Sociedade de que assim lhe foi exposto pela comissão, passou o respectivo Director, em conformidade do artigo 15 dos Estatutos, a propôr a eliminação daqueles Socios que se furtavão ao dever de pagar suas quotas, cujos nomes forão lidos; e sendo esta matéria bastante discutida, resolveo a Sociedade que, não obstante os apuros em que se via, impossibilitada de poder continuar com a obra do Theatro, deixasse todavia por agora de lançar mão do recurso de que trata o citado artigo dos Estatutos, e que entretanto o Thesoureiro da Sociedade, ou mesmo a sobredita Comissão dobrasse seos exforços para ver se por meios mais decentes conseguião dos Socios devedores o pagamento de seos débitos./ Em seguida passou a Sociedade a tomar conhecimento dos requerimentos em que o Director, Secretario, e Thesoureiro pedião suas exonerações -, e sendo aceitas as dos dois últimos, atentos os justos e transcendentos motivos que allegarão, deixou de o ser a do primeiro./ Por um dos Socios presentes foi proposta a exoneração da Comissão diretora da obra; - e sendo esta matéria bastante debatida resolveo a Sociedade regeitar semelhante proposta [...] (O CORREIO SERGIPENSE, 10 de dezembro de 1853, p. 3).

O artigo décimo quinto dos Estatutos da Sociedade Philo-Dramática foi ressaltado. Apesar da premissa, os sócios que não estavam em dias com seus débitos não foram retirados da sociedade. O tema era polêmico, afinal houve quem pagasse a fatura (mensalidade paga por cartões) na ideia de estar contribuindo com a construção do Theatro de São Cristóvão e que, portanto, se negava a continuar pagando enquanto as obras não fossem concluídas. Naquela reunião uma personalidade ilustre entrou para a Sociedade: o Presidente da Província Joaquim Ignacio Barbosa, segundo se atestou na descrição da refrida reunião do dia 08 de dezembro:

Por último, depois de eleitos por unanimidade o Sr. Capitão Antonio Rodrigues dos Cotias para Thesoureiro e o Sr. Antonio Fernandes da Silveira Carvalho para Secretario, resolveo a Sociedade nomear uma comissão de 4 membros, inclusive o Thesoureiro, para apresentar a S. Ex. o Sr. Dr. Ignacio Joaquim Barbosa o termo de sua entrada, uma vez que, segundo tivera a bondade de afirmar ao Director da Sociedade, se havia dignado aceitar o convite que por esta lhe fora feito para um de seus Socios./ De nada mais se tendo a tratar, levantou-se a Sessão, ficando designado para a Sessão seguinte o dia 15 do corrente (O CORREIO SERGIPENSE, 10 de dezembro de 1853, p. 3).

A entrada de Joaquim Ignacio Barbosa (1821-1855) significava um ânimo novo. Integravam a Sociedade Philo-Dramática políticos, militares, artistas e outros profissionias liberais. Entendemos que a entrada de Ignacio Barbosa agregaria um valor ainda maior à Associação e um novo ânimo à empreitada de construção do teatro.

Em janeiro de 1854 um apelo do diretor da Sociedade Philo-Dramática publicado n’*O Correio Sergipense* tornou a problemática dos espaços cênicos em São Cristóvão mais esclarecida, conforme segue:

ATTENÇÃO. O Director da Sociedade Philo-dramatica roga mui encarecidamente aos Snrs. Socios da mesma Sociedade hajão de comparecer a Sessão do dia 22 do corrente, que tem por objeto tratar da continuação da obra do Theatrinho, como muito convem, recorrendo a mesma Sociedade aos meios que lhe sugerir./ Entende o mesmo Director que a Sociedade não deve desanimar em semelhante empresa, tanto mais quando, para consegui-la, tem jus á proteção e apoio de S. Ex o Sr. Dr. Barboza, Presidente da Provincia, cuja Administração tem até aqui desenvolvido o mais decidido interesse, e esmero pelo engrandecimento e prosperidade da Provincia./ O territorio de Sergipe goza dos fóros de Capital á 32 annos – Ainda não tem um Theatro!!! He isto uma miséria, e o maior dos atrasos, de que podemos sair. Sergipe 21 de Janeiro de 1854 (O CORREIO SERGIPENSE, 21 de janeiro de 1854, p. 4).

O apelo do diretor da sociedade reflete a expectativa que se tinha para a finalização das obras do Theatro de São Christóvão com a entrada de Joaquim Barbosa. O texto deixou claro que a obra era mesmo referente ao Theatrinho, que se estava já construindo em 1846, que passou pela colaboração dos materiais dos franciscanos em 1850 e que permanecia na situação de precaridade ainda em 1854. Além disso, também o final do texto é muito importante e a expressão exclamativa do autor não deixa dúvidas: ainda não havia um teatro nos moldes que se almejava. Tanto porque tratava-se de um prédio pequeno, dentro do que se esperava, quanto porque o projeto inicial nunca tinha sido terminado por falta de verbas. Para o diretor da sociedade esse fato era realmente lamentável. Podemos interpretar a frase: “O territorio de Sergipe” como a cidade de Sergipe, como era também chamada São Cristóvão. Para o diretor, uma miséria e o maior dos atrasos era a capital não ter um teatro.

A relação entre os grandes teatros e a ideia de civilidade ficam também implícitas no texto. O autor usa a palavra: atraso. É natural que um teatro permanente em pleno funcionamento fosse uma prioridade para o diretor da Sociedade Philo-dramática. Mesmo assim, acreditamos que a sua inquietude pudesse também dialogar com a dos sancristovenses que frequentavam a noites de teatro e de saberem que, mesmo sendo uma capital, São Cristóvão não conseguia ostentar um teatro como outras cidades já ostentavam, o que para o relator significava um grande atraso para aquela sociedade. A situação que, como já exposto, se prolongava há anos não seria resolvida.

Mais uma vez é possível observar a questão estrutural do espaço em que ocorriam as récitas. Em 1854 a comissão composta por Antonio Martins Fontes, Elziario Prudencio da Lapa Pinto e Domingos José da Silva e Azevedo anunciava ao público mais uma récita do drama *O Valido Sanguinario*. Curiosamente o anúncio solicitava que os sócios fossem buscar os seus bilhetes na casa do diretor da Sociedade, Manoel Diniz de Villas-bôas, como também solicita que os interessados mandassem “para o theatro as cadeiras que poderem dispor” (O CORREIO SERGIPENSE, 25 de novembro de 1854, p. 4).

Os associados tinham sempre de retirar seus cartões na casa do Diretor do Teatro ou de membros da direção. As récitas eram frequentes e anunciadas *n’O Correio Sergipense*. Entre o mês de julho e agosto houve pelo menos três récitas, todas realizadas no Theatro São Christóvão. O pagamento dos artistas ficava à cargo da Associação, a partir dos valores arrecadados.

Theatro S. Christovão. Sociedade Philodramatica Sergipense. Domingo 9 do corrente pretende a Sociedade pôr em Scena o Drama intitulado AGOSTINHO DE CEUTA. Findo o qual seguir-se-á a Farça [sic] denominada A PARTEIRA ANATOMICA/ O intervalo do Drama á Farsa será preenchido com alguma cantoria jocosa./ Os Snrs. Socios devem mandar procurar seus Cartões em Casa do Director no dia 8 até a tarde do dia 9, tratando primeiramente de pagar ao Thesoureiro suas mensalidades, e o restante do debito antigo./ Avisa-se segundo os Estatutos para reunir-se no dia 7 (CORREIO SERGIPENSE, 5 de julho de 1854, p. 4).

O espetáculo ocorreu no Teatro São Cristóvão. A noite começou com uma apresentação mais sóbria, o drama de autoria do autor português Camilo Castelo Branco (1825-1890). Aqui fica claro que os associados pagavam um valor mensal. A falta de assiduidade com o pagamento da mensalidade mostrava-se um problema constante para a Sociedade. Os cartões consistiam nas entradas para o espetáculo que conforme interpretamos, só seriam liberadas após a quitação das dívidas pendentes. O ano de 1854 as apresentações teatrais ocorreram com frequência. No dia 23 de dezembro foi levado ao palco o drama *As Consequências d’ambição*, seguido da Farsa *Pasvobis* (CORREIO SERGIPENSE, 20 de dezembro de 1854, p. 4). O espetáculo foi anunciado pela Sociedade Philo-dramática Sergipense como sendo um theatro particular.

Faltando exatamente um mês para a mudança da Capital, a Sociedade Philo-Dramática levava ao público o drama *Pedro Grande Imperador da Russia*. Na ocasião,

os intervalos entre os atos do drama foram preenchidos com a música de Estanislão Francisco da Costa Vianna. Não era sergipano e estava se apresentando, com a anuência da Associação, pois estava em dificuldade financeira e acaba de chegar do Norte (CORREIO SERGIPENSE, 17 de fevereiro de 1855, p.4).

[...] Os cartões devem ser procurados em casa do Director, Major José Raymundo Costa Carvalho./ O mesmo Director tendo feito despesas, que muito importa ao credito da sociedade pagar, espera da pontualidade dos Srs. Sócios que, ao procurarem seus cartões, se mostrarão quites de seus debitos./ Convém advertir que a recita que vai a scena he para suprir a falta de representação do mez de Janeiro, tendo a de Fevereiro de ter lugar em principio de Março./ No dia 19 do corrente as 4 horas da tarde tem de reunir-se a Directora da sociedade, convida-se para tanto o comparecimento de todos os Membros da mesma directoria (CORREIO SERGIPENSE, 17 de fevereiro de 1855, p.4).

Ao final do anúncio percebemos um indicativo de periodicidade das apresentações na antiga capital, sendo de uma récita por mês. Acreditamos ser esta a quantidade mínima, visto que anteriormente notamos a ocorrência de pelo menos duas récitas por mês. O apelo aos associados permaneceu.

Com a mudança da capital de 1855, o projeto do teatro ruiu. Os investimentos, antes voltados à São Cristóvão, que já eram escassos, foram direcionados à nova capital Aracaju, que estava sendo completamente construída, visto que era um arraial de pescadores na época. Inclusive, já em 1857 começaram as iniciativas em prol das obras de um teatro na nova capital, com a criação de uma Sociedade Dramática Recreativa (CORREIO SERGIPENSE, 6 de junho de 1857, p. 3-4).

O projeto de teatro para Aracaju, que viria a ser também intitulado Teatro São Cristóvão era suntuoso e chegou a contar com projeto arquitetônico e maquete. O projeto datava de 1920 e já refletia as influências da *Belle Époque*, que naquele período ocasionaria uma espécie de remodelação de vários prédios de Aracaju, como parte das comemorações da Emancipação Política de Sergipe. Essas medidas foram capitaneadas pelo então presidente José Joaquim Pereira Lobo (1864-1933). De acordo com Tássia Oliva S. Anunciação, o Teatro São Cristóvão estava sendo idealizado pelo então presidente Pereira Lobo e teria Bruno Sercelli como engenheiro encarregado (2019, p.20). Em termos arquitetônicos o edifício contaria com estilo gótico-árabe e teria capacidade para receber até mil pessoas. No entanto, o projeto não chegou a sair do papel, apesar do entusiasmo da elite aracajuana e do empréstimo de mil e quinhentos contos de réis

conseguido pelo Presidente da Província (ANUNCIACÃO, 2019, p. 20). O projeto foi muito divulgado e já contava com local para ser construído. A autora ainda acrescenta que o referido teatro “atenderia ao desejo da elite sergipana, que gostaria de vivenciar um ambiente cosmopolita regado a atrações culturais nacionais ou estrangeiras, principalmente europeias” (ANUNCIACÃO, 2019, p. 19)¹⁸. A nível de ilustração, a imagem do projeto do Teatro São Cristóvão consta nos Anexos, ao final deste trabalho e foi extraída da obra *Album de Sergipe* (1920), de Clodomir Silva.

Voltando para São Cristóvão de 1856 e sua tentativa de dar continuidade às obras de ampliação do Theatrinho, sabemos que no ano seguinte à mudança da capital, o então presidente, Salvador Correia de Sá e Benevides, apresentou um relatório à Assembleia Provincial de Sergipe. No relatório ficou exposto o fim da Teatro de São Cristóvão, também chamado de Theatrinho.

THEATRO PARTICULAR DE S. CHRISTOVÃO. Essa empresa foi auxiliada pelo Governo da Provincia com duas prestações uma de 800\$000 réis, e outra de 500\$000 réis, já por autorisação d’esta Assembéa, e já por acto do mesmo Governo, que para garantia da Fazenda, mandou por toda a quantia hypotecar o Edificio do Theatro, lavrando-se para este fim Termos na Thesouraria Provincial. Representando-me a maior parte dos Directores que não só o edificio como os objectos e utensilios respectivos se deterioravão a olhos vistos pelo facto de residirem hoje na capital aquelles que mais zelavão pela guarda e conservação d’esses objetos e mesmo não havendo quasi [sic] nunca representação julguei conveniente para evitar a perda certa d’essa quantia dada pelos cofres provinciaes mandar arrecadar aquillo que se podesse ainda aproveitar destinando o producto que resultasse d’essa arrecadação para a Santa Casa de Mizericordia [sic] da mesma Cidade de S. Christovão. Parece-me que d’esta maneira fica mais bem empregado o dinheiro que tem a Provincia n’aquelle Theatrinho hoje mal dirigido, e quase aniquilado. Peçovos que aproveis a deliberação de que acabo de dar-vos conta (CORREIO SERGIPENSE, 3 de setembro de 1856, p. 2).

Assim terminava definitivamente o projeto de edificação de um Teatro em São Cristóvão. No ano seguinte à mudança da capital já se observa, pelo relatório do presidente, que a frequência das atividades cênicas havia despencado e que a comissão que estava à frente da empreitada também tinha se mudado para a nova capital. O relato também nos permite saber o valor despendido pelos cofres públicos para a construção do estabelecimento, “duas prestações uma de 800\$000 réis, e outra de 500\$000 réis”. Com

¹⁸ Naquela altura Aracaju já contava com o Cine-Teatro Rio Branco, que atendia a várias demandas da população (ANUNCIACÃO, 2019, p.20).

o prédio hipotecado, os bens móveis sendo vendidos e a Sociedade fragmentada é possível também perceber os impactos da construção de Aracaju tanto nos cofres públicos como na cena cultural de São Cristóvão, que já não contava com grandes investimentos e que só viria a decair nos anos seguintes.

As atividades continuaram acontecendo, com frequência menor. Em razão dos festejos de 23 e 24 de outubro de 1857 realizados em São Cristóvão, houve teatro à noite, segundo consta no jornal local “Na noite deste dia houve theatro tão concorrido que muitas pessoas voltarão por não terem lugar, pois foi franco sem excepção para os homens e senhoras honestas” (CORREIO SERGIPENSE, 9 de novembro de 1857, p. 4). Houve ainda uma menção à Casa de Theatro, feita por Serafim Santiago. O relato é referente à organização dos festejos do aniversário da Emancipação Política de Sergipe, conforme se lê: “Em um domingo de Setembro do anno de 1874 ou 1875, o que não me posso recordar, o Bacharel – Francisco Martins Penna, convidou aos patrícios christovenses para uma reunião na casa de Theatro naquela cidade” (SANTIAGO, 2009/1920, p. 284). O texto dá a entender que na década de 1870 o edifício ainda subsistia ao tempo e ao descaso.

1.2.2 Músicos e repertórios: as noites de Teatro Público

Direcionemos agora nossa reflexão aos músicos envolvidos nesses eventos. As designações aos grupos musicais variam na forma como os redatores dos jornais se expressavam. Sempre que se referiam à banda do Corpo Policial usavam a palavra **música**, remetendo à *Música do Corpo Policial*. Porém, em outros contextos se referiam à **orquestra**, principalmente nos espaços religiosos e nos espaços cênicos. Ao contrário do que ocorreu com a Música do Corpo Policial, as referências à orquestra (com uso do termo **orchestra**) não apresentavam maiores detalhes sobre o título do grupo ou sobre a formação instrumental. No máximo, os escritores faziam menção ao músico que estava à frente do grupo, como vemos na citação a seguir, que consta no anúncio de um espetáculo em junho de 1848:

THEATRO PUBLICO. Ultima representação. [...]. Depois que os Srs. Professores da orchestra houverem tocado a bem conceituada overtura que tem por título – O CEGO DE TOLLEDO. – Dará começo a representação da comedia em 5 actos denominada. - O CONVIDADO DE PEDRA – Finalizando o ultimo acto na brilhante scena do fogo celeste, contra o dissoluto que por fúrias será arrebatado aos infernos. Os intervallos serão preenchidos

com agradáveis simphonias ao gosto do Director da orchestra o snr. Clarimundo Alves dos Santos, que he de esperar preencherá o do publico. Em seguimento cantar-se-há o jocoso dueto denominado – PELA BOCA MORRE O PEIXE -. Rematando todo divertimento com a representação de huma jocosa Farça [sic] que será anunciada por cartases. He este o espectáculo, que a beneficiada oferece ao respeitável publico, á quem roga concorrência nesta noite, visto serem as despesas avultadas, e promete não as poupar, tanto para o bom desempenho, como tão bem para melhor asseio do theatro, sendo esta a ultima representação. A beneficiada tem de breve seguir para a cidade da Bahia, onde não cessará de se confessar grata a este digno povo Sergipano, que já por tantas vezes lhe tem prodigalizado beneficios. Principiará com a chegada de S. Exc. (O CORREIO SERGIPENSE, 21 de junho de 1848, p. 4).

O evento em questão ocorreu em benefício da atriz Rita Tavares da Gama, no dia da festa de *Corpus Christi*. O teatro contou com a participação de uma companhia de fora que já havia se apresentado outras vezes em Sergipe. Foi cobrado um valor mais alto para as entradas, quantia que foi justificada pelo desempenho das apresentações e pelo asseio do teatro. Tratava-se da última récita e só iniciaria depois da chegada do Presidente da Província. Companhias de teatro advindas de várias localidades como Salvador e Recife e também artistas estrangeiros, sobretudo italianos, passavam por Sergipe apresentando seus espetáculos. A passagem de companhias de outros locais pela província foi notada em junho 1849: “Theatro Público./ A companhia Dramatica, recentemente chegada a esta cidade, tem de dar o seu primeiro espectáculo Domingo 25 do corrente, o qual será anunciado por cartazes” (O CORREIO SERGIPENSE, 6 de junho de 1849, p.8).

Os atos cênicos eram intercalados com música e, naquela noite, estava responsável pela parte musical o Padre Clarimundo Alves, apresentado como diretor da orchestra pelo redator. Padre Clarimundo fazia parte de uma das três famílias de músicos já apresentadas neste capítulo. No evento aqui abordado o padre estava participando na função de regente de uma orchestra particular ou de uma filarmônica. O espetáculo encerrava os festejos do dia em que a capital celebrava a Emancipação Política de Sergipe, a 24 de outubro de 1849.

Sobre o Teatro São João, na Bahia, o pesquisador Lucas Robatto (2003) afirma que contemplava em sua folha de pagamento uma companhia portuguesa com uma média de 16 artistas, para além dos técnicos, sendo a música dirigida pelo *mestre da música* Antonio Joaquim de Moraes.

Clarimundo Alves dos Santos teria ficado na responsabilidade de organizar toda a atividade musical dos festejos e não somente do evento de encerramento. Os valores auferidos por ele se igualavam ao valor gasto na armação com cera (50\$000), correspondendo a praticamente o dobro do valor atribuído ao pregador da cerimônia litúrgica (30\$000).

Á commissão encarregada do festejo do dia 24 de Outubro deste anno julga conveniente apresentar ao respeitável publico a conta do eu despendera com o mesmo festejo.

Para a Muzica ao Sr. Clarimundo Alves dos Santos Fortes.....50\$000
 Gratificação pela armação com cera a Firmino Alves Pitanga 50\$000
 Gratificação do pregador.....30\$000

O sobrenome de Clarimundo surge frequentemente apresentado tanto numa versão mais reduzida, como na descrição sobre o Teatro Público, em que aparece referência a Clarimundo Alves dos Santos, quanto ao nome completo, Clarimundo Alves dos Santos Fortes. Na menção feita a este músico por Serafim Santiago (1920/2009, p. 309), ele é classificado na categoria de músico executor¹⁹.

Ainda na década de 1850, destacamos outra menção a músicos a partir da narrativa sobre o evento teatral: os professores da orquestra. Essa designação surge no contexto de um anúncio que destaca esses músicos selecionados para a interpretação inicial de abertura do evento.

S.D.P. Sabbado 11 de Novembro de 1854. Recita Extraordinaria/ Pelos Estudantes do Lycêo em festejo do encerramento de seos trabalhos lectivos./ Depois que os Professores da orchestra tiverem executado a excellente overtura intitulada DOMINO NOIR/ Subirá a scena o muito applaudido drama em cinco actos – Composição do Sr. João José Leal - / O VALIDO SANGUINARIO/ 1º Mascara da Hypocrisia/ 2º Fuga inesperada/ 3º Firmeza e lealdade/ 4º O encontro terrível/ 5º A confissão/ Os bilhetes para os Snrs. Socios serão procurados em casa do Director da Sociedade, ou na do Sr. Antonio Fernandes da Silveira Carvalho, que para isso se acha autorizado pelo mesmo Director:/ Os de convidados serão distribuídos pela commissão abaixo assignada até ao meio dia do mesmo dia./ Geminiano Paes d’Azevedo/ Amyntas Silvano de Brito/ H. Firmino dos Mares Guia (CORREIO SERGIPENSE, 8 de novembro de 1854, p. 4).

¹⁹ Serafim Santiago classificou os músicos selecionados no seu trabalho em duas categorias: um grupo de “músicos executores” e outro de “músicos compositores” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 309).

A necessidade de expor uma novidade ao público surge reiterada no evento em questão, destacando o drama *O Valido Sanguinário*, após a abertura da ópera *Le Domino Noir* do compositor Daniel Auber (1782-1871), e que teve sua estreia mundial em 1837. O repertório italiano esteve muito presente, bem como a ópera francesa. A noite iniciou com um trecho de ópera cômica francesa, prosseguindo com um drama português em cinco atos. Os beneficiados da noite eram os estudantes do Liceu de São Cristóvão. O objetivo era de celebrar o encerramento do ano letivo no Liceu²⁰.

Dentre as atrações que se apresentavam nas noites de teatro em São Cristóvão, identificamos também apresentações de ginástica, expondo exercícios físicos. A presença de uma cantora convidada (que inclusive também tocou o violão), foi um dos atrativos na noite de 13 de agosto de 1848.

A Companhia Ginastica Italiana chegada a esta Capital, pretende ter a honra dos illustres habitantes de apresentar hum divertimento de sua arte no Domingo 13 do corrente, os trabalhos consiste:/1º na execução de admiráveis exercícios Atheleticos ou forças Herculeas na columna Olimpica, ou giratória, entre outras sortes, a Figura orisontal, sustentando o corpo com huma mão – Os pés de aço, carregando 12 arrobas ao mesmo tempo, que a coluna estará girando [...]/ Madame Giorgini cantará duas harmoniosas peças de muzica, sendo huma a Cavatina Italiana LUNGI DAL CARO BENE, acompanhada pela completa orchestra e outra huma aria Allemã que se nomeia Firoleza, acompanhada pela mesma Sr.ª no violão (O CORREIO SERGIPENSE, 9 de agosto de 1848, p. 4).

Em se tratando da atividade do teatro em si, ou melhor, da estrutura da função dramática – expressão empregada por Budasz (2008) –, em São Cristóvão, observamos que o evento poderia contemplar os dramas (atração principal), e/ou farsas/comédias ou entremezos. Intercalavam-se com as apresentações teatrais as sinfonias, duetos e aberturas. A citação anterior, que trata sobre a apresentação de uma companhia italiana de ginástica, contemplava exercícios físicos, mas também momentos musicais. Na ocasião o *bel canto* se fez presente. Foram interpretadas pela Madame Giorgini uma cavatina italiana, mas também uma ária alemã, evidenciando a variedade de ações que poderiam ser contempladas em uma noite de teatro público. É possível inferir que a

²⁰ Em 1830 foi criado o Liceu Sergipense, com sede em São Cristóvão, e oferecia as cadeiras de Filosofia, Retórica, Geografia e Francês. O Liceu foi extinto em 1835, embora as aulas continuassem mantidas. Já em 1847 o Liceu, também denominado Liceu de São Cristóvão foi reaberto e funcionou nas dependências do Convento Carmelita até a mudança da capital (ALVES, 2005, p. 4).

cantora Madame Giorgini fosse italiana e que estivesse de passagem por Sergipe, já que as companhias transitavam entre províncias. Sobre a forma do espetáculo, mais bem detalhou Budasz ao abordar as óperas no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX: “a estrutura da função dramática compreendendo uma peça séria – tragédia, drama ou comédia – como principal número, e peças leves e desprezíveis nos intervalos e ao final, adentraria as primeiras décadas do século XIX” (BUDASZ, 2008, p.18). Essa variedade foi uma prática em outros teatros pelo Brasil. Segundo o mesmo autor, observou-se uma coerência na estrutura da função dramática entre as décadas de 1830 e 1840, onde se pode perceber: “1) um drama ou comédia em dois ou três atos; 2) uma ou mais danças; 3) uma farsa, geralmente ‘ornada de música’; e por último, mas não tão frequentemente 4) outros divertimentos, incluindo equilibrismo, prestidigitação etc.” (BUDASZ, 2008, p. 18).

Essa estrutura, que geralmente contemplava aberturas de ópera para iniciar o espetáculo, seguido de um drama, intercalado com números musicais e finalizando com uma farsa ou comédia pode ser também notada na citação a seguir, que anuncia um teatro a acontecer no dia 21 de junho de 1846. Na ocasião, a noite começou com uma sinfonia (destacada como brilhante e nova) seguida pelo drama *Nódoa de Sangue*. O espetáculo, para além da presença de atores e dos músicos da orquestra, contou também com a participação do dueto (também novo para aquele público) formado pelos atores Santa Roma e Rita Tavares, finalizando com a farsa portuguesa *A Parteira Anatomica*.

Domingo 21 do corrente – 2ª recita, - depois que os srs. Professores da orchestra desempenharam a brilhante e nova simphonia intitulada De-Morfuont. Terá lugar a representação do insigne drama em 3 actos, que tem por titulo – a Nodoa de Sangue. – No fim do dito drama, o actor Santa Roza, e a actriz Rita Tavares cantarão um novo e engraçado dueto denominado – As pitanguinhas – Dando fim todo o divertimento com um novo e jocosoz entremezo, que tem por titulo – a Parteira Anatomica – Os bilhetes de galeria, como de platea achão-se expostos à venda nos mesmos lugares em casa do sr. Luiz José dos Mares, na do actor Santa Roma, e na porta do teatro na mesma noite, os bilhetes da galeria serão vendidos unicamente às famílias honestas: preço 1\$000./ Principiará as 8 horas, e um quarto com a chegada do Exm. Sr. Presidente (O CORREIO SERGIPENSE, 20 de junho de 1846, p. 4).

Destacamos a hierarquia dos assentos. Segundo o redator somente as “famílias honestas” (dentro do modelo patriarcal) terão o direito de adquirir assentos na galeria. Além de indicar a divisão social, tão marcante no século XIX, a afirmação sugere o tipo de estrutura que tinha o Theatrinho de São Cristóvão. A récita finalizou com um jocosoz

entremez. Ferraz (2018), ao tratar da casa de ópera de Recife, menciona o supracitado entremez. O autor destaca a censura sobre algumas atrações teatrais e, dentre os entremezes que eram representados no antigo teatro do Recife menciona *A Parteira Anatomica*, que teria sido tratado por cronistas da época como sendo “de arrepiar” (SETTE, 1978 apud FERRAZ, 2018, p. 9). O conteúdo de tais atrações não parecia causar grandes constrangimentos ao público sancristovense. Até o momento não identificamos nenhuma crítica negativa voltada diretamente ao repertório. Era importante que fosse um repertório relativamente novo.

A mesma estrutura se manteve entre 1840 e 1855, a partir das fontes consultadas. Entre um e outro tocavam alguns números musicais, dentre os quais duetos ou árias de óperas, conforme se pode ler na citação a seguir, extraída do *Correio Sergipense* de julho de 1854 (já apresentada na íntegra, páginas atrás). Naquele ano observamos um padrão na estrutura do evento.

Theatro S. Christovão. Sociedade Philodramatica Sergipense. Domingo 9 do corrente pretende a Sociedade pôr em Scena o Drama intitulado AGOSTINHO DE CEUTA. Findo o qual seguir-se-á a Farsa denominada A PARTEIRA ANATOMICA/ O intervalo do Drama á Farsa será preenchido com alguma cantoria jocosa (CORREIO SERGIPENSE, 5 de julho de 1854, p. 4).

No dia 15 de agosto do mesmo ano os sancristovenses puderam assistir à performance da Companhia Timbre Dramática. Como de hábito, a noite teatral era iniciada com aberturas, seguindo a ordem: drama - farsa.

Terça-feira 15 do corrente, a beneficio da Companhia Timbre Dramatica, depois do Snrs. Professores da Orquestra executarem uma das melhores Ouverturas, terá lugar a Representação do mui applaudido Drama a T./ O PREVOSTE DE PARIZ./ Depois de finalizado o Drama, terá lugar uma jocoza farsa ou Pantomimo da escolha da Companhia, é este o divertimento que a mesma oferece aos mui dignos habitantes desta Capital de quem espera todo acolhimento e protecção, os bilhetes achão-se a venda em casa do Director. A mesma Representação principiará as oito horas e meia (CORREIO SERGIPENSE. 12 de agosto de 1854, p. 4).

A mesma estrutura foi levada ao palco alguns dias depois, porém com repertórios diferentes.

Theatro S. Christovão. Sociedade Philodramatica Sergipense. Domingo 20 do corrente pretende a Sociedade pôr em Scena o Drama intitulado O AMOR DE UM PADRE. Findo o qual seguir-se á Farça [sic] denominada O PINTOR AMBICIOSO OU O DEFUNTO FINGIDO. O Snrs. Socios devem mandar

procurar seus cartões em Casa do Vice-Director Antonio Rodrigues dos Cotias, a quem, em falta do Thesoureiro, poderão pagar suas mensalidades, e o que fôr debito antigo (CORREIO SERGIPENSE, 19 de agosto de 1854, p. 4).

Se no século XVIII no Brasil o teatro cantado ou intercalado com músicas era o que se entendia por ópera (segundo Budasz, 2008, p.19), o termo ópera não foi identificado em nenhuma das fontes do século XIX, por nós levantadas, a respeito dos Teatros Públicos em São Cristóvão. Em Recife, notou-se também essa estrutura muito semelhante, conforme estudo de José Amaro da Silva, a respeito da ópera no Teatro Santa Isabel, que em 1864 levava à cena um drama seguido de uma comédia (SILVA, 2006, p. 57).

Quanto ao repertório, é interessante quando comparamos o panorama sancristovense com outras pesquisas sobre ópera no Brasil oitocentista. Os pesquisadores Marcos Holler e Gustavo Freccia apresentam o repertório executado no Teatro Santa Isabel, em Florianópolis, em 1875. Dentre as músicas “a valsa Il Bacio de Arditì, o romance Non Torno de Mattei, o duo Le Roi Carotte de Offenbach (onde as artistas também dançariam), uma cena e ária da ópera Freischütz de Weber, a ária do terceiro ato de La Favorita de Donizetti” (HOLLER; FRECCIA, s.d., p. 5). As apresentações teatrais em Sergipe também contemplaram muito da canção italiana nos idos do século XIX e também apresentada reflexos da ópera francesa e alemã.

Dentre as atrações musicais foram nomeadas o dueto *As Pitanguinhas* e o dueto *Pela Boca Morre o Peixe*, de autorias não identificadas. A abertura da ópera cômica *Le Domino Noir*, do compositor francês Daniel Auber, a Cavatina Italiana *Lungi Dal Caro Bene* - extraída da ópera Giulio Sabino, composta por Giuseppe Sarti (1729-1802) e a ária alemã *Firoleza* e a sinfonia *De-Morfuont*. Além da abertura de Auber, nenhuma outra teve o título revelado. O mesmo ocorreu com as sinfonias. O que se percebe, a partir do exposto, é que o *bel canto* das árias italianas se articulava com a ópera alemã. Apesar de não consistir essencialmente no formato da ópera italiana, que já vigorava na corte brasileira, o repertório operístico estava sempre presente nas noites de teatro, fosse italiano, francês ou alemão.

Foi também mencionado nos jornais da época o entremez *A Parteira Anatomica*. Interessante observar que no anúncio do *Correio Sergipense* de 1846 a obra é tratada como um “entremezo”. Porém, ela foi novamente apresentada em 1854 e, na ocasião, o

mesmo jornal classificou-a como farsa. Segundo Budasz, o entremez foi um gênero de teatro musical que, nas primeiras décadas do século XIX, “passou a apresentar números musicais como recitativos, ária, coro e com uso de linguagem poética, em formato de estrofes” (BUDASZ, 2008, p.109). A *Parteira Anatomica* foi o único entremez mencionado nos jornais consultados.

Em relação às peças, notamos dramas, farsas e comédias portuguesas e francesas. A partir do que foi publicado pela imprensa, elencamos as seguintes obras (décadas de 1840 e 1850) no quadro 5, a seguir:

Quadro 5 - Obras interpretadas nos Teatro Públicos em São Cristóvão no século XIX.

| FARSA | AUTOR | ENTREMEZ | AUTOR | MÚSICA | AUTOR |
|--------------------------------------|--|----------------------|---------------------------|--|--|
| 20 junho 1846 | | | | | |
| As Nódos De Sangue (drama em 4 atos) | J. d'Abou | A Parteira Anatômica | Antonio Xavier (Portugal) | De-Morfuont (sinfonia) As Pitanguinhas (dueto) | Sem informações |
| 21 junho 1848 | | | | | |
| O Convidado da Pedra (comédia) | Sem informações | Sem informações | Sem informações | O Cego de Tolledo (Overture) Pela Boca Morre o Peixe (Dueto) | Sem informações |
| 09 agosto 1848 | | | | | |
| Atividade de ginástica | Sem informações | Sem informações | Sem informações | Lungi dal Caro Bene (Cavatina italiana) Firoleza (Ária Alemã) | Extraída da ópra “Giulio Sabino” de Giuseppe Sarti (1729-1802) – Itália. |
| 05 julho 1854 | | | | | |
| Agostinho de Ceuta (drama em 4 atos) | Camilo Castelo Branco ²¹ (1825-1890) Portugal | A Parteira Anatômica | Antonio Xavier (Portugal) | Sem informações | Sem informações |
| 12 agosto 1854 | | | | | |

²¹ A grafia do nome sofre alteração nas fontes. Nos jornais da época escreveu-se: Camilo Castelo Branco. Porém, no Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses o nome do autor aparece como Camillo Castello Branco (VIEIRA, 1900, p.23).

| | | | | | |
|--|--|---|-----------------|------------------------------------|--|
| O Prevoste De Paris | Auguste Louis Desiré Boulé - França | Não identificada | Sem informações | Abertura de ópera não identificada | Sem informações |
| 19 agosto 1854 | | | | | |
| O Amor De Um Padre | Luiz Antônio Burgain (1812-1876) - França/Brasil | O Pintor Ambicioso Ou O Defunto Fingido | Sem informações | Sem informações | Sem informações |
| 08 novembro 1854 | | | | | |
| O Válido Sanguinário (drama em cinco atos) | João José Leal | Sem informações | Sem informações | Le Domine Noir (Abertura da ópera) | Daniel François Auber (1782-1871) – França |
| 23 dezembro 1854 | | | | | |
| As Consequências Da Ambição (com três atos e um prólogo) | França | Pasvobis | Sem informações | Sem informações | Sem informações |
| 17 fevereiro 1855 | | | | | |
| Pedro grande Imperador da Rússia | Sem informações | Sem informações | Sem informações | Sem informações | Sem informações |

A partir de outros estudos sobre o teatro e a ópera no Brasil oitocentista, identificamos que as peças em questão circulavam pelas várias regiões do país. O drama *As Nódoas de Sangue* foi interpretado também na cidade de Recife (PE), por ocasião dos festejos do aniversário do Imperador Pedro II, em 02 de dezembro de 1863. A interpretação ficou por conta da *Sociedade Teatral Melpomene Pernambucana* (SILVA, 2006, p. 56). *O Válido Sanguinario* foi também interpretado no Paraná, em 1848, também em um 02 de dezembro (SANTOS, 2017/1851, p. 465). O drama em cinco atos foi aplaudido em São Cristóvão em 1854. No Rio de Janeiro, o drama *O Amor de um Padre* foi encenado em 1844 e em 1845 (RONDINELLI, 2012, p. 42). Em São Cristóvão temos noticiado no jornal (anteriormente apresentado) que o referido drama foi interpretado dez anos depois de fazer sucesso na antiga capital do Brasil, em 1854.

O drama *Agostinho de Ceuta*, escrito por Camilo Castelo Branco, foi apresentado em São Cristóvão em 1854. Camilo Castelo Branco escreveu em sua

juventude, em 1846 e esse drama só foi realmente editado anos depois, por ser julgado de pouca qualidade, na época²².

Em levantamento realizado no arquivo do Museu da Polícia Militar de Sergipe encontramos uma grande variedade de excertos de óperas, sobretudo italianas. Dentre as óperas encontram-se *Norma*, de Bellini, *La Boheme* e *Tosca*, de G. Puccini, *Otello*, *Rigolletto*, *La Traviata*, *Il Trovatore* e *Luisa Miller* de G. Verdi, *Lucia de Lamememor* de Rossini, *Iris* e *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni e também algumas óperas de Richard Wagner como *Tanhauser* e *Lohengrin*. Há ainda óperas de Carlos Gomes: *Il Guarani* e *Salvator Rosa*. Anexamos ao final deste trabalho uma tabela contendo a descrição de todo o repertório operístico encontrado no arquivo e informações relativas às fontes.

No arquivo do Museu da Polícia também identificamos fantasias dessas óperas, bem como aberturas, prelúdios, árias e pout-pourris. Na maioria dos casos, os manuscritos extraíam o texto musical de materiais impressos publicados pela *Ricordi* (Itália), *Hawkes & Son* (Londres), *Alphonse* (Paris) e publicações da *Boose's Military Journal* (Londres), que começou ainda em meados do século XIX e publicava repertórios para bandas militares como seleções de óperas, sinfonias e danças²³. Nos conjuntos mapeados encontramos tanto o material impresso que servia como base, como arranjos desse repertório feitos por Francisco Avelino (mestre da Música do Corpo Policial no último quartel do século XIX), e também cópias manuscritas. A fonte mais antiga data de 1877, quando a banda já estava em Aracaju. No entanto, é possível que esse repertório tenha sido também tocado em São Cristóvão, durante teatros públicos e outros eventos. Além disso, reforça o peso que o repertório operístico, sobretudo italiano, tinha no cenário musical sergipano na segunda metade do século XIX, principalmente no que se relaciona à atividade das bandas militares.

Podemos dizer que de 1843 até 1855 houve um período de intensa atividade teatral na cidade. O estudo sobre os espaços cênicos destacou a situação da antiga capital e a realidade dos locais onde se davam os teatros. Esse período foi também marcado pelos

²² Ver: <https://app.box.com/s/yflcks2nujlofgq1u83yfsstw0u0lq9>. Acesso em 14 jan. 2021.

²³ Ver em

https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Jullien%27s_Military_Journal. Acesso em 06 fev. 2021.

esforços da Sociedade Philo-Dramática em construir uma casa de teatro que satisfizesse os anseios daquela sociedade e que fosse adequado às atividades teatrais que já ocorriam na capital. A empreitada não foi finalizada e todo esforço da Sociedade ruiu com a transferência da capital. Apesar disso, os teatros ocorriam na edificação inacabada. Teatro e música estavam diretamente ligados em São Cristóvão e consistiam em eventos que compunham a cena cultural da antiga capital sergipana.

1.3 Músicos

Os músicos em São Cristóvão transitavam entre diferentes espaços e contextos. Atuavam tanto nos eventos sacros como nos desfiles, nos bailes, nos festejos populares. Nosso levantamento considerou como ponto de partida os nomes citados por Serafim Santiago (1920), mas também os que foram elencados por Armindo Guaraná (1925). Mesmo reconhecendo que a quantidade de músicos deveria ser muito maior do que os que autores conseguiram destacar, por questões de ordem prática optamos por selecionar alguns dos nomes mencionados. A escolha se deu principalmente considerando a disponibilidade de informações disponíveis nas fontes consultadas. A investigação também considerou fontes hemerográficas e musicográficas. A pesquisa tem evidenciado uma profícua atividade musical em São Cristóvão em meados do século XIX, desconhecida em nossos dias.

1.3.1 Frei José de Santa Cecília (1809 – 1859)

Nascido na antiga capital sergipana, José Pacífico de Sales (1809 – 1859) recebeu o nome de José de Santa Cecília quando se tornou frade franciscano. Filho de Manoel Cyriaco de Salles Neúma e D. Maria de São José Salles, “engeitada [*sic*] da roda da Misericórdia”²⁴ (COSTA FILHO, 1920, p. 79). “Frei Santa Cecília” – como se tornou

²⁴ O fato pode ser um indicativo da origem humilde da progenitora de Fr. José de Santa Cecília, assim como trás à tona a realidade da Roda da Misericórdia (mais conhecida como Roda dos Expostos) onde tantas crianças foram deixadas à assistência das Irmandades da Misericórdia no Brasil, desde o século XVIII até

conhecido para muitos, no estado de Sergipe –, foi descrito poeticamente pelo historiador Manoel dos Passos de Oliveira Telles, na sua primeira edição de 1900, em termos como: “Sua estatura real é imensurável justamente pela falta de uma bitola. Não é tão antigo como uma tradição nem novo como uma esperança; mas nós, se o conhecemos é ennevoado e esquivo, embora com esse colorido prismático da luz que se cõa através de gotas tenuíssimas” (TELLES, 2013, p. 65). Há também informações acerca do início de seus estudos, em São Cristóvão, cursando aulas de latim com Ignácio Antonio Dormundo, “insigne pregador” (COSTA FILHO, 1920, p. 79).

Um ano antes do nascimento de José Pacífico de Salles, chegavam ao Brasil a família real portuguesa e sua corte. Naquele período, Sergipe ainda era dependente da Bahia. João Freire Ribeiro²⁵ (1943, p. 40) contextualizou de maneira poética Sergipe na época em que nasceu José de Santa Cecília:

Passava no tempo o ano de 1809. A cidade de Cristóvão de Barros era, nessa época, que se embolora na nossa contemplação retrospectiva, um simples debuxo de casaria. Dominando o ambiente vergílico, o Convento do Carmo espargia a sua sombra venerável, cheio de austeridade descompassada de um símbolo. Sergipe, mal acordado da noite da conquista, abria os olhos para a Civilização. Sinhazinhas, medrosas de amor, olhavam ruas poeirentas [sic] dos primeiros engenhos. O Romantismo vindo de Além-Mar, trazido no bojo das guitarras chorosas, se derramava em cochixos [sic] de amor sob a cumplicidade das noites estreladas. Tradições, cheias dêsse esplendor do passado, em que a vida oscilava entre uma espada e uma flôr, andavam, de bõca-em-bõca, chegando-se a dizer que ali morrera, no convento do Carmo, a lindíssima Pepita Tangil, fidalga da Cõrte de Izabel II, a vítima de impossível e desditoso amor (FREIRE RIBEIRO, 1943, p. 40).

Santa Cecília destacou-se como orador sacro, e também atuou como professor, poeta e, de modo particular, como músico. Contudo, apesar de tratar-se de uma

a primeira metade do século XX. Segundo Diana Resende, “No Brasil, a Roda dos Expostos [...] tinha como objetivo caritativo-assistencialista o recolhimento de crianças abandonadas para que estas não morressem jogadas à própria sorte, à mercê do frio e vítimas de animais” (RESENDE, 1996, p.154). Aspectos de ordem econômica, como o estado de pobreza dos progenitores, mas também de ordem moral (sobretudo ligados às pessoas pertencentes a uma elite) são apontados como motivadores do abandono de crianças na Roda dos Expostos nos séculos XIX e XX (BRUGGER, 2006, p.119).

²⁵ João Freire Ribeiro (1911-1975) foi um intelectual sergipano e membro da Academia Sergipana de Letras. A citação apresentada acima é retirada de seu discurso de posse na Academia Sergipana de Letras em 1943. Seu lirismo fica evidente na maneira como descreve Frei José de Santa Cecília. Ainda no mesmo discurso, considerando a personalidade irreverente do Frei Santa Cecília, comparou o referido frei à cortesã Thais - parafraseando o antigo conto do escritor francês Anatole France (1844-1924) que tomou como base a tradição cristã sobre Santa Thais do Egito (séc. IV), e que também inspiraria Jules Massenet (1842-1912) em sua ópera Thais.

personalidade reconhecida no meio sociocultural sergipano, o levantamento bibliográfico permanece ainda escasso relativamente a este frade. José de Santa Cecília foi descrito por alguns memorialistas como um homem ímpar, seja em termos de sua personalidade, seja pelas diversas funções que exerceu ao longo de sua vida, destacando-se principalmente como orador sacro, fama que se espalharia por toda província e até mesmo na Corte.

Em relação à carreira profissional de José Pacífico de Salles, Armindo Guaraná (1925, p. 347) disse que antes de entrar para a ordem de São Francisco, Fr. José de Santa Cecília foi funcionário público, tendo sido nomeado em 1826. Nas palavras de Luiz José da Costa Filho, os atributos da reconhecida inteligência de Salles facilitaram a obtenção do seu posto de escriturário, cargo de destaque e em gradual expansão nos inícios do século XIX, particularmente pós-independência:

Dotado de intelligencia pouco commum, e de outras qualidades, que o recommendavam ás sympathias geraes, principalmente dos encarregados do poder publico que naquella época davam mais apreço do que hoje ao merecimento real, foi sem esforço que obteve collocar-se na Secretaria das Armas de Sergipe, por nomeação do respectivo commandante Ignacio José Vicente da Fonseca, em 16 de Fevereiro de 1826, para o logar de Praticante da mesma repartição, vago pelo accesso a 2º Escriuario, do respectivo serventuário Antonio Gonçalves Dormundo (COSTA FILHO, 1920, p. 79).

José Pacífico de Salles passou apenas cerca de um ano no cargo, pois logo em seguida optou por uma mudança mais radical em sua vida, a de tornar-se religioso. Fez sua profissão religiosa em 1º de março de 1827 no convento de São Francisco na Bahia. Foi nesta nova etapa que adotou para si o nome da santa padroeira dos músicos, sugerindo a possibilidade de que Frei José já tinha habilidades musicais aprendidas em São Cristóvão, antes do ingresso na vida religiosa.

Costa Filho destacou o brilhantismo do recém professo frade franciscano, que o levou a aprofundar-se nas matérias que o conduziram ao sacerdócio, tendo sido incluído no número dos colegiais a cursar a Filosofia, cujo renomado professor o Fr. Luiz de Santa Teresa era Pregador Imperial e, posteriormente, tendo cursado também Teologia, História Eclesiástica e Teologia Dogmática (COSTA FILHO, 1920, p. 80). Depois de terminar os estudos foi nomeado professor do curso no ano de 1835, “sendo-lhe designada a cadeira de Theologia Moral pelo Capitulo intermédio de 1 de Junho” (COSTA FILHO, 1920, p. 80).

O frade “celebrou sua missa nova em S. Cristóvão na igreja do Rosário a 6 de janeiro de 1835”²⁶ e foi nomeado presidente do convento de S. Cristóvão (SE), em junho de 1840 (GUARANÁ, 1926, p. 347). Em 1845, tornou-se guardião do Convento de Penedo, função que recebeu em novembro do ano anterior e lá passou a lecionar Latim, na aula pública do mesmo convento em 1846 (COSTA FILHO, 1920, p. 85). Em 1849, retornou ao convento de São Cristóvão (Fig.11), onde foi também eleito guardião e nesse mesmo ano ministrou aulas de Latim no ensino privado, na cidade de Laranjeiras, cuja narrativa inclui também o ensino de Música na grade:

Huma ou outra aula particular de primeiras letras, e mesmo os estudos maiores, sei q'há em diversos lugares da Provincia, como por exemplo, na cidade de Laranjeiras, onde o ex-Secretario do Governo desta Provincia, Braz Diniz de Villas-boas, tão versado nos clássicos Latinos, dá lições dessa lingua a vários alumnos, assim como o Reverendo Fr. José de Santa Cecilia, que ali, ensinando alguns preparatórios, deduz de suas letras parte dos inicios de sua subsistência. Mas de nenhuma dessas aulas tenho cabal informação, que possa communicar-vos. Estou, porém, habilitado a informar-vos, que com o titulo de – São Christóvão – existe nesta cidade hum collegio, sob a direcção do actual Director do Lyceu, onde se ensinão – primeiras letras, Lingoa Latina e Franceza, Philosophia racional e moral, Rhetorica, Musica e Dansa -, propondo-se também o respectivo Director chamar Mestres, quando for mister, para Geographia e Inglez: as aulas do Collegio são frequentadas por mais de 50 allunos. [...] (O CORREIO SERGIPENSE, 28 de março de 1849, p. 2).

Alguns registros foram confirmando que as atividades de pregador, paralelamente à produção de poesias e composições musicais, de Frei José, se encontravam presentes por todo o estado do Sergipe, como publicado em *O Correio Sergipense* (14 de setembro de 1859, p. 4), que o relembrou como “um dos mais eloquentes oradores da tribuna sagrada, a quem temos ouvido nesta província. Era versado nas letras santas e profanas e bom poeta”.

²⁶ Logo depois de celebrar sua primeira missa em São Cristóvão, Fr. José de Santa Cecília retornou à Bahia. Porém, ficou acometido de uma doença que o fez retornar a Sergipe, onde se manteve, ganhando fama de notável pregador e, posteriormente, sendo nomeado presidente do convento (COSTA FILHO, 1920, p. 80).



Figura 11 - Convento São Francisco, Praça do Cruzeiro, 2019.

Frei José de Santa Cecília faleceu no dia 07 de setembro de 1859, em São Cristóvão, e a notícia de sua morte foi noticiada no jornal em 14 de setembro de 1859:

Dias antes de morrer, depois de sacramentado, quando seos irmãos, sabendo de seu estado, o forão vizitar, elle os recebeu de face serena, espirito tranquilo, e rizo angelico, com a seguinte quadrinha: “Já disse adeos ao Parnazo,/ E pendurei minha lyra;/ Agora vou respirar/ Onde o Eterno respira.” As lagrimas correrão de todos os olhos e elle, continuando disse: De que chorão? Isto é tão natural; tranquilizem-se: estou despedindo me do mundo de enganos, para os ir esperar na verdadeira mansão (CORREIO SERGIPENSE, 14 de Setembro de 1859, p. 4).

A causa de sua morte é desconhecida. Costa Filho atribuiu a doença que o teria vitimado à vida desregrada vivida pelo frade ao longo dos anos, com “hábitos de juventude que não havia perdido” (COSTA FILHO, 1920, p. 85).

Com base em nossa investigação, podemos perceber que o sancristovense Santa Cecília foi, para além de religioso, um pregador inspirado e crítico, um músico destacado em sua geração, um homem de ideias fortes, palavras fortes, mas, ao mesmo tempo, reservado e que conseguiu estabelecer relações amistosas com personalidades de diferentes contextos. Sua memória se conservou em meio aos seus, conforme se observa na imagem a seguir (Fig. 12), da placa cujo nome da rua homenageia o religioso.



Figura 12 - Placa da Rua Frei Santa Cecília em São Cristóvão, 2019.

Percebemos que alguns memorialistas apresentaram em seus relatos uma descrição ainda mais detalhada a respeito do religioso, remetendo a aspectos pessoais e traços de personalidade. Oliveira Telles o descreveu como “um typo acabado do sergipano, aventureiro; mas desprezioso, pouco importando-se com a glória [...] descuidoso, negligente, desleixado, de modo que quem o visse maldara logo um erro de vocação, um ressentimento contra a sorte” (TELLES, 1900/2013, p. 65). O legado deste frade, segundo Prado Sampaio (1908/2012, p. 60), parece ter sido escasso: “Sancta Cecilia foi um espírito rebelde, que se fixou no passado encaixilhando-se na lenda, sem que no mundo houvesse deixado espólio intelectual ou artístico”. Mas o reconhecimento social da sua atuação aparece reiterado, como por Sílvia Romero, que situou o talento do frade no contexto sergipano: “Dotados de genio musical e genio lyrico, os sergipanos em todos os tempos deram bellas provas de talento e de optimas qualidades de espirito de caracter. Em S. Christovam, - frei Santa Cecilia, na musica, na poesia, e no pulpito, revelava as brilhantes qualidades de um espirito de selecção” (ROMERO, 1899, p. 6). Já Prado Sampaio (1908/2012, p. 62) atribuiu ao frade a característica de um homem cheio de talentos: “destaca-se dominando a scena, o talento polymorphico de Frei José de Sancta Cecilia”. Ainda, em relação ao Fr. Santa Cecília músico, Costa Filho, em uma matéria para o jornal chegou a comparar o franciscano ao pianista e compositor Frédéric Chopin (1810-1849): “Se a Polonia é a patria de grandes músicos, Sergipe também o é. Se Chopin foi notavel, também o foi Frei Santa Cecilia. Parabens ás duas patrias (FOLHA DE SERGIPE, 27 de setembro de 1908, p. 1).

Ao descrever as celebrações religiosas anuais do mês de novembro na antiga capital de Sergipe, Serafim Santiago abordou de forma particular a festa em honra de Santa Cecília, padroeira dos músicos, cuja relevância local era assumida por Frei José, e pela participação de uma orquestra para valorizar musicalmente este evento. Apesar do descompasso temporal entre a vida deste frade (1809-1859) e o autor desta narrativa (1859-1932), as cenas memoriadas por ele foram fundamentadas na transmissão oral de antigos moradores da cidade, que teriam convivido com o frade:

O entusiasmo dos Mestres acompanhados pelos discipulos e discipulas era extraordinário no referido dia 22 de Novembro, quando se effectuava com a maior pompa possível a festa da Mestra Italiana – Santa Cecilia, na Igreja do Amparo naquela Cidade, onde ainda hoje é moradora! Das antigas festas falarei por tradição. Diziam alguns anciãos d’ali, que um dos maiores influentes da referida festa, era o insigne musico compositor, e orador sacro, e finalmente o inspirado poeta, Frei José de Santa Cecilia [...]. Era elle, assim afirmavam os anciãos meus patrícios, o orador na festa de Santa Cecilia. No dia da festa, via dar entrada no púlpito da Igreja do Amparo o melhor orador sacro em toda a Provincia, digo, sem lisonja, este prendia a attenção dos ouvintes com sua inspirada palavra. Os musicos da orchestra o recebiam-no ao surgir no pulpito com a conhecida ouverture denominada “Santa Cecilia”, para mais entusiasmo causar o pregador – Cecilia (SANTIAGO, 1920/2009, p. 306).

Como remanescente desta prática, a então imagem de Santa Cecília, mencionada por Santiago como pertencente à Igreja do Amparo, encontra-se resguardada como peça do acervo do Museu de Arte Sacra de São Cristóvão (Fig. 13)²⁷.

²⁷ As imagens católicas possuem atributos, que permitem o reconhecimento de cada santo. No caso de Santa Cecília, o atributo é sempre um instrumento musical. Observamos, neste caso, a ausência do instrumento, que deveria ser uma harpa, pelo que se nota da posição dos braços e das mãos da santa, comumente associada também ao órgão de tubos. A ausência do instrumento não pôde ser explicada, mas especulamos que o mesmo tenha sido furtado enquanto a imagem ainda se encontrava na Igreja do Amparo.



Figura 13 - Imagem de Santa Cecília, Museu de Arte Sacra de São Cristóvão, 2019.

O também músico, “Tesoureiro e Zelador da Confraria do Amparo”, Saturnino José de Amorim, a quem Santiago se refere como “velho amigo”, lhe contou algumas passagens sobre o passado de São Cristóvão e, de modo particular, sobre o frade José de Santa Cecília. A citação a seguir se refere a um dos festejos em honra da padroeira dos músicos, sempre celebrados na Igreja do Amparo e que teria contado com a participação do próprio Saturnino:

[...] em uma das festas de Santa Cecilia, estando elle, Saturnino, fazendo parte da orchestra, quando se aproximava a hora de vir ao pulpito o Frei Santa Cecilia, o mestre da musica dando pela falta, mandou-o em uma casa que fica quasi fronteira á Egreja do Amparo, onde naquelle tempo morava a veneranda D. Maria Salles “Nenê”, progenitora do Frade Franciscano. Ao chegar o Saturnino na porta, bateu palmas, pediu licença e disse: “Padre mestre, está quasi na hora”; respondeu o Frade que, naquelle momento ainda estava – á fresca: “serei breve, meu poeta”. Dizia o velho Saturnino, “que notara que aquella hora o frade estava já alcolisado, e com tudo não se fez esperar, vestio pressuroso o burel, tomou na sacristia da visinha Egreja do Amparo a rica sobre-pelliz e a estola, procurou a próxima occasião de apresentar-se no altarmór, ajoelhou-se reverente para receber a benção do Celebrante; foi neste momento que ouviu-se a afinadíssima orchestra executar a predilecta ouverture do Frade Franciscano “Santa Cecilia” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 306).

A prédica de frei Santa Cecilia discorria sobre a “mestra italiana” e tinha como tema central o valor da música. Segundo Santiago, a fala durou em torno de uma hora e, ao final, um dos ouvintes teria comentado: “O Frei Cecilia, na minha oppinião, não pregará outro igual, o frade estava inspirado” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 306). Ainda, a mesma passagem também fala a respeito da casa onde, possivelmente, José de Santa Cecília teria morado parte de sua vida. A casa de sua mãe, que ficava na rua do Amparo, onde localizava-se a igreja homônima (Fig. 14, 15).



Figura 14 - Fachada da Igreja do Amparo, 2019.



Figura 15 - Interior da igreja do Amparo – altar principal, 2019.

Considerando a afirmação de Luiz José da Costa Filho (1920, p. 80), que “Por ser amante da musica, foi que escolheu para a vida que adaptara o nome de Santa Cecília, padroeira da divina arte”, inferimos que sua relação com a música e tão presente devoção a Santa Cecília se tenha iniciado ainda na juventude de Fr. José e se firmado ao longo dos anos, muito através destes eventos regulares. Em outra referência a essa festa anual, encontramos um anúncio no *Correio Sergipense* de 1842, que revelou mais detalhes sobre o papel que Frei de Santa Cecília foi assumindo, como a função de “Juiz da Festividade da Gloriosa Santa Cecília”. Apresentando o principal organizador da festa, o periódico destacou que a celebração seria mantida na capela do Amparo, templo de uma irmandade de homens pardos. Note-se que a classe social dos homens pardos era diferenciada daquela dos africanos e seus descendentes ainda escravizados. Assim, faz sentido, naquele contexto sócio-histórico, que a festa voltada para os músicos não fosse realizada nos maiores templos da cidade, mas naquele voltado às categorias dos profissionais liberais de menor condição econômica.

O baixo firmado, sendo o Juiz da Festividade da Gloriosa Santa Cecília, que se há de solemnizar no próximo Domingo 20 do corrente mez na Capela de Nossa Senhora do Amparo, conhecedor dos sentimentos Religiozos, que muito destingnem os illustres habitantes d’esta Capital, convida a todos, rogando-lhes se dignem abrilhantar o festivo acto d’esse Dia com suas assistências, e Familias, o que muito agradará a Deos, edificará o culto da Religião, e

penhorará ao mesmo abaixo firmado, que agradecido lhes beijará as mãos. Sergipe 16 de Novembro de 1842. Fr. José de Santa Cecília (O CORREIO SERGIPENSE, 16 de novembro de 1842, p. 4).

Ainda, como traço da personalidade de José de Santa Cecília, o memorialista Santiago registrou uma visita de Zacarias de Góes (1815-1877) – Presidente da Província de Sergipe entre 1847 e 1849 – ao frei Santa Cecília, por quem nutria grande admiração. Essa visita, intermediada por um cidadão sancristovense, amigo íntimo do Frei de Santa Cecília, demonstra a determinação de Santiago em atestar o reconhecimento de um frade que, não obstante o seu talento em vários domínios e permanecendo numa área geográfica aquém da sua competência, voluntariava e humildemente assumia uma posição discreta ao serviço da sua função:

Em uma tarde, dirigiram-se para o Convento de São Francisco naquela cidade, o conselheiro e o christovense e lá em uma das cellas onde se achava o famoso sacerdote, o christovense bateu palmas pedindo licença para dois. O frade suppondo que ambos eram seus patricios e amigos, disse como era costume: “Podem entrar meus poetas...” Ouvindo isto S. Ex. fez um ligeiro ar de riso, vendo o modo porque o philosopho do frade tratava seus patricios. Feito o ingresso, foi S. Ex., apresentado ao frade pelo christovense seu intimo amigo que disse-lhe: “Trago aqui S. Ex., o conselheiro Zacharias de Góes e Vasconcellos, que muito desejava conhecel-o pessoalmente para ter uma entrevista. Feitos os cumprimentos do estylo, disse o frade: “esta amável entrevinda de V. Ex. neste cubículo é muita honra que dá a um despresivel frade franciscano, homem sem nome e sem posição social. A estas palavras, respondeu S. Ex: é verdade que ha muito tempo desejava conhecel-o, pois a fama de V. Rema. não está somente aqui em Sergipe, estendendo-se em todo o Brazil e fora d’elle. Abraçaram-se amistosamente os dois homens de letras e encentaram uma agradavel palestra. Já estando em tão pouco tempo, bem familiarisado o conselheiro Zacharias com o frade – Frei Cecilia, e conhecedôr do talento deste christovense, pediu venia ao novo amigo, e disse: “Padre, queira desculpar, não seria melhor trocar este burel por um diploma de Bacharel em sciencia sociaes, seguindo em minha companhia para a Côte, a conquistar o referido diploma, contando o amigo com as minhas diminutas forças para auxiliar-o? O frade tornou-se submisso e respondeu: “Exmo. Senhor, não me é possivel aceitar a proposta de V. Ex. estou convicto de que nasci para ser frade, e aqui neste cubiculo onde V. Ex. me encontrou, espero exalar o ultimo suspiro”. Aproximava-se o toque de Ave-Maria, quando os visitantes conheceram estar chegada á hora das obrigações do religioso; trataram das despedidas, dizendo o frade ao Presidente; “breve irei retribuir a visita de V. Ex. Deus os levem. Voltando-se para o patricio christovense disse: “poeta passar bem” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 332-333)²⁸.

²⁸ A visita de Zacharia de Góes ao Fr. Santa Cecília voltará a ser abordada no capítulo II desta tese, quando voltaremos nossa atenção às relações entre o contexto política e a música em São Cristóvão.

Em outros trechos do Anuário, nos quais Santiago discorreu sobre o frade, também foi salientado pelo memorialista o característico modo de Frei José se dirigir aos seus conterrâneos, com o vocativo “meu poeta!”. Seu carisma seria observado não apenas como orador, mas também como dono de uma personalidade ambígua, na simplicidade da sua função como religioso, mas também um caráter forte e determinado, aventureiro e irreverente. Sua formação acadêmica e intelectual, dotado de muitas habilidades era quase contrastante com sua postura sensível e acessível aos seus, como um homem popular e querido por muitos de seus patrícios.

Alguns relatos se referiam, inclusive, à voz do famoso orador. Serafim Santiago, a partir da descrição feita pelo músico Saturnino sobre a festa de Santa Cecília, destaca que “O som metálico de sua vós [sic] agradava, como sempre, aos ouvintes; as imagens que pregava, muitas vezes sublime, deixando os presentes devotos de Sta. Cecilia com o espírito suspenso” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 307). Característica essa confirmada por Oliveira Telles (1900/2013, p. 66), que adicionaria “que ao violão cantava com o agradável metal de sua voz”.

Também como orador sacro, Fr. Santa Cecília teve destaque em seu tempo. Seus discursos, por vezes inflamados e com teor político, causariam admiração, mas também divisão, como atestou Costa Filho (1920, p. 81). Sobre este aspecto, porém, trataremos de forma mais detalhada no próximo capítulo, ao relacionar as pregações de Fr. José de Santa Cecília à esfera política de São Cristóvão em sua época.

Sua atividade lírica como poeta e/ou músico também consta da narrativa de Costa Filho (1920, p. 86): Frei José de Santa Cecília seria “versado nos philosophos e poetas da renascença até os seus contemporâneos”, cujo lirismo se expressava em versos e em música. Nas palavras de Prado Sampaio - remetendo à sua atuação de tocar violão e cantar, e provavelmente no seguimento da forte tradição de improvisar e tocar sem transcrever para a pauta músicas criadas que acompanhavam esses poemas em contextos mais informais – lê-se que “era musico e poeta a um só tempo, adorado pelo povo, em cujo meio viveu cercado de justa popularidade, a revelar-lhe do pulpito os brilhantes dotes de um orador de seleção” (SAMPAIO, 1908/2012, p. 61).

Contudo, pouco restou da produção poética do padre franciscano de talento “polymorphico”: dois sonetos, um escrito em 1849 e dedicado ao seu amigo Senhor Sebastião José Basilio Pyrrho, como alento pela morte de seu filho Affonso, e o outro, também publicado n’*O Correio Sergipense*, dedicado a um antigo amigo e poeta baiano, o Sr. Francisco Muniz Barretto. Segundo o próprio Frei Santa Cecília, a inspiração para escrever o Soneto lhe teria vindo após ler uma poesia de Francisco Muniz, intitulado *A Mulher* (CORREIO SERGIPENSE, 9 de junho de 1855, p. 4). A seguir, se encontram os dois sonetos:

*Conheço que calar os ais o pranto,
Suffocar lá no peito huma saudade,
Do frágil ser não cabe á humanidade,
Do terno Pai não pôde o valor tanto!...*

*Sei que te cobrio medonho manto
Da cruel que como féra austeridade,
Nos lares teos plantou fatalidade,
Sem hum Deos commover tão Justo, e Santo.*

*Perdeste, sim perdeste o carinhoso,
Caro filho de ti porção mortal,
Q’o viver te fazia assaz ditoso....*

*Mas não chores, meu Pyrrho, he Lei fatal
Lá no Céu elle he mais glorioso
Mas feliz se tornou, e imortal.*

Fr. José de Santa Cecilia, Guardião (O CORREIO SERGIPENSE, 14 de novembro de 1849, p. 4).

*Eu li teos versos xeios de ternura,
Versos, que influo alta expressão;
Eu vi n’elles o meo Sêr, meo Coração,
Sublimes pensamentos da natura.*

*Ah! Tu pintas mui bem alta Ventura
Tu descreves depois negra aflicção,
Hês Elmáno na doce inspiração,
Hês um Cysne d’amor, terna Candura.*

*Eu de longe nas azas da Saudade,
Te remétto, qual passo, um Sentimento,
Sentimento, qu’ê filho d’amizade.*

*Das Muzas esse dom, e pensamento,
Que te déo lá do Céu a Divindade,
Da Bahia te fez seo Ornamento.*

Fr. José de Santa Cecilia Guardião (CORREIO SERGIPENSE, 9 de junho de 1855, p. 4).

Violonista, organista, cantor e compositor, Frei Santa Cecília é considerado particularmente na sua vertente de músico popular. Embora os exemplos musicais sejam escassos face às referências, os documentos musicográficos existentes da primeira metade do século XIX em acervos brasileiros com escrita violonística apontam para o uso constante desse instrumento.

Do repertório de autoria de José de Santa Cecília, o *Hymno Sergipano* foi a única obra musical que se manteve conhecida até a atualidade. Para além desse Hino, nossa investigação permitiu identificar outras composições de autoria de Frei José até então desconsideradas, a saber: um manuscrito contendo a cópia de uma valsa intitulada Raquel, atribuída ao Fr. Santa Cecília, bem como a letra do hino dedicado à Coroação de D. Pedro II e a letra do Hino da Mudança da Capital.

O Hino de Sergipe traz em seu texto a referência à Emancipação Política da Província, envolvido no sentimento de júbilo, de festa. Ao todo são vinte estrofes. Porém, foi a música que ficou sob responsabilidade do franciscano, enquanto a letra foi escrita por Manoel Joaquim de Campos.

Dentre as letras de suas canções – as quais Fr. Santa Cecília teria cantado e tocado com acompanhamento do violão – Prado Sampaio registrou as seguintes quadras:

*Só quatro cousas podem
Destruir uma paixão:
Novo amor ou uma ausencia.
O desprezo, a ingratidão.*

*Novo amor inda não busco
Porque tenho coração:
Sou sensível, inda soffro
O desprezo, a ingratidão* (SANTA CECÍLIA in SAMPAIO, 1908/2012, p. 60).

Essas únicas duas estrofes, que tratam de paixão e desilusão amorosa, e que de alguma forma corroboram a imagem irreverente ou ambígua do clero nessa época. Nas palavras de Prado Sampaio, foi principalmente sua produção musical ligada à música popular (às canções) que o tornaram célebre, num contexto de busca pela ruptura com as heranças culturais da Metrópole:

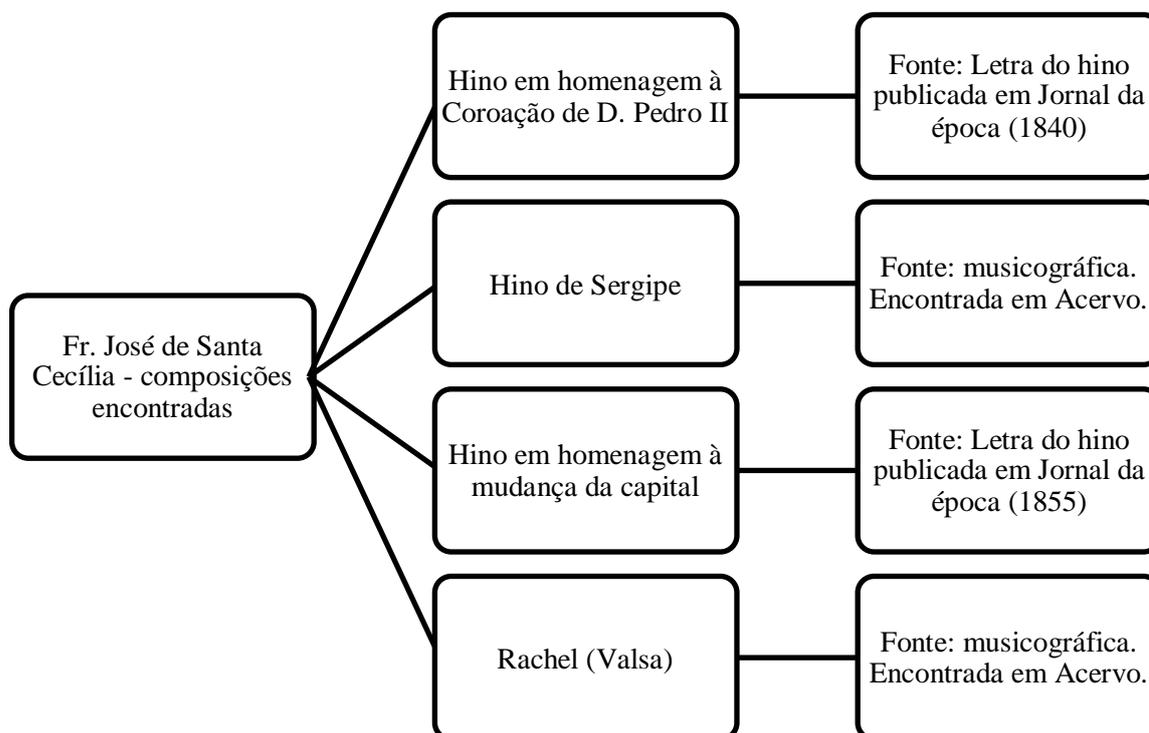
Nosso primeiro orador sagrado, orador que confiava aos arroubos do momento e aos azares do improviso as suas ternas e brilhantes imagens, e que ás nobres e elevadas energias do seu gênio de rebelde deve em particular a musica sergipana o ter-se desprendido da clássica musica portuguesa, e se haver humanizado entre nós, individualizada (SAMPAIO, 1908/2012, p. 61, grifo nosso).

Na interpretação de Prado Sampaio, a busca por uma sergipanidade seria uma marca na produção do Frei Santa Cecília. É preciso considerar o contexto no qual Prado Sampaio escreve sobre sergipanidade, conceito este que não estaria na mente oitocentista de Fr. Santa Cecília, mas que pode indicar uma necessidade, por parte de Sampaio, em confirmar o Fr. Santa Cecília como um sergipano autêntico. Oliveira Telles, referindo-se a Frei José de Santa Cecília, afirmou que por não se importar com as glórias em torno de seu nome, o religioso também não se preocupou com a memória de seu nome no futuro, e por isso não se ocupou em deixar escritos seus sermões, que eram causa de forte repercussão da sua maestria, reconhecendo o improviso como uma característica marcante no processo criativo de José de Santa Cecília (TELLES, 1900/2013, p. 25). Se

essa colocação for válida também para as criações musicais do frade, seria mais um fator que justificaria a escassez de referências sobre a sua atividade e atuação como músico, bem como a escassez de fontes musicais, tais como as referidas composições mais ligadas aos gêneros populares.

Nas narrativas memorialistas, o “talento polimórfico” de Santa Cecília também se expressou na variedade de gêneros de suas composições. Enquanto a Prado Sampaio destaca-o como músico popular, “adorável cantor de modinhas a acordar em noites enluaradas o silêncio semi-claustral da cidade”, “músico e poeta num só tempo” (SAMPAIO, 1908/2012, p. 60), Costa Filho (1920, p. 80) o relembrou como compositor sacro, tendo ganhado fama ainda quando realizava seus estudos para padre, na Bahia: “como músico, foi excelente executor e compositor tendo obtido no convento onde professou o renome de primeiro contrapontista e organista no conceito dos competentes. Como tal, compôs na Bahia muitas músicas sacras – hinos, jaculatórias, ladainhas, tantunergos, etc.”. Costa Filho mencionou ainda um *Tantum Ergo*, escrito por Fr. Santa Cecília, e que levava o nome do próprio franciscano. O Hino de Sergipe foi a única obra que se tornou perene em nossos dias na memória local cuja autoria lhe é atribuída. O diagrama 2, a seguir, elenca os títulos das obras levantadas:

Diagrama 2 - Levantamento das composições de Frei José de Santa Cecília.



Acreditamos que os títulos acima, de autoria de Fr. José de Santa Cecília, apesar de se configurarem importantes achados, são ainda uma parte pequena do que fora a produção do religioso. A letra do Hino em Homenagem à Coroação de D. Pedro II e do Hino da Mudança da Capital foram publicados pelo jornal *O Correio Sergipense*. Não é possível, até o momento, conhecer a melodia de tais hinos. A pesquisa em arquivo nos permitiu encontrar a partitura do Hino de Sergipe (em versão para voz e piano) e a partitura da *Valsa Rachel* (em manuscrito com arranjo assinado por Francisco Avelino da Cruz).

A carência de fontes a respeito de Frei José resultou praticamente no esquecimento de sua atuação como músico e, principalmente, como compositor. Uma hipótese acerca da escassez de fontes pode ser levantada: a possibilidade de ter sido considerado uma personalidade excessivamente irreverente dentro de sua própria congregação, o que levaria a um apagamento intencional de sua memória por seus irmãos de hábito após sua morte. Oliveira Telles (1900/2013, p. 66), destacando a genialidade de Fr. José de Santa Cecília e a popularidade deste franciscano, reforçou que também era causa de inveja por parte dos doutos e que era odiado pelos colegas. Contudo, não nos atendo a outras possíveis causas para este lapso de informação, as pesquisas em acervos

da Ordem dos Frades Menores – inclusive nos conventos de São Cristóvão e Penedo – seguem na expectativa de algum retorno. De acordo com Costa Filho (1920, p. 86), os escritos de Frei José de Santa Cecília compreenderiam diversos gêneros, dentre os quais: sermões e outros trabalhos inéditos, cujos documentos teriam ficado sob a guarda do padre Gonçalves Barrozo (1821-1882). No entanto, não houve deles mais notícia, particularmente pela ocupação do cargo do padre secular que viria a substituir Frei Santa Cecília em seus sermões, os quais também ganharam grande fama em Sergipe.

Sua notabilidade também ficou registrada na narrativa *Viagem Imperial á Provincia de Sergipe*, publicado em 1860 e assinada pelo então presidente da província de Sergipe Manuel da Cunha Galvão, viagem que foi empreendida por D. Pedro II, a Imperatriz Tereza Cristina e sua comitiva em 1859. Na obra lê-se: “Foi neste convento que residiu um religioso, fallecido o anno passado, que poucos minutos antes de expirar compoz uma poesia. Chamava-se Frei José de Santa Cecília. Hoje há apenas dous religiosos neste convento” (GALVÃO, 1860, p. 103).

1.3.2 José Anunciação Pereira Leite (1823-1872)

“Música que eu escrevo os moleques não assobiam pelas ruas”. Segundo Serafim Santiago (1920/2009, p. 329), essa era a frase que o maestro José Anunciação Pereira Leite se orgulhava em dizer sobre suas composições. Conhecido como José Bochêcha (ou mesmo maestro Bochêcha), o maestro foi outro músico sancristovense cujo nome foi incluído no dicionário de Armindo Guaraná. José Anunciação Pereira Leite era filho de Jacinto Pereira Leite e D. Rita Tereza de Jesus. Guaraná (1925, p. 295) ressaltou que José Bochêcha teria entrado na escola de música ainda no ensino primário. A afirmação poderia até mesmo indicar a presença da música no currículo escolar regular – o que retomaria a questão do ensino de música na antiga capital, neste aspecto, colaborando com a ideia que a música era ofertada como disciplina extra, o que, conforme já discutido, ocorreu em São Cristóvão em um único colégio, na primeira metade do século XIX.

Segundo Armindo Guaraná, os genitores de Anunciação “não foram inteiramente destituídos dos bens da fortuna, tanto que deles houve uma pequena herança, tornada menor por serem muitos os irmãos” (1925, p. 295). Também é possível inferir

que José da Anunciação tivesse sua formação musical básica em alguma corporação musical (banda ou orquestra sacra), pois a narrativa não especifica a maneira como ele estudou música:

Logo que se habilitou no ensino primário, entrou na aula de música, em que fez rápido progresso, salientando-se entre os seus discípulos. Embora incompleta a sua educação artística, suprida pela vocação que revelou desde o começo dos seus estudos, foi sempre considerado um dos melhores, se não o melhor e o mais operoso músico da antiga província. Por muitos anos dirigiu a banda de música do batalhão da polícia, como mestre regente, lugar em que foi reformado por ato de 14 de agosto de 1871 (GUARANÁ, 1925, p. 295).

Casou-se com Maria Celina no Espírito Santo e com ela teve também um filho que enveredou pelos terrenos da Arte, Ismael Pereira Leite (1850-1855), ator e que também escrevia peças teatrais (GUARANÁ, 1925, p. 229)²⁹. Da família Pereira Leite vieram vários artistas, inclusive músicos. Logo, não seria estranho que, sendo ele proveniente de uma família com capital financeiro estável e com tantos irmãos artistas, seus pais não tivessem até mesmo financiado as bases de sua formação musical. Outros familiares teriam sido seu irmão Francisco Pereira, Laudelino Pereira Leite e um possível neto do maestro, o músico Abílio Pereira Leite. Também o músico Alceu Leite (atuante no cenário musical no último quartel do século XIX) pertenceu a essa mesma família Pereira Leite, de São Cristóvão, mas atuante em outras vilas da província. O grau de parentesco entre eles permanece desconhecido.

Há notícias de outro membro da família Pereira Leite, desta vez envolvido com a imprensa: Innocencio Pereira Leite (que ficou responsável por receber assinaturas daqueles que tivessem interesse em publicar literatura, variedades, poesias, charadas e logogrifos em jornal, que naturalmente era o jornal *O Planeta*, onde foi publicado o aviso em 1883 (O PLANETA, 04 de novembro de 1883, p. 1), um periódico que se anunciava totalmente dedicado à classe artística sergipana.

De acordo com Serafim Santiago, José Anunciação foi educado na cidade de São Cristóvão “a Italia Sergipense, berço de muitos musicistas de célebre memória” (1920/2009, p. 331). O autor prossegue:

²⁹ Encontramos também menção ao trabalho artísitoco de Ismael Pereira Leite em Aracaju no jornal A Marselheza, datado 07 de junho de 1881, e também no jornal O Guarany, de 10 de outubro de 1884, cujas referências completas se encontram na lista ao final deste trabalho.

O habilíssimo Annuniação Pereira Leite, grande conhecedor da sublime arte musical e sempre ocupado em suas composições encantadoras. Convidado para assumir a Mestrança da musica do Corpo Policial, quando ainda a Capital em S. Christovão seu berço natal, aceitou exercer com brilho, fazendo valer sua energia entre seus colegas e patricios que muito souberam respeitar e temer ao Maestro Bochecha (SANTIAGO, 1920/2009, p. 332).

Sobre a trajetória de José Annuniação³⁰, sabemos que sua função de mestre da banda daquela corporação militar ficou evidenciada na autorização concedida pelo Governo da Província, no expediente de 06 de setembro de 1853, dirigindo-se ao Inspetor da Tesouraria Provincial:

Ao Inspector da Thesouraria Provincial. – Em vista da conta junta, que se acha convenientemente documentada, haja v. m. de mandar pagar ao Mestre da Musica do Corpo de Policia d’esta Provincia. José da Annuniação Pereira Leite, á quantia de quatro mil oito centos e quarenta réis pelo mesmo dependida com o concerto de instrumentos da dita Musica (O CORREIO SERGIPENSE, 14 de Setembro de 1853, p. 2).³¹

Na oportunidade José da Annuniação ficou responsável por gerenciar a questão da manutenção dos instrumentos, em um período em que São Cristóvão ainda era capital. Assim, o músico esteve à frente da Música do Corpo Policial durante o período de transição da capital para Aracaju, sendo o responsável pela transferência de objetos da banda no dia 06 de outubro:

Ao Inspector da Thesouraria Provincial: Ao mesmo. – Mande v. m. pagar pela verba competente ao Mestre da musica do Corpo Policial José d’Annuniação Pereira Leite, a quantia de quatro mil rs. por elle despendida com o transporte para esta Cidade de objectos pertencentes a mesma Musica (CORREIO SERGIPENSE, 4 de agosto de 1855, p. 2).

Considerando o período no qual ocorreu esse transporte, percebemos que se trata da transferência da banda para a nova capital, Aracaju. José Bochecha atuou como mestre da Música do Corpo a partir de 1853 aproximadamente, até 1871.

³⁰ Há divergência na forma de escrever o nome do maestro Bochecha. A forma José Annuniação (sem preposição) é encontrada no dicionário de Armindo Guaraná (1920) e na assinatura de uma de suas obras – manuscrito. Os jornais da época, porém, escreveram José da Annuniação. Aqui, optamos pela primeira versão.

³¹ Na citação a palavra concerto aparece com “c”. No entanto, pelo contexto confirma-se tratar-se mesmo do concerto de instrumento. Alguma atividade de lutheria.

Os serviços do maestro José Anunciação foram reconhecidos também na ordem do então Presidente da Província:

Ao mesmo, - Pela verba do S (paragrafo) 3º do artigo 6 da lei numero 577 de 1 de Julho ultimo mande v. m. pagar ao mestre da musica do corpo de policia, José da Anunciação Pereira Leite a quantia de 40\$000 réis, que lhe árbitro, a titulo de gratificação por uma vez somente, em remuneração aos seus bons serviços, e ao esmero com que a longos anos exerce as funções de seo logar (CORREIO DE SERGIPE, 5 de novembro de 1859, p. 2).³²

De acordo com Liberato Bittencourt, José Anunciação Pereira Leite foi um “músico de fama, um dos maiores artistas sergipanos” e também um “mavioso e delicado compositor”. Na perspectiva do memorialista, José Bochecha formava com seus contemporâneos Joaquim Honório e Manoel Bahiense “a grande trindade musical sergipana” (1913, s.p.). Na apreciação de Bittencourt, as melodias das músicas de José da Anunciação eram arrebatadoras e harmoniosas, “apesar de não conhecer o contraponto”.

O espírito excêntrico de artista foi também abordado por Bittencourt, que afirmou ser José Anunciação muito rígido em questões de afinação:

Não gostava do canto dos pássaros; não suportava a mínima desafinação. À noite, se em orquestra houvesse um instrumento desafinado, não conciliava o sono, e não raro saía à rua, à procura de quem fosse avisar o músico desafinado para se corrigir. Alma segura de artista [...] Tinha umas originalidades, que lhe atestam a superioridade artística: andava sempre a assobiar baixinho algum pensamento musical; Em Aracaju quase todos os músicos eram discípulos de José Bochecha, a quem idolatravam (BITTENCOURT, 1913, s.p.)³³.

A rigidez de José da Anunciação em relação à música poderia ser causada pela habilidade do ouvido absoluto, por exemplo, o que o diferiria de seus colegas músicos, tornando-o muito mais intolerante a qualquer nota desafinada. Além disso, notamos que

³² A informação é incerta. Não fica claro se o governo o está gratificando por seus serviços em relação à Música do Corpo Policial ou se é referente a alguma outra função musical exercida por ele.

³³ A referência base dessa citação é o dicionário de Liberato Bittencourt intitulado Homens do Brasil. vol. I (Sergipe). 2ª edição. Rio de Janeiro: Typ. Mascotte, 1917. Porém, aqui utilizamos o texto organizado por Luiz Antônio Barreto (s/d). A atualização ortográfica, portanto, foi feita por Barreto.

o maestro foi também um professor atuante na nova capital, após a mudança da banda para Aracaju, sendo assim um dos primeiros professores de música da nova cidade.

Nossa investigação levantou vários nomes de obras compostas pelo maestro José Annuniação, porém em nossa pesquisa arquivística encontramos apenas três obras que lhe foram atribuídas, sendo uma delas apenas uma parte avulsa. De sua produção musical temos mais notícia de títulos do que de fontes musicográficas. Armindo Guaraná mencionou músicas sacras, dobrados, quadrilhas e marchas que teriam sido escritas por José Bochecha:

O Domine, tu mihi do seu vasto repertório, piedoso canto executado no ato do Lavapés, bastaria para dar-lhe renome de notável compositor, atestando a maestria e o primor das felizes concepções do seu talento de artista. Na lista certamente lacunosa das suas composições estão compreendidas as seguintes músicas sacras: Grande Te-Deum, Missa nº 1, Missa nº 2, Credo, nº 1, Credo, nº 2, Padre Nosso, nº 1, Padre Nosso, nº 2, Salve Regina nº 1, Ladainha, nº 1, Ladainha, nº 2, Tantum ergo... com 3 sustenidos, nº 1, Tantum ergo... com 3 sustenidos, nº 2, Tantum ergo ... com 3 bemóis, Novenas de N. S. da Conceição com 2 sustenidos, Novenas de N. S. da Conceição com 2 bemóis, Novenas de Santa Cecília, Novenas de S. Benedito, nº 1, Jaculatória Santa Cecília, Jaculatória do Menino Deus, Domine, tu mihi nº 1, Christus Factus, Memento, homo...Heu! Domine (GUARANÁ, 1925, p. 295).

A lista apresentada por Guaraná ainda se expande para as músicas marciais compostas pelo maestro, a saber: “Dobrado, nº 17, Dobrado nº 18 em memória do dia 7 de setembro, oferecido a S. Ex. o Sr. Presidente da Província, Dr. Manuel da Cunha Galvão – Aracaju, 1859, Marcha, nº 8, Marcha Festiva, nº 10, Marcha Fúnebre, nº 2.” E músicas de dança (GUARANÁ, 1925, p. 295). É possível que muitos de seus escritos se tenham extraviado com o tempo, considerando que a mudança da sede da polícia militar (e conseqüente transferência do arquivo da banda) para Aracaju se deu durante sua função como maestro do corpo musical. Não encontramos no arquivo musicográfico do Museu da Polícia Militar nenhuma fonte que conferisse a autoria a José Annuniação.

Bittencourt – cujo dicionário serviu de base para Armindo Guaraná, segundo Luiz Antonio Barreto – também elencou algumas das composições do maestro José da Annuniação:

Tem-nas de toda a ordem, exceto óperas: militares, patrióticas, bailantes, religiosas. E neste último gênero como que fica em plano superior. A Domine, tu mihi é considerada sublime pelos entendidos. Modinhas, canções, hinos, passos, marchas e danças compôs inúmeros, qual mais original e mais harmonioso. Pôs em música duas composições poéticas de Tobias Barreto, Quando à mesa dos prazeres e Houve tempo em que meus olhos..., ambas deliciosas, de uma riqueza de tons que encantam. A marcha nº 11 e o Caráter

Sergipense são verdadeiramente pomposas, cheias de elevados pensamentos. Era enfim um músico de primeira plana, comparável a Carlos Gomes, se porventura se tivesse educado em grande centro. Suas composições, que nunca foram impressas, andam por aí, em arquivos particulares, desconhecidas, abandonadas às traças. Mas seu nome vai passando de geração a geração, cada vez mais querido e respeitado (BITTENCOURT, 1913, s.p.).

O moteto de Lavapés *Domine, tu mihi* foi outra vez mencionado como obra sublime. A menção do autor à situação dos escritos de José Annuniação ainda no início do século XX nos dá um indicativo da situação de abandono dos arquivos musicais em São Cristóvão, o que se reflete em nossa dificuldade de encontrar tais fontes na atualidade.

Segundo o *Correio Sergipense* José Annuniação Pereira Leite, na época ainda “mestre da musica do Corpo Policial, compoz um passo dobrado em memoria do dia 7 de setembro e o offereceo a Sua Excellencia o Snr. Presidente da Provincia” (CORREIO SERGIPENSE, 24 de agosto de 1859, p. 4).

A composição sacra de José Bochecha que refletiu maior impacto (segundo observamos a partir do estudo das fontes) foi mesmo o *Domine, tu mihi lava pedes*, um moteto a ser cantado no momento em que o celebrante, a exemplo do gesto do Cristo, lava também os pés dos discípulos, na missa da Quinta-feira Santa. A memória daquele canto não se limitaria apenas aos relatos de Armindo Guaraná e de Bittencourt. Também Santiago o mencionou com muita emoção a respeito da descrição daquele momento da celebração que o autor teria guardado na memória, e que foi realizada tanto na Igreja Matriz de São Cristóvão e, naquele mesmo dia, ao cair da tarde, também na igreja do Amparo.

Faltam-me habilitações para demonstrar aos leitores esta pia cerimonia, não só pelo exemplo que representa o Celebrante naquelle acto de verdadeira humildade e caridade, como também pelas musicas que eram ali cantadas pelos músicos no coro, destacando-se, dentre ellas o sublime e melodioso cântico do: “Domine, tu mihi lavas pedes”, esta feliz produção que immortalizou o nome do seu compositor, o christovense – José da Annuniação Pereira Leite, de eterna memoria. [...] Depois das quatro da tarde, tendo terminado as chamadas pela Matraca que havia percorrido as ruas da Antiga Cidade, estava repleto o Templo, enchendo o recinto da Egreja do Amparo. [...] enquanto se fazia essa pia, e religiosa acção, os músicos no côro cantavão primeiro o – “Mandatum novum do voguis”. Em seguida, ouvia-se cantar o agradável e sublime: “Domine, tu mihi lava pedes?” Era durante esse cantico que ouvia-se as maviosas vozes de Luiz Alves Pitanga e Ludgerio Benigno do Nascimento; a flauta de Cezar e o sonorôso Piston de José Vianna a formarem duetos. Julgo que foi este um dos momentos mais arrebatadores para os fieis ouvintes (1920/2009, p. 210-211).

A descrição de Serafim Santiago destaca a memória afetiva pelo moteto composto por José Bochecha e indica a permanência desse repertório nas celebrações litúrgicas mesmo após sua morte (os relatos de Serafim Santiago sobre os festejos ocorridos na São Cristóvão oitocentista remontam à década de 1870). O relato também indica uma instrumentação: vozes, flauta e piston são instrumentos mencionados pelo autor. Não acreditamos que se limite a tais instrumentos o referido moteto, mas sim que se tratavam de instrumentos que possuíam solos em determinado momento da música. De acordo com Serafim, apenas o *Domini tu mihi, lava pedes* já seria suficiente para imortalizar o nome do maestro Bochecha (SANTIAGO, 1920/2009, p. 332).

Dentre as obras levantadas em nossa investigação, atribuídas a José da Anunciação, constam a *Ladainha a 3 vozes* (encontramos apenas uma parte isolada, não sendo possível editar a obra, ou analisar a fonte), a *Ladainha nº 2* e uma *Salve Regina*. A *Ladainha a 3 vozes* foi encontrada no arquivo da Lira Carlos Gomes (Localizada na cidade de Estância, ao Sul do Estado), e atribuí a autoria da música a J. Anunciação Pereira Leite. Em relação à *Ladainha nº 2* (Fig. 16), trata-se de um documento manuscrito formado por partes avulsas, copiadas por Antônio Silva em 1923. A fonte pertence ao arquivo da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição de Itabaiana. A instrumentação compreende: 1º violino; 2º violino, piston em sib, clarinete em sib, sax tenor, sax soprano, bombardino em mib, baixo em dó, 1º soprano, 2º soprano, baixo (voz)³⁴.



Figura 16 - Parte do manuscrito da *Ladainha nº 2*, de José da Anunciação, 2018.

³⁴ A edição da *Salve Regina* discutida e apresentada no quinto capítulo desta tese.

Ainda em 1923 a música de José Annuniação era tocada e, não apenas em São Cristóvão, mas também em outras cidades, como Itabaiana.

A fonte da *Salve Regina* (Fig. 17) foi encontrada no arquivo da Banda Filarmônica Nossa Senhora Imperatriz dos Campos, da cidade de Tobias Barreto e cujas fotos foram gentilmente cedidas pelo maestro Flávio, em colaboração a esta nossa pesquisa. A fonte pertenceu à Abílio Leite, parente do maestro, que assinou o documento, atribuindo à José da Annuniação a autoria.

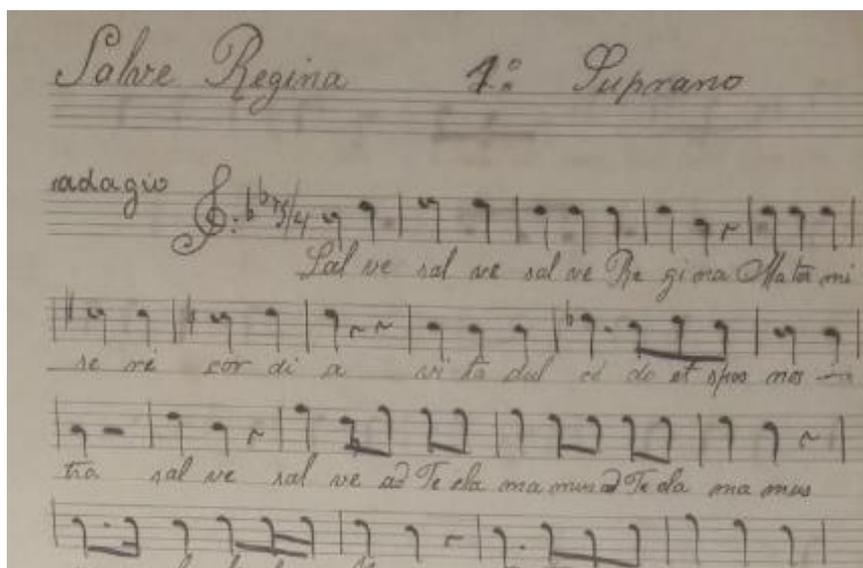


Figura 17 - Parte do manuscrito de *Salve Regina*.

Outras fontes com composições de José Annuniação devem ainda estar esquecidas nos arquivos musicais ou nos arquivos e coleções de particulares em Sergipe, que ainda carecem de tratamento e de se tornarem mais acessíveis à pesquisa.

1.3.3 Músicos da Família dos Santos Fortes

Percebemos em nosso levantamento que um sobrenome se destacou entre os músicos de São Cristóvão: os Santos Fortes. O atual estágio da investigação não nos permite determinar a relação parental entre eles, porém sabemos que integram a mesma família. Aqui destacamos os músicos João Firmiano Nunes dos Santos Fortes e Firmiano Nunes dos Santos Fortes.

1.3.3.1 João Firmiano Nunes dos Santos Fortes (17? – 185?)

O ano de nascimento de João Firmiano permanece desconhecido, mas acreditamos que o músico tenha nascido no último quartel do século XVIII. Por meio de um anúncio publicado n’*O Correio Sergipense*, é possível conjecturar que faleceu no início da década de 1850: “Nesta Typographia se dirá quem vende duas moradas de casas, sitas na rua do Santissimo Coração de Jesus, pertencentes do casal do finado capitão João Firmiano dos Santos Fortes” (CORREIO SERGIPENSE, 2 de abril de 1853, p. 4). A citação atribuía a Firmiano uma patente militar.

João Firmiano nasceu em São Cristóvão, conforme afirmou Serafim Santiago, e atuou como maestro da *orchestra* dessa mesma cidade na primeira metade do século XIX, conforme evidenciaram as fontes. Foi um músico atuante no cenário sancristovense ainda na primeira metade do século XIX. Seu nome não foi citado por Armindo Guaraná como personalidade ilustre de Sergipe, nem nas memórias de Prado Sampaio, ou Oliveira Teles. Não fosse pelo trabalho de Serafim Santiago o nome do maestro Firmiano não teria sido cogitado para essa tese. No entanto, o *Anuario Christovense* não apenas mencionou o maestro, como o situou como um dos principais promotores da música na cidade de São Cristóvão nos idos dos oitocentos, principalmente no que se refere à música religiosa. Além disso, conforme já apresentado no início deste capítulo, João Firmiano deu início a uma família de músicos sancristovenses.

A primeira menção encontrada relativa a João Firmiano data de 1847 e se trata de uma convocação do Dr. Juiz de Direito da Comarca para a 3ª sessão judiciária na Câmara Municipal de São Cristóvão. O nome de João Firmiano dos Santos Fortes apareceu entre os sorteados para participarem da sessão (O CORREIO SERGIPENSE, 8 de dezembro de 1847, p. 2). O mesmo ocorre em 17 de dezembro de 1849, quando João Firmiano foi sorteado mais uma vez para participar da 3ª sessão da câmara de São Cristóvão como jurado (O CORREIO SERGIPENSE, 5 de dezembro de 1849, p. 2). Observamos como o *Correio Sergipense* tinha também função de informativo oficial para os cidadãos sergipanos.

Sua atividade musical não pôde ser ainda mais bem estudada. No entanto, é fato que a família “Santos Fortes” se destacou no cenário musical cristovense. São também

mencionados por Santiago os músicos Firmiano Nunes dos Santos Fortes (que acreditamos tratar-se do filho de João Firmiano e sobre o qual trataremos logo a seguir), os maestros Juvêncio Alves dos Santos Fortes e Clarimundo Alves dos Santos Fortes - também foram mencionados por Santiago (1920/2009, p. 121).

1.3.3.2 Firmiano Nunes dos Santos Fortes

A data de nascimento de Firmiano Nunes é ainda desconhecida. Em meados da década de 1850, João Firmiano trabalhou como guarda do batalhão da cidade de São Cristóvão, função que ocupou até 1857, quando assumiu um posto dos Correios, conforme se pode observar na comunicação do governo da província:

Ao administrador do correio. – Attendendo a requisição constante de seo officio sob n° 8 de 26 do corrente, tenho nesta data expedido as convenientes ordens afim de se verificar a dispensa por v. m. requisitada do serviço da guarda nacional para Firmiano Nunes dos Santos Fortes, guarda do batalhão da cidade de São Cristóvão, durante a ocupação do mesmo no serviço de carteiro da agencia do correio d'aquella cidade (O CORREIO SERGIPENSE, 13 de julho de 1857, p. 2).

Firmiano Nunes foi também professor da Instrução Pública em São Cristóvão, do ensino primário do sexo masculino, conforme consta no Termo de Exame publicado pelo Jornal do Aracaju em 1877, que apresentava Firmiano como professor adjunto. Não se especificou em qual cadeira lecionava.

[...] E para constar mandou o mesmo dr. delegado pelo professor adjunto, Firmiano Nunes dos Santos Fortes, lavrar o presente Termo em que assignou com o professor adjunto, Firmiano Nunes dos Santos Fortes, lavrar o presente termo em que assignou com o professor da cadeira e o adjunto. Francisco J. Martins Penna Junior. Jesuino Vicente de S. Cruz. Firmiano Nunes dos S. Fortes (JORNAL DO ARACAJU, 6 de dezembro de 1877, p. 1).

O cargo só duraria até 20 de fevereiro 1879, quando o professor Firmiano foi exonerado. Sua dispensa foi anunciada no *Jornal de Sergipe*, conforme o ofício nº 45, do dia 5 de março de 1879 (Ano XIV, nº 30, p. 2). O professor não aceitou a dispensa e recorreu à Assembleia, pedindo por sua recontração, mas teve seu pedido negado, conforme o parecer a seguir:

A comissão da instrução publica considerando que pelo art. 36 do regulamento de 9 de Janeiro de 1877 – os professores adjunctos só são equiparados aos normalistas quanto aos concursos e aos accessos – mas não quanto a vitaliciedade – considerando mais que o mesmo artigo 36 extingue a classe de taes professores por vagas indeterminadas de seus logares e finalmente que a inópia da provincia não lhe póde consentir luxo de natureza alguma; é de parecer que se indefira a petição em que Firmiano Nunes dos Santos Fortes recorre a esta illustre assembléa [...] (JORNAL DE SERGIPE, 13 de Maio de 1879, p. 4).

O músico foi mencionado no *Annuário Christovense* por diversas vezes. Sua atividade musical quase sempre esteve associada aos festejos religiosos, dentro e fora dos templos. Maestro, compositor e violinista, Firmiano Nunes foi mencionado nas memórias de Santiago como o músico contratado para organizar a música para todos os atos da Semana Santa em 1875 (SANTIAGO, 1920/2009, p. 197). Ainda nas celebrações daquela Semana, o maestro foi mencionado mais uma vez, conforme Santiago, ao narrar a celebração da Quinta-feira das Endoenças:

[...] estavam também a musica, os sacerdotes e os Irmãos do Santissimo Sacramento que tomavam sua ópas, era nesta ocasião que, no coro, o Maestro Firmiano Nunes dos Santos Fortes distribuía obre a estante a partitura, “se não me falha a memoria, a Missa denominada = Padre Ivo”. (SANTIAGO, 1920/2009, p. 206).

Santiago se referia com frequência ao seu patrício, o músico Firmiano, como professor ou como maestro. O período de atuação e o sobrenome do músico indicam que era descendente do Capitão João Firmiano dos Santos Fortes. Pertence já à geração de músicos atuantes em São Cristóvão entre meados de 1840 e 1880. Assim como João Firmiano e Joaquim José de Oliveira, Firmiano não tinha a atividade musical como único trabalho, ou formação.

1.3.4 Joaquim José de Oliveira (1820 – 1872)

Contemporâneo da geração do maestro José Anunciação, de João Firmiano e Frei José de Santa Cecília, o médico Joaquim José de Oliveira foi também músico e historiador sancristovense. Nasceu em 02 de novembro de 1820, em São Cristóvão, filho de Francisco Félix de Oliveira e Anna Joaquina de Oliveira. Formou-se pela Faculdade de Medicina da Bahia, em 23 de novembro de 1844. De acordo com Guaraná, Joaquim

José iniciou sua carreira profissional como clínico em São Cristóvão, mas logo foi nomeado pelo governo imperial como comissário vacinador da província pelo Decreto de 1 de julho de 1846. Nesta função atuou muito intensamente no combate à *cholera-morbus* em 1855. O médico se aposentou no cargo de Inspetor Provincial em 1864. Ao longo de sua vida foi também diretor do Liceu Sergipano, Deputado na Assembleia Legislativa (1852-1853), Provedor da saúde pública do porto do Aracaju (onde atuou por muitos anos), sexto vice-presidente – por Decreto de 25 de setembro de 1857 –, “tendo neste caráter administrado a província, de 13 a 20 de junho de 1863”, além de ter sido também o primeiro diretor do Hospital de Caridade de Aracaju (GUARANÁ, 1925, p. 280).

Nas palavras de Coelho e Campos a respeito de Joaquim José de Oliveira: “Não é um nome vulgar que cito, mas uma inteligência de primeira força, medico de altos créditos, que occupou com brilho importantes cargos fiscaes (apud SANTIAGO, 2009, p. 111). Joaquim José se dedicou também aos estudos sobre a história de Sergipe e, sobre esse assunto escreveu obras como “Limites de Sergipe com a Bahia” (1864), “Histórias Perdidas. Simão Dias” (apresentado em 1867), “Apontamentos sobre a História de Sergipe (inédito).

Armindo Guaraná e Santiago destacaram também a atuação musical do médico. Para Santiago (1920/2009, p. 111) Joaquim José de Oliveira foi um “admiravel compositor de bellas peças musicaes, insigne pianista”. Mencionando como suas composições “uma Missa, um Te Deum para serem cantadas pelas Senhoritas Christovenses no dia 31 de Maio de cada Anno”.

A atividade musical de Joaquim José de Oliveira está voltada à música sacra. Escreveu trinta e uma ladainhas para todas as noites de festa do mês de maio, que é dedicado pela Igreja Católica dedicado à Virgem Maria. De acordo com Santiago:

A festa era cantada pelas senhoritas, sendo a musica, composição do insigne Doutor – Joaquim Jozé de Oliveira; à noite cantavam o “Te Deum, também composição do referido Medico Chrisovense”. Elle escreveu estas musicas para serem acompanhadas a piano, seu instrumento predilecto, sendo elle mesmo quem as acompanhava admiravelmente nesta festividade. Alguns annos depois da morte do Medico Compositor, foi substituído o desempenho do piano pela Exma. Senhora D. Catharina Fernandes, ali conhecida como “Sinhá Fernandes” (1920/2009, p. 234).

Infelizmente os fatos relativos à atividade musical de Joaquim José de Oliveira são escassos. Após um tempo trabalhando como Diretor da Alfândega de Pernambuco, Joaquim faleceu no Rio de Janeiro a 16 de setembro de 1872. Enquanto músico, destacou-se como intérprete ao piano e principalmente como compositor de música sacra, especialmente às dedicadas às celebrações marianas.

1.3.5 Francisco Avelino da Cruz (1848-1914)

Francisco Avelino foi mestre da Música do Corpo Policial de Sergipe. Nasceu em São Cristóvão em 03 de maio de 1848. Segundo Armindo Guaraná, Francisco Avelino teve uma infância modesta. Órfão de pai desde muito cedo, seguiu com sua mãe, Maria da Conceição, para Laranjeiras, onde começou a ter aulas de música com o renomado maestro laranjeirense Manoel Bahiense (GUARANÁ, 1925, p. 179). Para além de Armindo Guaraná, nenhum outro memorialista consultado fez referência ao maestro Avelino. Foi por meio da pesquisa no acervo da Banda da Polícia – recolhido ao Museu da Polícia Militar, em São Cristóvão –, que tomamos conhecimento da produção musical de Avelino. Não fosse pelos jornais da época – para além das fontes musicográficas do acervo do Museu – pouco saberíamos sobre o músico que tanto produziu para aquela corporação.

Segundo Armindo Guaraná (1925, p. 179), Francisco Avelino ingressou como músico do Corpo Policial de Sergipe em 1865, tendo sido mestre e regente da referida banda por muitos anos, até ser reformado em 15 de abril de 1890. Como instrumentista, destacava-se na flauta e no trombone. De acordo com notícia no jornal *O Guarany*: *Jornal para todos* (31 de maio de 1884, p. 1), Francisco Avelino da Cruz teria assumido a função de mestre da banda militar em 1884, substituindo o antigo maestro, Antonio Francisco Paes Macedo, que acabava de ser reformado. A notícia seguiu dizendo que: “O nomeado, é um habil artista musico, e tem as qualidades precisas para o bom desempenho do cargo, que ora vai occupar. Felicitamol-o” (O GUARANY, 31 de maio de 1884, p.1).

Embora tenha nascido em São Cristóvão, Francisco Avelino residiu grande parte de sua vida na nova capital, Aracaju, por conta de seu emprego na corporação. Sabemos que Francisco estava construindo uma propriedade na capital no ano de 1877, conforme

consta no Edital do Jornal de Aracaju. A casa, no nome de Francisco Avelino, ficava no número 527 na rua de Maruim (JORNAL DE ARACAJU, 11 de agosto de 1877, p. 3).



Figura 18 - Rua de Maruim. Fonte: Acervo Pesquisa (Luiz Antonio Barreto)³⁵.

As informações pessoais são escassas. Francisco Avelino da Cruz estava entre os membros da Sociedade do Monte-Pio dos Artistas em Aracaju, tendo tomado posse no dia 6 de novembro de 1881, às 8h da noite. A reunião de posse contou com a presença de 36 sócios. Francisco assumiu como membro da comissão de sindicância, juntamente com Ignacio Luiz d’Azevedo e Joaquim Coutinho Cedro (SERGIPE, 13 de novembro de 1881, Ano 1, nº18, p. 1). A essa data a Sociedade contava com sete anos de fundação, segundo consta na matéria:

No dia 6 do corrente a sociedade Monte-Pio dos Artistas, desta capital, celebrou em seção solemne, o 7º anniversario de sua installação. [...] Sirva de incentivo ás outras classes de nossa sociedade o nobre exemplo que nos offerecem os artistas desta capital que n’este ponto se tem constituído verdadeiros propugnadores da iniciativa particular. A nobre classe dos artistas aracajuanos recebe os nossos cumprimentos (SERGIPE, 13 de novembro de 1881, p. 1).

³⁵ Autoria: desconhecida. Disponível no site: <http://www1.infonet.com.br/entretenimento/fotosantigas/1er.asp?id=123681>. Acesso em 08 de setembro de 2019.

Sobre a carreira profissional, as várias composições e arranjos de Avelino – nas fontes que integram o acervo do Museu da Polícia – indicam que o mesmo desenvolveu grande produção. Consta no jornal *O Guarany*, que em 1884 Francisco Avelino, então mestre da banda da Polícia estava regendo uma música escrita por seu primeiro professor de música, o maestro laranjeirense Manuel Bahiense.

A banda militar ultimamente deu-nos prazer de ouvir a Batalha do Riachuello, peça musical da lavra do já muito acreditado professor Manuel Bahiense. A Batalha foi executada com perfeição pela banda militar, que hoje se acha sob a guarda do mestre Francisco Avelino da Cruz. Apresentamos os nossos sinceros parabéns ao professor Bahiense pela sua brilhante composição, harmoniosa segundo os preceitos da arte e aos executores della, que tão bem souberam interpretar os sentimentos do auctor (O GUARANY, 24 de julho de 1884, p. 1).

Sua função de mestre de música da banda militar também foi confirmada em uma matéria sobre a compra de instrumentos para a corporação: “O cidadão Francisco Avelino, mestre da banda de musica do corpo de policia foi encarregado de comprar novo instrumental para a mesma banda. Segue hoje para a Bahia, para este fim” (GAZETA DE SERGIPE, 29 de janeiro de 1890, p. 2). A viagem foi feita no vapor nacional Marquez de Caxias (GAZETA DE SERGIPE, 9 de fevereiro de 1890, p. 2). A viagem do mestre da banda até a Bahia também foi registrada no periódico *O Republicano*: “Ao mesmo – no vapor que se destina aos portos do Sul convem que proporcioneis passagens de ré, por conta deste Estado, desta cidade até a da Bahia ao mestre da banda de musica do corpo de policia, Francisco Avelino da Cruz, sendo estas de ida e volta” (O REPUBLICANO, 12 de fevereiro de 1890, p. 1).

Francisco encerrou sua carreira na função de mestre de banda em 1890. O jornal *O Republicano* reproduziu um requerimento do músico referente ao tempo de serviço: “Francisco Avelino da Cruz, musico reformado do corpo de policia pedindo para ser contado em sua reforma o tempo que servio como praça na companhia de policia no anno de 1875, 2º despacho. – Não tem lugar o que requer, visto a informação do tesouro” (O REPUBLICANO, 31 de maio de 1890, p. 2). Um ano após ter sido reformado do Corpo Policial, Francisco Avelino foi diagnosticado com um quadro de saúde dramático, segundo o relatório médico: “Francisco Avelino da Cruz, musico reformado do corpo de policia, idade 40 anos, natural de Sergipe, casado; Molestia: Tuberculose pulmonar, incuravel, incapaz de procurar meios de subsistência” (GAZETA DE SERGIPE, 1 de

agosto de 1891, p. 1). O maestro viria a falecer em 1914, depois de muito tempo de serviço prestado ao Corpo Policial e com poucos recursos.

Seu filho, Ceciliano Avelino da Cruz (1877-1963), foi também músico da banda do Corpo Policial e muito atuante no cenário da música aracajuana, além de ter fundado e ajudado a fundar outras corporações musicais em Sergipe. A grande quantidade de composições e arranjos do também maestro Ceciliano Avelino evidencia uma vasta produção musical naquela corporação e sua atuação em Sergipe até a década de 1960, dando assim continuidade ao legado deixado por seu pai (MACIEL, 2020).

A produção musical de Francisco Avelino contava com boa recepção entre seus contemporâneos. O jornal *A Reforma* mencionou uma de suas composições mais tardias em março de 1888:

O mestre da banda de musica do corpo de policia desta provincia, o sr. Francisco Avelino, que se esforça por apresentar sempre producções musicas de sua lavra, muitas das quaes tem agradado de sobejo, acaba de oferecer ao Clube Carnavalesco Mercuriano um dobrado intitulado Mercurio cuja execução será brevemente annunciada (*A REFORMA*, 11 de março de 1888, p. 2).

Observamos a aceitação que tinham as composições de Francisco em meio àquela sociedade. Sua produção é vasta e inclui também repertório sacro, conforme a matéria no periódico da época *A Razão*, que falou sobre a participação da banda do Corpo Policial em evento religioso em Maruim, e no qual a banda da cidade, a Euterpe Maruinense, executou uma das missas: “A filarmônica Euterpe executará pela primeira vez entre nós uma missa do professor Francisco Avelino. Á tarde haverá retreta e diversões populares e á noite fogo de planta (*A RAZÃO*, 17 de janeiro de 1909, p. 3).

Ainda, quanto às suas composições de caráter sacro, uma missa que teria composto para a festa de Nossa Senhora da Pureza, em Aracaju, foi registrada no *Jornal do Aracaju*, em 1878, conforme se lê:

Festividade religiosa - No dia 6 do corrente, celebrou-se com a solemnidade do costume a festa de Nossa Senhora da Pureza, acto a que precedeu a comunhão das alumnas das diversas cadeiras de instrucção primariada capital. Officiou o rvd. Vigario de Larangiras, o conego Elizario Vieira Muniz Telles, e proclamou o evangelho, com sua reconhecida eloquência, o rvd. vigario da capital, José Luiz de Azevedo. A musica da missa, compota expressamente para essa festa pelo hábil professor Francisco Avelino, foi magistralmente

executada. É mais um fructo devido ao bello talento musical do sr. Avelino (JORNAL DO ARACAJU, 9 de outubro de 1878, p. 2).

Armando Guaraná mencionou uma série de composições de Francisco Avelino, que abarcam música militar, danças, música sacra e sinfônica, a saber: **Duas sinfonias** *Isaura e Cândida*; **Uma missa** “*Conceição de Maria*” Op. 1. Ainda no campo do **repertório sacro**: *Asperges, Tantum ergo, Tota pulchra, Credo, Ave Maria*; **Cinco marchas fúnebres**: *Homenagem, Número 1, Marcha fúnebre, Pêsames, Lágrimas, Pesar*. Uma “*Marcha festiva*”; **Dois tangos**: *Quebra Machoca, Zé Pereira*; **Duas quadrilhas**: *O Diabo atrás da porta, Terpsichore*; **Treze polkas**: *Filhos de Baccho, Petrina, Cordovina, Esther Regis, Edith, Alvissaras, Chiquinha Espinheira, Rizó, Lydionor, Um sorriso, Um beijo a meia noite, Emília, Parabéns*; **Sete dobrados**: *15 de Junho, Cruzeiro, Delícias do Alto, Boca de Fogo, Século 19, Pensador, Eco da Imprensa* (dobrado. Aracaju, 1886. Em homenagem á classe tipográfica). **Trinta e oito valsas**: *Glorinha Newton, Marieta, Elphidia, União dos Despachantes, Lua de Mel, Elza; Apolo; Pedro de Alcântara; Felisbelo Freire; Licurgo de Albuquerque; Solo Estanciano; Festival; Preto ao mérito; Homenagem ao Pe. Freire; Uma das artes; Roque de Pina; Câmbio; Destino; Descrido; Juca Teixeira; Coronel Garcez; Foliões; Carnavalescos; Teixeira Fontes; Major Ribeiro; Gratidão ao Pe. Florêncio; Rendição de Porto Arthur; Grêmio Escolar; Sons da Lira; O Estado de Sergipe; Caxico; Lar doméstico; Felinto Silva; Caçadores; 1º de Maio; O Jovem João Mota; Moreira Guimarães (1912)*. Armando Guaraná menciona um total de 75 obras, compostas por Francisco Avelino. Várias destas obras não foram ainda localizadas em arquivos, porém o acervo do Museu da PMSE possui 29 fontes musicográficas com produções de Francisco Avelino em versão para banda de música (compreendendo composições autorais e arranjos).

A observação parcial das fontes musicais no acervo, relativas à obra de Francisco Avelino apontou para uma produção significativa de adaptações para banda de excertos de ópera italiana (último quartel do século XIX e início do séc. XX). Além disso também evidenciou a participação singular de Francisco Avelino, sendo ele – a partir das fontes do referido arquivo - o único nome associado à produção musical da banda no último quartel do século XIX. Apesar de não terem sido encontradas composições e/ou arranjos de qualquer outro músico no período em questão, não se deve desconsiderar a possibilidade do perecimento dos documentos musicais ao longo do tempo.

O quadro 6 apresenta o total de obras pertencentes ao arquivo do Museu da PMSE relativas à produção musical de Francisco. Na primeira coluna, especificamos o título da obra, seguido do gênero – que contempla principalmente excertos de ópera e valsas. Em relação às datas apontadas na tabela, destacamos que podem tratar-se da data notificada na fonte manuscrita autógrafa, como também, na falta desta, pode tratar-se da data colocada na cópia mais antiga. Em ambos os casos, a questão está especificada. A última coluna é referente ao local onde a fonte foi produzida, segundo consta no documento, a partir da datação. Por vezes, uma mesma obra apresentou mais de um conjunto de cópias. Neste trabalho consideramos prioritariamente as informações dos manuscritos autógrafos de Francisco Avelino, mas, na ausência do autógrafo, consideramos a cópia que apresenta data mais antiga, ou características que evidenciam tratar-se de manuscrito anterior aos demais.

Quadro 6 - Produção musical de Francisco Avelino da Cruz

| Título da obra | Gênero | Composição/Arranjo | Data | Local |
|-------------------------|--|---|------------------------------|------------------|
| Barcarole, | Valsa | Arranjo de Francisco Avelino | Janeiro de 1900 – autógrafo. | Japaratuba |
| Boccaccio | Excertos de ópera – (Prelúdio, Cena e Dueto) | Franz V. Suppé - arranjo de Francisco Avelino | 1887 manuscrito autógrafo | Não especificado |
| D. Juannita | Excertos de ópera | Franz V. Suppé, arranjo de Francisco Avelino | s.d. | Não especificado |
| Elphidia | Valsa | Composição de Francisco Avelino | 1913 | Não especificado |
| Ernani | Excertos de ópera (Final do 3º ato), | G. Verdi – arranjo de Francisco Avelino | Abril de 1887 | Aracaju |
| Glorinha Newton | Valsa | Composição de Francisco Avelino | 1904 – autógrafo | Não especificado |
| Há de Dançar | Valsa | Arranjo de Francisco Avelino | Não especificado | Não especificado |
| Il Guarany Carlos Gomes | Excertos de ópera (Dueto do primeiro ato) | Arranjo de Francisco Avelino | Março de 1885 – autógrafo | Aracaju |
| Il Guarany | Excertos de ópera (Coro dos Aventureiros) | Arranjo de Francisco Avelino | Junho de 1886 – autógrafo | Aracaju |

| | | | | |
|---------------------|---|---|--|------------------|
| Il Trovator | Excerto de ópera (Ato 1º Introdução e cavatina) | G. Verdi, arranjo Francisco Avelino | 1908 (cópia de Ceciliano Avelino). | Estância |
| Il Trovator | Excerto de ópera (Ato 2º - cena e ária de barítono) | G. Verdi, arranjo Francisco Avelino | 1908 (cópia de Ceciliano Avelino). | Estância |
| Isaura | Sinfonia | Composição de Francisco Avelino. | 1909 (data da cópia mais antiga) | Não especificado |
| La Marisetti | Valsa | Composição de Francisco Avelino | 1903 – Autógrafo | Aracaju |
| Longe da Raiz | Valsa | R. Berger – arranjo de Francisco Avelino | 1908 – Autógrafo | Estância. |
| Los Myrte | Valsa | Arranjo Francisco Avelino | 1903 – Autógrafo | Aracaju |
| Lucrecia Bórgia | Excertos de ópera (Dueto; Cena) | G. Donizetti, arranjo Francisco Avelino | 1908, cópia mais antiga, de Ceciliano Avelino. | Estância |
| Lucrecia Borgia | Excertos de ópera (Cena e Ária final) | G. Donizetti, arr. Francisco Avelino | 1877 – Autógrafo | Não especificado |
| Lucia di Lammermoor | Excertos de ópera (cena e terceto) | G. Donizetti, arranjo de Francisco Avelino | 1887 – Autógrafo | Não especificado |
| Luiza Miller | Excertos de ópera (Fantasia) | G. Verdi, , arranjo de Francisco Avelino | Novembro de 1916. Cópia de E. Nogueira. | Aracaju |
| Luiza Miller | Excertos de ópera (Cena e ária de soprano), | G. Verdi, , arranjo de Francisco Avelino | maio de 1877 – Autógrafo | Aracaju |
| I Puritani | Excertos de ópera (Luna, Quinteto e Choro) | Bellini, arranjo de Francisco Avelino | 1877 – Autógrafo | Aracaju |
| Marietta, | Valsa | composição de Francisco Avelino | 1904 – Autógrafo | (Japarutuba) |
| O Pensador | Dobrado nº6 | Composição de Francisco Avelino | s.d. | Não especificado |
| O Trovador | Excertos de ópera (Miserere – Romance - 4º Ato), | Giuseppe Verdi, arranjo Francisco Avelino. | Mai de 1884. Autógrafo. | Não especificado |
| Rachel | Valsa | Fr. José de Santa Cecília - Arranjo de Francisco Avelino. | s.d. | Não especificado |

| | | | | |
|----------------------------|---------|---|-------------------------------|--|
| Stella | Romance | V. Robandi, arranjo de de Francisco Avelino | 1918 | Não especificado |
| Theolinda | Valsa | Harmonia de Francisco Avelino | Fevereiro de 1904 – autógrafo | Com carimbo da Filarmônica 24 de Outubro de Japarutuba |
| União dos Despachantes nº5 | Valsa | Composição de Francisco Avelino | 1894 – Autógrafo | Aracaju |
| Venus | Valsa | Arranjo de Francisco Avelino | Fevereiro de 1889 – autógrafo | Aracaju |

Por meio da listagem das obras de Francisco Avelino identificamos alguns aspectos de sua trajetória, bem como de sua produção. Quanto ao gênero, os excertos de ópera representam a maioria das fontes do arquivo do Museu da PMSE, totalizando um número de quatorze (14) excertos, todos extraídos de óperas italianas. É importante observar que há três envelopes com manuscritos de *Il Trovador*, estando um deles escrito em português – O Trovador. Dois destes grupos contêm cópias de Ceciliano Avelino – filho do maestro Francisco – que datam de 1908, copiadas na cidade de Estância. O grupo de manuscritos que contém autógrafos de Francisco Avelino é, contudo, o que tem o título no invólucro escrito em português. Essas fontes datam de 1884. Portanto, entendemos que as cópias de Ceciliano Avelino já no início do século XX tomaram como base os manuscritos de Francisco Avelino da década de 1880. Foram levantadas também doze (12) valsas, sendo que quatro delas foram descritas como sendo de composição do maestro Francisco. Destacamos também a sinfonia, denominada Isaura (Fig.19) – que foi mencionada no levantamento apresentado por Armindo Guaraná, um dobrado – de nº 5 – e um romance.

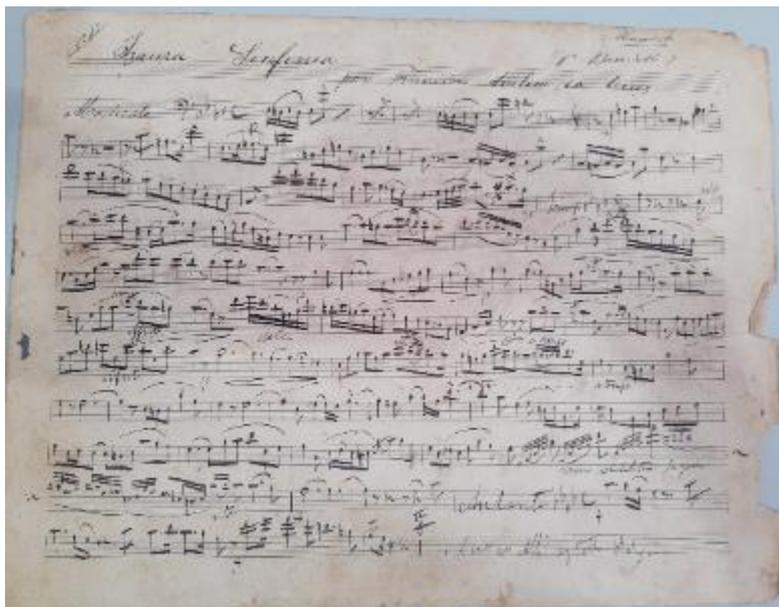


Figura 19 - Manuscrito da Sinfonia Izaura. Francisco Avelino da Cruz. Fonte: Acervo do Museu da Polícia Militar de Sergipe, 2018.

Em relação ao local da produção, a maior parte dos manuscritos autógrafos de Francisco foi produzida em Aracaju, pelo fato de a banda ter como sede a nova capital desde meados do século XIX. Percebemos, porém, sua atividade musical em outras duas cidades como Japarutuba (cidade localizada na região Leste de Sergipe, distante da capital Aracaju 54km) e Estância (já na região Sul, a 66km da capital). O período que compreende a produção de Francisco Avelino na Música do Corpo Policial, considerando apenas os manuscritos autógrafos, vai do ano de 1877 até 1908.

Também localizamos uma composição de Francisco Avelino no acervo da *Lira Carlos Gomes*, da cidade de Estância, com a qual, já sabemos, o maestro teve relação em sua trajetória. Trata-se do dobrado *O Cambio*, em manuscritos que tem como copista o também músico da banda do corpo policial José Pacheco. O manuscrito encontrado na *Lira Carlos Gomes* consiste de quinze partes cavadas e foi escrito para banda marcial. Não há especificação de data. O copista atribuiu a Francisco Avelino a autoria desse dobrado.

O manuscrito autógrafo de Francisco Avelino da Cruz (Fig. 20) consiste em um arranjo para banda da ópera *Ernani*, de G. Verdi.

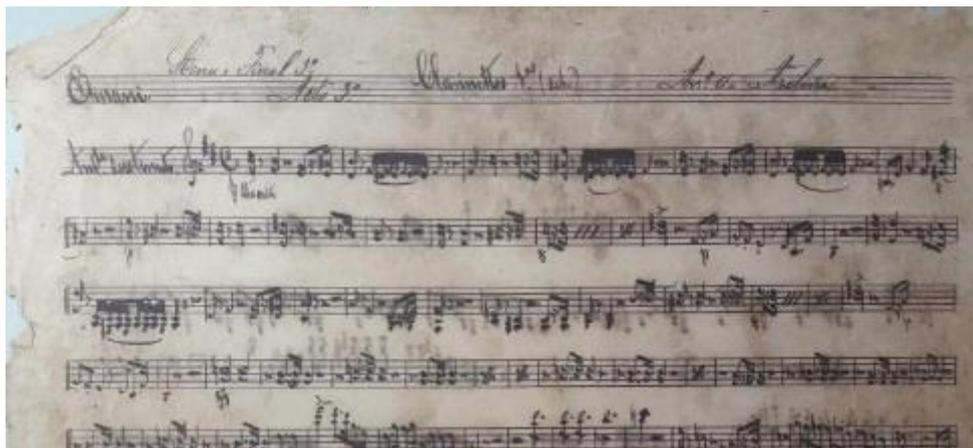


Figura 20 - Manuscrito de Ernani (Ato 3º). Fonte: Acervo do Museu da Polícia Militar de Sergipe, 2018.

Posteriormente, copistas foram acrescentando partes instrumentais avulsas aos manuscritos de Francisco Avelino, o que indica que a peça foi tocada ainda uma série de vezes, em períodos diferentes da banda. Francisco foi professor de José Machado (ou Machadinho, conforme assinava algumas vezes), também destacado músico da corporação e que acabou por se tornar patrono da Música do Corpo Policial no século XX.

Serafim Santiago posicionou sua cidade natal como a terra clássica da música. Não desconsideramos que o memorialista se valeu constantemente de uma ênfase ufanista em seus relatos, mas apesar de listar mais de setenta nomes de músicos sancristovenses, em sua narrativa destacou mais especificamente os nomes de Frei José de Santa Cecília, De José Anunciação Pereira Leite, José Joaquim Oliveira e Firmiano Nunes dos Santos Forte. Também Armindo Guaraná dedicou vários adjetivos elogiosos aos três primeiros músicos. Alguns anos antes, o advogado, escritor e político (para além de tantas outras atividades do sergipano nacionalmente conhecido) Sylvio Romero já tinha ressaltado nomes que considerava como referência para a produção musical de Sergipe.

Mas, como já deixei insinuado, a música e a poesia lírica foram sempre o pasto mais apreciado da esthesia dos sergipanos. Na primeira, além dos citados Marcello e Santa Cecília, os nomes de um Manoel Bahiense, de um Antônio Paes, de um João de Góes, de um Francisco Avelino, de um Tobias Magalhães, de um José da Anunciação, de um Joaquim Honório, são dignos de figurar entre os mais distintos músicos da América do Sul (ROMERO, 1899, p. vi).

Sylvio Romero (1851-1914), que tinha vivência em outras províncias do Brasil intencionou dar a conhecer os talentos de sua terra Sergipe e de promover a valorização dessas pessoas, poetas, músicos, escritores. Dos nove nomes mencionados, quatro eram músicos nascidos em São Cristóvão. Também reforçou os nomes dos sancristovenses Fr. Santa Cecília e José Anunciação, adicionando também Joaquim Honório e Francisco Avelino nas graças de seu julgamento. Observamos que os referidos nomes constam com frequência nos escritos da época como músicos compositores que precisavam ter seu legado preservado. Além disso, podemos concluir também que os já mencionados músicos contaram, de forma geral, com o reconhecimento de seus conterrâneos e contemporâneos.

2. MÚSICA NO ÂMBITO POLÍTICO

Questões partidárias e ideológicas sobressaltam dos eventos que eram realizados em torno da atividade musical em São Cristóvão nos idos do Brasil Imperial. Exemplos disso são as celebrações em torno da figura do Imperador. As relações interpessoais de músicos e seu fazer musical também se relacionavam com a política nacional e local. A própria mudança da capital, fio condutor desse estudo, foi também um ato político que muito influenciou na vida musical sancristovense.

Na função de capital, São Cristóvão foi palco principal de querelas políticas ocorridas antes da emancipação política. Naquele contexto recebeu o general Pedro Labatut (1776-1849) que, enviado pelo recém-proclamado Imperador Pedro I, por lá passou em marcha para a Bahia, em prol da emancipação política de Sergipe. São Cristóvão sediou o novo Governo que se formava em Sergipe após a emancipação. Reforçando que a linha de corte deste estudo é Sergipe provincial, destacamos dois períodos importantes para a antiga cidade: 1820 a 1840, marcado pelas lutas em prol da independência de Sergipe e organização de uma administração local; e de 1840 a 1889, quando houve maior estabilidade política para o estado, mas também época de modernização e da mudança da capital para Aracaju.

Neste capítulo trataremos a respeito da relação entre a música e a Independência de Sergipe e também das tensões partidárias que acabavam interferindo na atividade musical da Música do Corpo Policial.

Para melhor ilustrar o panorama a partir de uma perspectiva da política da época, colocando em destaque o período do império e da república, apresentamos a figura 21 como uma linha do tempo, que tanto delimita o escopo temporal desta pesquisa quanto já apresenta alguns acontecimentos também abordados deste trabalho.

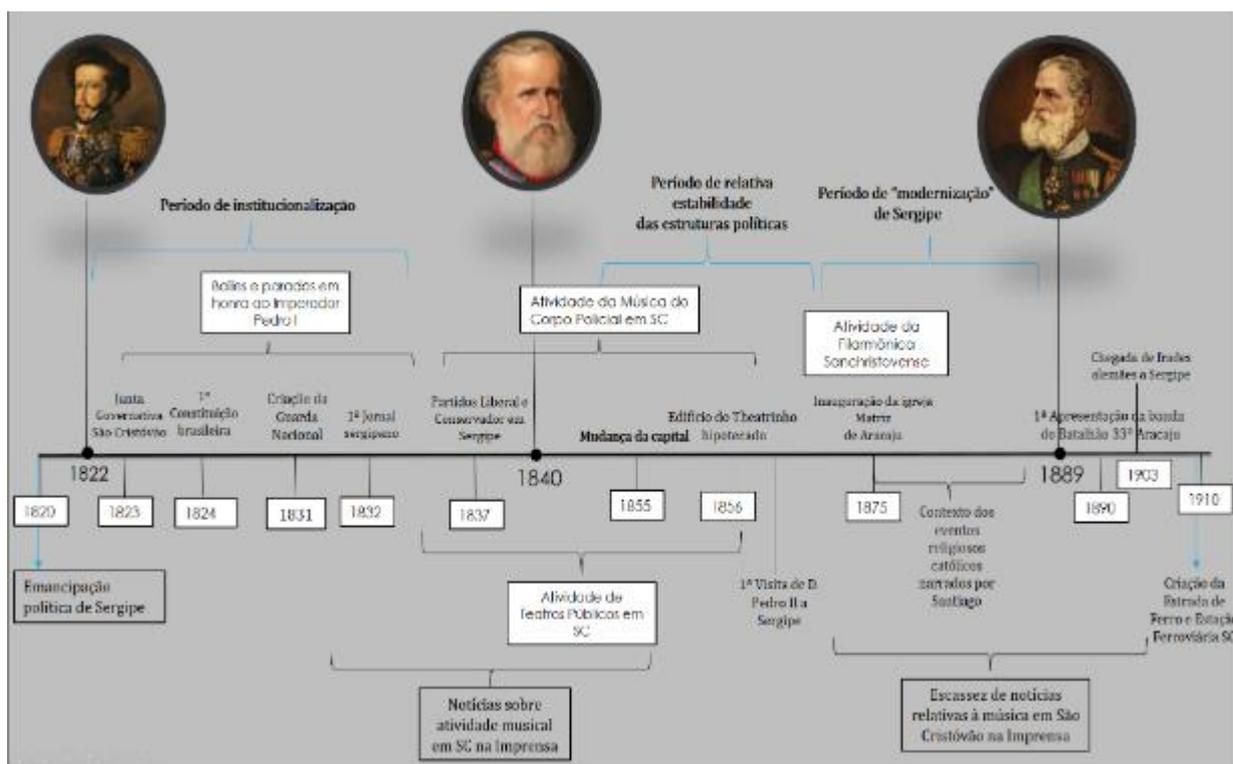


Figura 21 - Linha do Tempo. Escopo Temporal da tese.

2.1 Um frade em meio às tensões políticas

Em 1820 D. João VI assinou a Carta Régia que concedia a Sergipe sua emancipação política da Bahia. Apesar de ser do interesse da maioria dos sergipanos, a medida não foi bem recebida pelos baianos (pois Sergipe representava um terço da economia da Bahia), tampouco para alguns proprietários de terras de Sergipe que eram pró-lusitanos na causa da Independência e que também tinham a perder com a emancipação. O historiador Ibarê Dantas (2016, p. 34) explicou que o retorno de D. João a Portugal e as tensões políticas causadas no período de transição até a Independência do Brasil possibilitaram a resistência da Bahia, que não aceitou a emancipação de Sergipe. Ainda segundo Ibarê, “foi um momento em que os interesses de proprietários portugueses e seus aliados se mostraram muito fortes, em face das grandes ligações econômicas existentes entre Sergipe e Bahia” (DANTAS, 2016, p. 34).

Alguns historiadores (DANTAS, 2016; NUNES, 2000; OLIVA, 1991) afirmam que a independência de Sergipe esteve amalgamada à independência do Brasil. Por haver

Sergipe participou das lutas pela independência, D. Pedro I “enviou uma esquadra comandada pelo General Labatut, [n]o sentido de debelar a resistência da Bahia sob o comando do general Madeira de Melo” (DANTAS, 2016, p. 34). Sergipe, bem como os estados de Alagoas e Rio Grande do Norte, apoiou a causa da independência do Brasil. Essa postura provavelmente facilitou sua emancipação (FREIRE, 2013, p. 307). O impacto dos posicionamentos do Estado atraiu a atenção nacional, dado que sendo São Cristóvão a capital de Sergipe d’El Rei, foi lá que ocorreram os eventos em prol da emancipação, inclusive contando com a presença do General do Exército Pacificador Pedro Labatut, quando nomeara José Eloy Pessoa, em 14 de novembro de 1822 (FREIRE, 1891/2013, p. 307).

Em meio a esse cenário politicamente conturbado, havia um adolescente de aproximadamente 12 anos, José Pacífico de Salles, mais tarde, Frei José de Santa Cecília. Viveu em São Cristóvão em um de seus períodos políticos mais turbulentos. Para um cidadão sacncristovense que morava na antiga capital naquele período, a causa da independência – do Brasil e, sobretudo, de Sergipe – importava e impactava na realidade local. Destacamos aqui a pessoa de Fr. Santa Cecília, religioso e músico, porque, apesar de carência de fontes primárias e de estudos em torno do franciscano, nosso levantamento nos possibilitou observar como o momento político influenciou sua figura e sua música, no que tange à produção e à recepção pelos sergipanos de sua época. Ao analisar a trajetória do Frei Santa Cecília em relação ao contexto político percebemos pontos de encontro claros e que nos apontam seu posicionamento ideológico e político.

Em 1823 foi fundada a Junta Provisória, após três anos da Carta de Emancipação Sergipe teria seu primeiro Governo local. Em um primeiro momento os interesses da Junta – ainda comandada por conservadores, com sede em São Cristóvão – não se afastaram dos interesses dos partidos. Apesar disso, esse governo teve o mérito de “manter a emancipação política de Sergipe a favor da qual trabalhou, contra a ambição dos portugueses” (FREIRE, 1891/2013, p. 317). Essa fase inicial de emancipação conferiu alguns avanços para Sergipe e, de modo particular, para São Cristóvão, como o “aumento no número de cadeiras de primeiras letras e latim, criação de um armazém bélico e de um batalhão de pardos em S. Christovão e S. Amaro, pela abundância da população mestiça, que não tinha acesso nos outros corpos militares” (FREIRE, 1891/2013, p. 317).

O período entre 1824 e 1835 foi marcado pela estruturação de uma sede governativa de Sergipe, com sede na capital e a criação da Assembleia Legislativa, que substituiu a Junta Governativa (DANTAS, 2016, p. 35). Naquele período moldavam-se dois partidos antagônicos: os *Corcundas*, partido da recolonização liderado pelo capitão-mor José Matheus, e os *Liberais*, liderados por José de Barros Pimentel. O antigo partido europeu, que exercia grande influência na Província, deixou de existir. Na visão de Felisbello Freire esse antagonismo tratava-se de uma afirmação tola, visto que Barros Pimentel tinha sido chefe da recolonização de Sergipe e José Matheus foi o promulgador da emancipação – e “estava como líder dos corcundas, retardatários, mostrando assim que não eram mais os ideais antigos que os motivavam, mas sim a busca pelo poder” (FREIRE, 1891/2013, p. 318).

Segundo Dantas (2016, p. 35), as querelas existentes entre os dois partidos culminariam em 1836, ano em que ocorreu a Revolução de Santo Amaro³⁶. Assim, no período anterior, de 1820 a 1836, os partidos políticos foram transformando-se mediante interesses particulares e sob prevalência do coronelismo local. Para a historiadora Terezinha Oliva, as eleições consistiam em “momentos violentos em que o partido que ocupava o poder manipulava a seu favor os resultados” e que “a participação política cabia a poucos e assim as demais camadas da sociedade nunca tiveram seus interesses levados em conta (OLIVA apud DINIZ *et al*, 1991, p. 133).

Ibarê Dantas demarcou o período que vai de 1836 a 1842 como sendo o quarto na história política da Sergipe provincial. Felisbello Freire o descreveu como “período de agitação, de paixões políticas, de assassinatos, de rapinagem, de desprezo da lei, de prepotencia dos mandões” (FREIRE, 1891/2013, p. 348). A partir de 1836, houve outra

³⁶ A Revolução de Santo Amaro (1836) teve como causa a “tentativa de elevar a povoação de Maroim à vila, em detrimento de Santo Amaro” (DANTAS, 2016, p. 36). Os interesses econômicos por trás disso advinham das disputas entre os dois partidos, que tinham interesses políticos e econômicos sobre o escoamento do açúcar. Sebastião de Almeida Boto (1802-1884) conseguiu criar um grupo com o qual exercia forte influência política sobre a Província, em favor de seus interesses econômicos (DANTAS, 2016, p. 36). Ocorreu que, mesmo após a lei provincial de 17 de janeiro de 1835, que passava a sede da vila de Santo Amaro para Maroim, os beneficiados com a ação continuaram com uma série de atentados à cidade de Santo Amaro. Sob o comando de Almeida Boto, a vila de Santo Amaro foi invadida, saqueada e vários dos habitantes não conseguiram fugir, assassinados. O povo de Santo Amaro revidou o ocorrido. Após intervenção da força do Governo, a situação se amenizou. A partir de então, os antigos partidos mudaram de nome (FREIRE, 1891/2013, p. 363).

mudança no nome dos partidos, de modo que o *Liberal* passou a ser denominado *Camondongo* e o *Corcunda*, também já denominado *Legal*, passou a ser chamado *Rapina* (OLIVA apud DINIZ *et al*, 1991, p. 138).

Nesse tempo, Frei José de Santa Cecília seguia sua formação religiosa na Bahia, que concluiria também em 1836. É, portanto, a partir daquele ano que começamos a observar a atuação de Frei José de Santa Cecília de forma efetiva quanto ao contexto político. Para além do retorno do frade franciscano à São Cristóvão, o ano de 1836 também foi marcado pelo início das comemorações da Emancipação Política de Sergipe. Foi o ano em que os sergipanos realmente puderam celebrar oficialmente sua independência da Bahia. Neste ponto, Fr. Santa Cecília está diretamente relacionado ao acontecimento através do Hino de Sergipe, que teria estreado nas Comemorações de 24 de outubro e cuja autoria da música lhe foi atribuída.

A história do Hino de Sergipe, portanto, está relacionada à Emancipação Política, não só pelo conteúdo de sua letra, mas também porque foi entoado na cerimônia que celebrava a consolidação da Independência de Sergipe pela primeira vez em 1836. O hino foi publicado no Jornal *Noticiário Sergipano*, em 1836, sendo a letra do de autoria do Capitão Manoel Joaquim de Oliveira Campos e a música, composição do Frei José de Santa Cecília. De acordo com Aglaé Fontes:

Apesar da Emancipação Política da Província de Sergipe acontecer em 1820, com a Carta Régia assinada por D. João VI, as complicações políticas da época fizeram com que ela ainda fosse depois confirmada por D. Pedro I. Assim somente em 1836, é que São Cristóvão se preparou, como capital da Província, para realizar um ato comemorativo marcado para acontecer no dia 24 de outubro, data valorizada para os atos oficiais. Os organizadores da festividade, comandados pelo Padre Bernardino Sales de Campos, sentiram a necessidade da música estar presente no ato festivo, além dos discursos, fogos para enriquecer a solenidade, além do Te Deum, já programado como marco da religiosidade presente. Era preciso ter um HINO. Era preciso ter MÚSICA!!! Todos pensavam na necessidade de algo vibrante fazendo da música uma forma expressiva para unir a comunidade. A urgência do momento fez com que os olhares se voltassem para a figura do Frei José de Santa Cecília, filho da terra e com formação musical erudita, especialista em **contraponto** para quem, além do sermão do Te Deum, também aceitasse a incumbência de compor o Hino (FONTES, 2020, p. 16).

De acordo com a Professora Aglaé d'Ávila, o Hino de Sergipe foi pensado como consequência das comemorações do dia 24 de outubro de 1836, foi uma encomenda para aquela celebração. Agora Sergipe, província independente, precisava de um hino, de um

símbolo. A letra foi escrita por Manoel Joaquim de Campos, que anteriormente havia escrito um poema de exaltação à Sergipe com trinta e seis versos. A poesia de Joaquim de Campos, antes intitulada Dia Brillhante foi então adaptada à música de Fr. Santa Cecília (FONTES, 2020, p. 16), ambos formando o Hino de Sergipe.

No mesmo ano em que voltava à sua terra, Fr. Santa Cecília recebeu a incumbência e grande responsabilidade de escrever uma música que simbolizaria um marco na história de Sergipe, o que indica que a fama de suas habilidades musicais e erudição não era novidade. A composição de Fr. Santa Cecília se manteve como elemento relevante no contexto daquela celebração de 24 de outubro de 1836 e foi destacado por diversos autores que versaram sobre o acontecido. Esse marco, segundo apontam alguns historiadores, foi quando se teria comemorado formalmente, pela primeira vez, a Emancipação Política de Sergipe, após mais de uma década de resistência por parte da província maior. A data da comemoração, porém, não conservou o dia 08 de julho, mas adotou o dia 24 de outubro. Isso pode ter ocorrido pelo fato da Carta Régia assinada em 8 de julho ter chegado a Sergipe somente no dia 24 de outubro de 1824. Então, durante muito tempo essa data foi comemorada como a data da Independência³⁷. Segundo Terezinha Oliva (s/d), “a festa popular pela Emancipação tradicionalmente ocorria no 24 de outubro. Essa data era marcada também por comemorações cívicas, as posses de autoridades, as mudanças de Governo”³⁸.

O levantamento documental e hemerográfico mostrou que o hino se tornou elemento marcante nos festejos do 24 de outubro durante o século XIX. Foi a partir de 1839 que a data de 24 de outubro foi oficializada como dia comemorativo da Emancipação Política (DANTAS, 2020, p.20; SILVA, 1920, p. 65). O fato de ter sido Fr. José de Santa Cecília o compositor do *Hino de Sergipe* em um período tão crucial para a

³⁷ “No ano 2000, a Mesa Diretora da Assembleia Legislativa (AL) alterou o artigo 47 da Constituição Estadual em que era estabelecido que a Emancipação Política do Estado fosse comemorada duas vezes ao ano: 8 de julho e 24 de outubro. Através da Emenda Constitucional, apenas o 8 de julho ficou como data oficial de celebração. A decisão vigorou, pois a AL concluiu que a data que deveria permanecer seria o dia em que D. João VI assinou o decreto de emancipação”. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=5E0BF8CFE4D6448E8281D55F32B14321.proposicoesWebExterno1?codteor=1731973&filename=REQ+1182/2019>. Acesso em: 22 de maio de 2020.

³⁸ OLIVA, Terezinha. Disponível em: <<http://jlpolitica.com.br/reportagem-especial/sergipe-um-estado-adormecido-a-beira-dos-200-anos>>. Acesso em: 22 de maio de 2020.

história política local indica que o franciscano já era respeitado em São Cristóvão como músico e considerado diante da administração local, apesar de ser padre recém-ordenado e que, àquele ano, ainda não tinha assumido função de relevo na antiga capital; além disso, fica evidente o posicionamento político de Fr. Santa Cecília, já que o hino é um importante símbolo da independência de Sergipe.

A letra integral e a partitura para voz e piano constam na obra *Album de Sergipe* (1920), de Clodomir Silva, que reafirmou a autoria da letra a Manoel Joaquim de Campos e da música ao Frei José de Santa Cecília (1920/2019, p. 65-66). Segundo Silva, o Hino de Sergipe tornou-se oficial em 1839.

Hymno Sergipano

Alegrai-vos, Sergipanos,
Eis que surge a mais bela aurora
Do áureo jucundo dia
Que a Sergipe honra e decora

O dia brilhante,
Que vimos raiar,
Com canticos doces
Vamos festejar.

A bem de seus filhos todos
Quis o Brasil se lembrar
De o seu immenso terreno
Em Provincias separar.

O dia brilhante. etc.

Isto se fez, mas com tudo
Tão commodo não ficou.
Como por más consequencias
Depois se verificou.

O dia brilhante. etc.

Cançado da dependência
Com a Provincia maior.
Sergipe ardente procura
Um bem mais consolodor.

O dia brilhante. etc.

Alça a voz que o Throno sobe
Que ao Soberano excitou;
E, curvo o Throno a seus votos,
Independente ficou.

O dia brilhante. etc.

Eis, Patricios Sergipanos,
Nossa dita singular

Com doces, alegres cantos
Nós devemos festejar.

O dia brilhante. etc.

Mandemos, porem, ao longe
Essa especie de rancor,
Quem inda hoje alguém conserva
Aos da Provincia maior.

O dia brilhante. etc.

A união mais constante
Nos deverá congraçar.
Sustentando a liberdade,
De que queremos gozar.

O dia brilhante. etc.

Se vier damnosa intriga
Nossos lares habitar
Desfeitos os nossos gostos
- Tudo em flôr há de murchar

O dia brilhante. etc

The image shows a musical score for the 'Hymno Sergipano'. The title is 'HYMNO SERGIPANO' in a decorative font, with a floral border below it. The score is divided into two columns. The left column contains the piano introduction and the vocal melody with lyrics. The piano introduction is marked 'Trio' and 'Tempo de Marcha'. The vocal melody is marked 'Trio' and 'A. 1.º - 2.º - 3.º'. The piano accompaniment is marked 'P.' and 'F.'. The lyrics are in Portuguese and match the text provided in the previous blocks. The score is for piano and voice.

Figura 22 - Partitura do Hino Sergipano para piano e voz. Fonte: Clodomir Silva, 1920.

A letra do hino reflete a inquietação dos sergipanos diante dos embates com a antiga sede e o regozijo pela independência. A letra fala de alegria, de luz, de celebração. Através das estrofes (que foram reduzidas para a versão em hino, já que anteriormente a poesia contava com trinta e seis estrofes) o poeta Manoel Joaquim foi contando o processo difícil de emancipação, abordando o apoio nacional à causa da Independência de Sergipe, a resistência da Bahia e a participação do Imperador Pedro I. O poeta não se prendeu aos embates, mas, ao contrário, convidou à união e sugeriu que não se guarde rancores da Bahia, que ele chamou de província maior. O texto sugere que a liberdade de Sergipe fosse festejada com cânticos doces e alegres. Frei José de Santa Cecília não ignorou a sugestão do poeta e procurou trazer um aspecto de alegria e leveza a sua música.

Em termos estritamente musicais, podemos notar que o frade buscou conferir ao hino um aspecto de festa, de celebração, que muito reflete o contexto no qual foi escrito. Além disso, também tomou como referência a ópera italiana que naquele momento, como já foi aqui estudado, fazia parte do repertório musical dos sancristovenses. O motivo rítmico que abre a música é ligeiro, brilhante. A melodia que segue é saltitante e, para manter o caráter de alegria o compositor escreveu em escala maior, Sol Maior, em ritmo de marcha, só que em compasso quaternário. Não nos foi possível saber se o manuscrito constante na obra de Clodomir Silva já é um arranjo, ou se trata-se da versão original, como Fr. Santa Cecília teria escrito. A parte é para piano e voz.

O Hino de Sergipe foi mencionado no artigo de Luiz José da Costa Filho (1920), como sendo um arranjo de uma ópera antiga: “por essa ocasião, e para os mesmos festejos, fêz o arranjo, - adoptando um trecho de opera antiga, - do hymno sergipano”. Esse pensamento viria a suscitar na atualidade, em alguns sergipanos, uma espécie de desvalorização à referida música, conferindo-lhe o status de plágio da ópera *L'italiana in Algeri*, de Gioachino Antonio Rossini (1792-1868). Porém, a teoria de plágio não possui sustentação. Musicalmente, é possível notar que a ópera italiana serviu apenas de inspiração para um breve motivo do hino. Neste sentido, não se trata também de um arranjo de ópera antiga, mas de uma composição de Frei José de Santa Cecília, inspirada na referida obra. Além disso, ao tempo de Fr. Santa Cecília *L'italiana in Algeri* (ópera que estreou em 1813 em Veneza, e que possui dois atos), estava em pleno período de circulação. Tal fato demonstra também o impacto desse gênero musical italiano em terras sergipanas, ainda na primeira metade do século XIX.

O motivo que inspirou o hino de Fr. Santa Cecília (Fig. 24) é apresentado pela primeira vez na música Rossini no 86º compasso, seção F, da abertura da ópera, na parte de oboé. Compreende três compassos (Fig. 23).



Figura 23 - Extraído da partitura da abertura da ópera *L'italiana in Algeri*. Parte de oboé³⁹.

HINO SERGIPANO

Poeta: MANOEL JOAQUIM DE CAMPOS
Música: FREI JOSE DE SANTA CECÍLIA

Introdução do piano Solo

| | | | |
|----|---------------------|-----------------------|--------|
| 1. | A - le - grai - vos | Ser - gi - panos | Eis... |
| 4. | Can - - - sa - do | da de pin - tén - cia | Gom... |
| 5. | Al - ca - vos | que Trono - so - be | Que ou |
| 6. | Eis Pa - trícios | Ser - gi - panos | Nos - |
| 7. | A u - ni -ão | Mais cons - tante | Nos |

Figura 24 - Recorte da partitura do Hino de Sergipe. Fonte: Acervo da Sociedade Filarmônica de Sergipe, 2019.

A partir de uma observação dos dois trechos destacados, apesar da similaridade motívica, há distinções entre os motivos, como o ritmo e a tonalidade, por exemplo. Por não termos tido acesso, entretanto, a outras versões do Hino de Sergipe para além da constante na obra de Clodomir Silva e da versão encontrada no Acervo da Sofise (que só traz a parte vocal) não foi possível determinar até que ponto essas distinções estavam presentes na obra de Santa Cecília originalmente. No entanto, as duas versões levantadas apresentam a mesma melodia de solista. Podemos afirmar não se tratar de arranjo (e muito menos de plágio⁴⁰, na concepção moderna, como já apontaram alguns sergipanos), mas apenas de uma obra referencial que serviu de inspiração para o frei. O motivo dá início às estrofes do hino. Na abertura da ópera, o motivo aparece nas seções F, G, R e S.

A escolha da ópera italiana para a música que representaria uma vitória para os defensores da emancipação pode indicar a influência da música teatral e sinfônica na São

³⁹ Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/L'italiana_in_Algeri_\(Rossini%2C_Gioacchino\)](https://imslp.org/wiki/L'italiana_in_Algeri_(Rossini%2C_Gioacchino))>. Acesso em: 10 mar. 2020.

⁴⁰ Debates a esse respeito surgiram em Sergipe em 2018. Disponível em: <<https://al.se.leg.br/hino-de-sergipe-matos-se-reune-com-uchoa-para-conhecer-projeto-sobre-mudanca-na-letra/>>. Acesso em 05 de mar. 2020.

Cristóvão oitocentista e a educação do frade. O motivo imponente e, ao mesmo tempo alegre e vivo, conferem à música um ar de festividade, mas também de delicadeza.

Em seus relatos, o memorialista Serafim Santiago também atribuiu a autoria do hino ao Frei Santa Cecília, baseando-se no livro “Meu Sergipe”, de Elias do Rosário Montalvão (1916), no qual teria sido confirmada a autoria da música utilizando como referência o jornal *Noticiador Sergipano* de número 148, datado de 1836 (SANTIAGO, 1920/2009, p. 284). Santiago prosseguiu sua narrativa rememorando os festejos do 24 de outubro em 1874 ou 1875 (não recordando com precisão), na qual o hino foi entoado pelo menos cinco vezes:

Dadas as 8 horas no relogio, ouvia-se o sino da Matriz tocar 8 badaladas festivas do estylo e começar logo a repicar. O caboclo cantava 3 versiculos do imortal Hymno Sergipano; findo este sublime cântico, reboavam aos ares com vivas estrepitosas, as gyrandolas de foguetes, com as ovações populares. [...] No fim do último repique a musica tocava bonitas marchas. Terminadas as vésperas do estylo na porta da Matriz, seguia o caboclo, acompanhado da musica, os cavaleiros da encamisada e a multidão até o palanque. [...] O caboclo cantava todos os versos do Hymno Sergipano. Os cavaleiros que compunham as encamisadas, continuavam a percorrer as ruas da Cidadee, dando vivas a S. M. Imperial, a Emancipação política da Provincia [...]. As 3 e ½ horas da madrugada, ouvia-se o subir de uma grande gyrandola de foguetes na porta do Amparo. [...] Dadas as 5 horas da manhã, ouvia-se primeiramente a corneta tocar alvorada, em seguida repicavam os sinos da Matriz e a Musica tocava o Hymno Sergipano e subiram muitas gyrandolas [...] Acto continuo, chegava o menino vestido de caboclo, acompanhado de uma comissão, e era logo por esta, colocado no Throno do mencionado carro, subindo na mesma ocasião os músicos, flautistas e violinistas que se collocaram em assentos laterais ao pé dos degraus do referido Throno, aguardando o momento de ferir o tom e acompanhar o caboclo no cântico do Hymno. [...] Findo este sublime cântico, as autoridades competentes levantavam com entusiasmo os vivas do estylo e eram correspondidos pela multidão [...]. Terminando o discurso do Benicio, subiram ao ar gyrandolas [...]. Descendo o carro, em procura da Matriz, ia parando em todos os arcos que encontrava, afim de satisfazer o fanatismo da população com um versículo do sublime Hymno Sergipano [...] (SANTIAGO, 1920/2009, p. 288-291).

O evento teve duração aproximada de dois dias, com muita pompa, caráter cênico e música constante. Concluía-se com celebração na igreja matriz, onde mais uma vez se ouvia o hino de Sergipe, logo após se entoando o *Te Deum* (SANTIAGO, 1920/2009, p. 288).

O relato de Santiago, que nos apresenta uma perspectiva da festividade do 24 de outubro, pode até parecer exagerado se considerarmos que o mesmo hino foi tocado cinco vezes, e sempre motivando muito júbilo entre os presentes (lembramos que, em 1875, São

Cristóvão já não era capital há 20 anos). Além disso, destaca-se ao lado do hino a figura do caboclo, que entoou todas as estrofes do Hino de Sergipe. Para a antropóloga Beatriz Dantas, a figura do caboclo estava diretamente associada a uma idealização dos indígenas do passado, de forma que:

O Hino era o símbolo maior a ser divulgado e o era através da alegoria do menino caboclo/índio. Este está profundamente relacionado ao índio fixado pelo movimento romântico indianista, como símbolo da nacionalidade brasileira. No caso específico de Sergipe, assume significado identitário mais incisivo vinculado a Sergipe, personagem indígena do tempo da conquista com forte penetração no imaginário dos sergipanos como símbolo de liberdade (DANTAS, 2020, p. 30).

A comparação com a descrição feita pelo jornal *O Correio Sergipense* sobre a comemoração daquela data em São Cristóvão, no mesmo ano de 1875, também mencionava o Hino de Sergipe, embora o tenha feito apenas uma vez. Destacamos, porém, que matéria do jornal consiste na programação do evento, ou seja, anterior ao acontecimento.

Programma dos festejos preparados para solemnisação do memorável dia 24 de Outubro na antiga capital desta província. / Na noite do dia 23, logo que as ruas da cidade estiverem iluminadas e que subi ao ar um balão, seguido de girandolas de fogo, os cavalleiros que se tem alistado para precorrel-as – lembrando o velho costume das *encamisadas*, se reunirão ao lado do palanque da praça Matriz, d’onde, incorporados, irão receber o seu companheiro que terá de conduzir o pavilhão sergipano, e continuarão o seu passeio por toda a cidade: Ao signal de outro balão e de foguetes soltos ao ar, se dirigião á arcada elevada á frente do theatro, d’onde desfillarão com a musica e o povo até a porta da [ilegível], para ser enthoado o hymno e dadas as salvas, expressões de veneração devida à Igreja;/ Isto feito, voltarão ao palanque d’aquella praça, onde subirão aos ares outros balões e girandolas de fogo e serão proferidas poesias e palavras expressivas do patriotismo e entusiasmo de cada um; [...] (JORNAL DO ARACAJU, 20 de outubro de 1875, p. 4).

Ao que se pode concluir que, com o passar do tempo, a composição de Fr. Santa Cecília manteve-se atrelado aos festejos da Emancipação Política de Sergipe como elemento de destaque. Para além de ser o Símbolo patriótico de Sergipe, seu hino oficial, o Hino de Sergipe traz em sua música e em sua poesia a alegria de poder celebrar a emancipação. Ao lado de sua música, ficou também imortalizado o frade franciscano. Não é possível dissociar Fr. Santa Cecília da causa da Independência de Sergipe, e o fato não se deve somente à sua composição, mas também aos ideais que ele próprio externou.

Em relação ao contexto político, Costa Filho (1920, p. 81) descreveu Frei Santa Cecília como liberal, talentoso e patriota, um conjunto que conferiria ao frade uma série

de discursos inflamados de ideais e posicionamentos políticos que destoavam daqueles defendidos pelos sancristovenses mais conservadores. Alguns desses eloquentes sermões despertaram a atenção desse público rendido ao discípulo de Frei Caneca, como “o pronunciado na capital baiana em 2 de julho de 1835, empolgando a tropa e o povo presentes, que o carregaram nos braços” (NUNES, 1997, p. 72) e o proferido no dia em que o estado celebrava a emancipação política, a 24 de outubro de 1836, considerado como “seu mais famoso sermão, eivado de liberalismo, exaltando a liberdade e condenando a tirania”. A citação a seguir é referente ao sermão proferido em 1836:

No tempo, pois, em que o archote da discorida flammejava no horizonte da Bahia, e os rubros estandartes da guerra se viam levantados entre a Lusitania e o Brasil, sendo parte integrante a Metropole do Imperio, foi quando, Srs., Sergipe de novo feudataria daquela Provincia, viu muito de perto o servilismo, a ingratidão, a tyrannia de alguns de seus habitadores: como que ainda vejo, como que ainda me tocam essas imagens de dôr, e de uma indiferença tão execranda! Sim, eu vejo sahirem d’esta Capital, arrancados dos braços de suas Consortes, amigos e parentes, em fim, da doce Patria, os nossos dignos Concidadãos, Montes Valença e Bernardino, que carregando pesados ferros, e marchando entre cortadoras espadas, que sergipanos ingratos alçavam, são condusidos até Larangeiras, onde, depois de gemerem em tenebrosas masmorras, são remetidos á Bahia, entregues a todas as desgraças, que sempre acompanham tão funestos acontecimentos (COSTA FILHO, 1920, p. 82)⁴¹.

Ainda em seu discurso, Frei Santa Cecília lamentou o fato de Sergipe ter se mantido dividido em relação à liberdade da pátria, quando já boa parte do país apoiava o príncipe regente. Também criticou o grupo liberal da época, ao dizer que:

A virtude, Senhores, recommenda por si mesma, o merecimento se manifesta claro e mais perde a Provincia sem duvida, não chamando á sua representação os cidadãos pacífios, morigerados e instruidos; do que esses liberaes de exaltação, que só tendem a formar a anarchia religiosa e Política (COSTA FILHO 1920, p. 84).

Na narrativa de Costa Filho percebemos que Fr. Santa Cecília estava se referindo aos eventos da Emancipação Política de Sergipe e também da Independência do Brasil. É

⁴¹ O texto da pregação do frei aqui apresentado foi transcrito por Luís José da Costa Filho, a partir do discurso proferido por Fr. Santa Cecília. Segundo o autor, “a peça oratória foi dada a estampa em folhetos na ‘Typographia Patriotica da Villa Constitucional da Estancia’ sendo publicada no ‘Recopilador Sergipense’ em 1833 (COSTA FILHO, 1920, p. 84).

possível que a juventude do frade naquela ocasião (aproximadamente com vinte e sete anos) pode justificar o entusiasmo na forma direta com que se dirigiu aos interlocutores. Na época dos acontecimentos aos quais o Frei José se referia estava no governo da Província de Sergipe o Brigadeiro Pedro Vieira (governando de 1821 a 1823), opositor da causa da Independência. Segundo Edna Maria Antonio “Pedro Vieira era amplamente conhecido como um dos líderes e agente do grupo defensor da anexação de Sergipe à Bahia e à proposta constitucional das Cortes” (ANTÔNIO, 2012, p. 96). Também o vigário da freguesia de Nossa Senhora do Socorro, José Gonçalves de Figueiredo participou do grupo (ANTÔNIO, 2012, p. 97). As palavras do franciscano criticavam a divisão de Sergipe em relação à causa da independência. Essa divisão entre aqueles que apoiavam a independência do Brasil e os que queriam a total submissão a Portugal era marcante em todo território brasileiro, sendo notada também em Sergipe.

Em sua fala, Frei José denunciou os potentados da terra, que permaneceram ao lado dos opressores nas lutas da Independência da pátria, presos aos seus próprios interesses (NUNES, 1997, p. 72). Sobre essa ocasião, a historiadora Maria Thetis Nunes relatou o impacto social que a ousadia de frei José despertava:

O sermão escandalizou a sociedade conservadora local, sendo Frei José de Santa Cecília atacado pela imprensa como “ardiloso e virulento” conspirando “contra o trono e o altar”. Sofreu perseguições e mesmo ameaças que cercaram a vida pelas ideias revolucionárias que pregava. Sua atitude é uma demonstração de como as idéias espalhadas pelos ideólogos e revolucionários franceses transpuseram o Atlântico e chegariam também à pequena Província de Sergipe (NUNES, 1997, p. 72).

Segundo Nunes, o sermão pretendia atingir naturalmente alguns sergipanos que pudessem compactuar com a mensagem política do discurso, divulgou um forte posicionamento de crítica e acusação à ousadia retórica de Frei José, atestada também pelo relato do memorialista, que referiu que:

A parte política do sermão foi a nota dissonante da mimosa peça oratória, no conceito da opinião de todos os credos que ouviram-na com religiosa atenção. Falando sobre a chaga social de então, perante um povo não acostumado a ouvir do pulpito tão rudes verdades (COSTA FILHO, 1920, p. 84).

Frei José abria novamente as feridas ligadas à emancipação de Sergipe e tornava a ressaltar o posicionamento de alguns políticos que já naquela ocasião ocupavam o poder. Neste ponto recordamos que, em 1836, a emancipação de Sergipe já era uma realidade e os ideais que motivavam os partidos anteriormente já não estavam diretamente ligados à causa da independência. No entanto, a instabilidade entre os partidos permanecia acirrada. Frei José externou seus ideais através de sua música, em celebração àquela data, mas também reforçou por meio do discurso, que efetivamente teria incomodado.

A posição de um sacerdote como agente político não era novidade no Brasil Imperial. Frei Santa Cecília é, inclusive, associado como discípulo de Frei Caneca – frei Joaquim do Amor Divino Rabelo (1779-1825) –, que, segundo Costa Filho (1920, p. 84), tinha uma visão política bastante exacerbada. Mas se por um lado os “oradores sacros” eram muito requisitados no Brasil católico oitocentista, principalmente nas solenidades, e naquele período a política estava entre os temas mais recorrentes dos seus discursos, por outro, aparentemente, Frei José seguia uma linha de pensamento compartilhada pelo carioca franciscano Francisco do Monte Alverne (1784-1858) que se destacava também pelas suas impressionantes exposições (HAUCK *et al.*, 2008, p. 102).

Isso posto, afirmamos haver um encontro entre o famoso discurso do Fr. Santa Cecília e sua composição do Hino de Sergipe, ambos defendendo o lado dos liberais, dos que foram a favor da causa da independência. Porém, ao contrário do que gerou o discurso inflamado (que causou revolta em muitos, principalmente nos partidários do *Corcunda*), o Hino teve grande aceitação, manteve a popularidade do frade e sua memória associada à Independência de Sergipe.

Em relação à mudança no cenário local, Thetis Nunes expôs que “ao iniciar-se o Segundo Império em 1840, só existia com foro de cidade a velha Capital, a cidade de São Cristóvão, ao lado de doze vilas. Quando o Império chega ao fim em 1889, as cidades eram nove e as vilas vinte e uma” (NUNES, 2006, p. 14).

Em 1840 Fr. José de Santa Cecília foi nomeado presidente do convento franciscano em São Cristóvão (GUARANÁ, 1926, p. 347). Nesse mesmo ano, ocorreu também a maioridade de D. Pedro II (1822-1891). Este fato reverberou na produção musical de Fr. Santa Cecília, que demonstrou estar atento aos acontecimentos políticos e

encontrava também na música uma forma de relacionar-se com eles. O franciscano escreveu naquele mesmo ano um hino em homenagem à Coroação de D. Pedro II. O hino foi oferecido ao então vice-presidente da Província, Joaquim Martins Fontes. Todavia, somente a letra chegou ao presente e não sua melodia:

Santas Leis, valor, e Nome
São nosso firme Brasão;
C'roar veio nossa Gloria
Monarcha, Constituição

Faustoso Dia/Hés o Primeiro
Que feliz tornas/ O Brasileiro.

Sorrio no nosso Horizonte
O mais luzido clarão:
Ouviu-se a voz do Brasil
“Monarcha, Constituição”

Faustoso dia &

Esse grito do Ipiranga
Fez a nossa Exaltação
Hoje firmão nossa Gloria
Monarcha, Constituição.

O' de Julho vinte e três,
Hés de Eterna duração,
Só tu deste o que faltava,
Monarcha, Constituição.

Serás sempre Glorioso
Na Brasilea geração:
Iltimárão nossos malles
Monarcha, constituição.

Troféos erguidos do Throno
Ao immenso voarão;
Foi o Céu, qu'ao Brasil deo
Monarcha, constituição.

Já provamos áureos Dons
De Liberdade, e União;
Ninguem possui como nós,
Monarcha, constituição.

Por seu muito Respeitador, Amigo e Capellão: Fr. José de Santa Cíclia, Franciscano (O CORREIO SERGIPENSE, 9-12 de setembro de 1840).

O refrão – escrito como “Faustoso etc.” – sempre se articula entre as estrofes. O verso “Monarcha, constituição” sempre encerra a estrofes, fazendo referência à primeira Constituição Brasileira, outorgada por D. Pedro I em 25 de março de 1824. A data

também estava no calendário das celebrações patrióticas de São Cristóvão. Em 25 de março de 1849, o *Correio Sergipense* relembra o festejo que ocorreu naquele ano, em comemoração ao aniversário da Constituição Brasileira, que, segundo o redator: “firmou nossa segurança e liberdade, e por assim dizer foi o antemural que sustentou o quasi moribundo Imperio de Santa Cruz quando vacilava entre diferentes e terriveis facções” (CORREIO SERGIPENSE, 28 de março de 1849, p. 4). Também nessa ocasião o *Hino de Sergipe* foi tocado, conforme se lê: “As 6 horas foi arriada a bandeira nacional do mastro junto ao palacio, salvando nesta occasião a artilharia com 24 tiros, e tocando a musica o hymno, e outras marchas” (CORREIO SERGIPENSE, 28 de março de 1849, p. 4).

O registro musicográfico do hino não foi encontrado. A impressão de partituras nos jornais somente teve início no último quartel do século XIX, com a litografia. Além disso, apesar da relevância de Fr. Santa Cecília como compositor, muito pouco de sua obra subsistiu ao tempo, por razões ainda desconhecidas. A mensagem central do Hino à Coroação de D. Pedro II versa sobre a dignidade da monarquia, relaciona o sistema à existência da Constituição e reforça a suposta relação entre o monarca e o divino.

O hino dedicado à Coroação do segundo Imperador do Brasil é mais uma evidência do prestígio de Fr. Santa Cecília em Sergipe como músico. O referido hino é também um reflexo dos ideais monarquistas cultivados na época e tão presentes nos eventos realizados em São Cristóvão, onde as salvas ao Imperador eram constantes e eventos a ele dedicados sempre ocorriam. O aniversário natalício de D. Pedro II e o da imperatriz Teresa Cristina (1822-1889) eram exemplos da devoção ao imperador, cultivada na antiga capital. A seguir, trecho do jornal *O Correio Sergipense*, relatando os festejos em torno do aniversário do Imperador em 1850:

Predisposto tudo conforme as circumstancias da província e da subscrição, principiou este dia de satisfação a todos os brasileiros amigos da união e integridade do Imperio, por ser anunciado de véspera: ao toque de recolher a musica do corpo policia, a passo nobre, percorreo as ruas da cidade, soltando se ao ar, por todo o seo trajeto, muitos foguetes. A aurora deste dia também foi saudada com o toque d'alvorada pela musica e com foguetes que annunciavão o dia em que o Sr. D. Pedro II contava com o que quinto lustro de sua existência. As 11 se reunião no Palacio do Governo todas as pessoas gradas da capital, e de fora, que a ella concorrerão, e daqui sahirão para a igreja matriz á assisitiem ao hymno do Te Deum, que foi oficiado pelo Rvm. Sr. Conego Ignacio Antonio, da Costa Lobo [...] (O Correio Sergipense, 4 de dezembro de 1850, p. 4).

Foi, portanto, um dia cheio de louvores ao Imperador, de *Música do Corpo Policial*, de girandolas, como era costume na antiga capital e com a participação da Música do Corpo Policial, que sempre participava de eventos dessa natureza.

Além da questão monarquista, observamos que Frei José de Santa Cecília, filho de São Cristóvão, dedicou sua música ao então Presidente da Província, sugerindo uma relação amistosa entre ambos. Compreendemos que o frade era respeitado entre os seus e estimado por membros da aristocracia. Suas dedicatórias aos nomes de relevo na política sergipana também demonstram sua boa articulação no meio político, para além da popularidade entre seus conterrâneos.

Neste ponto, é válido recordar a visita de Zacharias de Góes e Vasconcellos (1815-1877) ao frade, em sua cela, no Convento São Francisco⁴². A visita de Vasconcellos (Fig. 25) é o exemplo mais claro da aproximação entre Fr. Santa Cecília e figuras políticas do Império.



Figura 25 - Retrato de Zacharias de Góes. Fonte: Wiki⁴³.

De acordo com o relato de Serafim Santiago (1920/2009, p. 332-333) a visita teria ocorrido após Zacharias de Góes ter tomado posse da presidência de Sergipe, em 1848. Zacharias de Góes era bacharel em Direito e político, nascido na Bahia, tendo

⁴² Lembramos que o texto, extraído do Anuário Christovense (1920), consta no capítulo 1, página 49 desta tese.

⁴³ Autoria: desconhecida. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Zacarias_de_G%C3%B3is_e_Vasconcelos#/media/Ficheiro:Zacarias_de_gois.jpg>. Acesso em 25 mai. 2020.

atuado como presidente das Províncias do Piauí (1845-47), Sergipe (1847-1849) e Paraná (1853-1855)⁴⁴, em um período de sérias contendas entre conservadores e liberais. Nesse contexto, é importante esclarecer que Zacharias de Góes, embora tivesse sido afiliado ao partido conservador, tornou-se, a partir de 1862, presidente do partido Liberal Progressista. A visita reflete a admiração que Fr. Santa Cecília causava a alguns de seus contemporâneos e, em se tratando de uma figura tão influente no Brasil do Segundo Reinado, reflete também a proximidade que o religioso tinha com a classe política. Na narrativa de Santiago (1920/2009, p. 332), o então presidente:

sempre que conversava com os amigos correligionarios, mostrava grande desejo de conhecer o Frei – José de Santa Cecília e fazer-lhe uma vizita, pois, dizia elle, que a fama do talento desse frade christovense, não era somente conhecida em Sergipe, estendia-se em todo o Brazil e fora d'elle (SANTIAGO, 1920/2009, p. 332).

Em uma das ocasiões dedicadas ao aniversário do Imperador D. Pedro II, Frei de Santa Cecília foi convidado como o sacerdote orador da solenidade na capital sergipense, onde expôs seu forte apoio ao Império brasileiro. Neste âmbito, a narrativa hemerográfica divulgou alguns traços da atividade musical que acompanhava a cerimônia, como um solene *Te Deum* (O CORREIO SERGIPENSE, 27 de julho de 1842, p. 1):

[...] subindo ao pulpito o erudito Religioso Franciscano Frei José de Santa Cecilia, teve lugar a orchestra instrumental a mais agradável, e sonora; finde aqual hum religioso silencio deixou ouvir o eloquente discurso, que esse orador, incansável em contribuir com seus sacrificios para a magnitude e esplendor de taes actos festivos, com o q' não pequenos serviços tem prestado a sociedade, e lustrado tão pomposos actos nacionaes , recitou, tomando por thema o texto do Paralipomenon – *Suscitabo Semen Tuum post Te, et firmebo regnum ejus* – em cujo exordio formalisou hum paralelo do rei David, e Pedro 1º: aquelle fazendo a gloria de Israel, deixando na pessoa de Salomão seu filho a segurança dos Israelitas; este fazendo a nossa independência, e deixando no Augusto Filho a segurança do Brasil; a narração foi baseada nas vantagens da Monarchia, onde apresentou, desde a creação, o homem sujeito aos Reis, meditou sobre os males que pesão sobre os povos sem a legitima successão da Realeza; que o Throno tem sido e he a boia de salvação Publica; que os Brasileiros todos os bens conseguirão de hum Monarcha seu Patricio, educado no meio da mesma Nação, que hoje rege: finalmente o orador dá a sentir que qualquer idéa de divisão no Estado, ou mudança a mais leve, fará a sua ruina e total desmoronamento; concluindo com huma pathetica exclamação aos

⁴⁴Disponível em: <<http://mapa.arquivonacional.gov.br/index.php/publicacoes2/70-biografias/568-zacarias-de-gois-e-vasconcelos>>. Acesso em 25 mai. 2020.

Legisladores, em que lamenta o quadro impune e imoral do Brasil, e lhes roga sabias Leis para o nosso melhoramento e prosperidade. Findo o que, passou-se a entoar hum solemne – Te Deum – alternado pelo Clero e Musica, em acção de graças ao Supremo Ser por nos ter prodigalizado tão venturoso dia de Salvação do Imperio (O CORREIO SERGIPENSE, 30 de julho de 1842, p. 2).

Novamente o discurso do frade a reforçar seu apoio e submissão à monarquia, associando dois elementos distanciados significativamente pelo tempo. A associação de Pedro I ao Rei Davi, na certeza de que todo o povo logo conseguiria relacionar as qualidades do imperador ao conhecido personagem bíblico. Pelo que até o momento foi levantado, observamos que Fr. Santa Cecília foi bastante crítico de seus conterrâneos, mas sempre demonstrou grande admiração pela monarquia brasileira.

Alguns meses após o evento em celebração ao aniversário de Pedro II, encontramos referência de que o religioso franciscano recebeu a quantia de 50 mil réis pela Oração que cantara no *Te Deum* naquela solenidade realizada na igreja Matriz de São Cristóvão, e cujo pagamento era ordenado pelo então Presidente da Província, Ignácio Joaquim Barbosa (O CORREIO SERGIPENSE, 5 de outubro de 1842, p. 1). Neste quadro temporal e político, Telles ressaltou que em um contexto que o patriotismo estava muito vivo em função dos recentes episódios em torno da Independência do Brasil que “persistia as lembranças de Labatut”, Frei José escreveria muitos hinos: “muitos cantos patrióticos cahiram do bico de sua penna” (TELLES, 2013, p. 65), reforçando assim seu posicionamento político.

É notória a diferença de receptividade do Fr. Santa Cecília em meio à sociedade local (neste aspecto, sobretudo entre os membros da oligarquia, os proprietários de terras), se comparamos a reação ao seu sermão proferido em 1836 e a grande aceitação do mesmo no episódio de sua pregação em 1842, para a qual foi convidado. Ainda não é possível determinar os fatores que teriam influenciado essa mudança de abordagem discursiva, por parte do frade, porém, conjecturamos que, em virtude do forte impacto de seus discursos, ele teria abrandado sua fala ao longo do tempo.

Outra composição do Frei José de Santa Cecília, também de cunho oficial e fortemente político foi o hino da mudança da capital, que ele dedicou ao então presidente

da Província Ignacio Barbosa, segundo relatou o *Correio Sergipense* (13 de junho de 1855, p. 4). Sua letra foi apresentada na íntegra pelo jornal:

Hymno q' dedica o abaixo assignado ao Exm. Snr. Presidente, o Dr. Ignacio Joaquim Barbosa, pelo plausível motivo de ser confirmada a Capital da Província de Sergipe no Aracajú.

1º - Vem, ó Dia majestoso,
Vem, ó Dia d'alegria;
Só tu foste, só tu hês,
De Sergipe um almo Dia.

CÔRO
O' Dia feliz,
Tão consagrado,
Hês mimo do Céu
Por Jove dado.

2º - Entre as luzes que derramas,
Que tudo prazer inspira,
Canta o Nome de Barbosa,
Qu' em ti vive, em ti respira.

O' Dia feliz &c.

3º - Hês origem, firme centro
Da sergipana ventura,
Despontou na tua Estrêlla,
Nossa gloria mais futura.

O' Dia feliz &c.

4º - Mensageiro da Concordia,
O foste da Liberdade;
Tu vieste aos Sergipanos
Pelas mãos da Divindade.

O' Dia feliz &c.

5º - A Província rica e bela
Erguêo-se no novo mundo,
Tendo a baze lá no Tróno
Do Augusto Rei Segundo.

O' Dia feliz &c.

6º - De Sergipe tu previste
Altos dons, ricos tesouros,
Q' a sombra da dòce paz
Lhe derrama Eternos louros.

O' Dia feliz &c.

7º - Este sol he mais fagueiro,
Mais risonho e refulgente;
Porque as glorias duplicaste
Da Província Independente.

O' Dia feliz &c.

8º - Os Sergipanos são filhos
D'adhesão, ternura, amor;
Por isso o Céu lhes mandou
Hum Chefe Conservador.

O' Dia feliz &c.

9º - Sergipanos cantai todos
Da pátria vosso esplendor,
Entre as palmas do triunfo,
Viva o nosso Conservador.

O' Dia feliz &c.

10º - Voará sempre faustozo
O Nome do Presidente,
Que vos fez um Povo grande
No Brasil independente.

O' Dia feliz,

Tão consagrado,
Hés mimo do Céu
Por Jove dado.
Por Seu muito reverente Subdito, e affectuoso Servo.
Fr. José de Santa Cecilia. (CORREIO SERGIPENSE, 13 de junho de 1855, p. 4).

O hino foi interpretado pelo próprio frei Santa Cecília, na ocasião em que celebrava a mudança da capital, no dia 17 de março de 1855.

Terminado o festim o muito Reverendo Padre Mestre Frei José de Santa Cecilia, homem distincto por seu talento e virtudes, acompanhado da banda de musica cantou o hymno abaixo transcripto, que dedicou á S. Ex., sendo tambem de sua composição a respectiva musica. Alem d'esta poesia elle recitou, durante o festim, vários improvisos, cheios de estro sublime, de pensamentos profundos e brilhantes (CORREIO SERGIPENSE, 13 de junho de 1855, p. 4).

A mudança da capital deixaria uma marca na cidade de São Cristóvão. Segundo Serafim Santiago, após a mudança, a cidade foi praticamente esquecida pelo poder público, em relação à estrutura (SANTIAGO, 1920/2009, p. 108-109). O autor lastimou que a população sancristovense não se posicionou contrária à permuta: “a população de São Christovão, [...], cujas tradições deviam estimular o patriotismo de seus habitantes, ficou indifferente ao attentado e consentiu facilmente na realização dos planos officiaes” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 104-105). Nesse âmbito distoa a posição de frei Santa

Cecília, aparentemente favorável à mudança, ao escrever um hino para a ocasião e participando ativamente das comemorações. Sua atitude, porém, não parece ter sido lamentada pelos conterrâneos, ou, ao menos, não foi encontrada em publicações nos periódicos, nenhuma matéria que abordasse essa questão.

É importante destacar que, quando da mudança da capital, os partidos já eram outros – apesar de manter-se a mesma relação de antagonismo – e outro grupo ocupava o poder. A mudança foi liderada pelo então presidente da Província, Ignácio Joaquim Barbosa e pelo Barão de Maruim, sobre o qual falaremos no tópico seguinte.

A partir da análise em torno da produção de Fr. Santa Cecília em relação ao quadro político da primeira metade do século XIX, percebemos que o frade era respeitado como religioso, como pessoa dotada de grande inteligência, múltiplos talentos e uma personalidade marcante. É possível inferir que o recém ordenado frade apresentava-se muito mais enfático e crítico em seus discursos, mas que, com o passar dos anos, foi tornando-se mais cauteloso, porém não menos envolvido com a política. Os hinos que escreveu se alinhavam ao contexto da época. Seus vestígios evidenciam a perspectiva de um sancristovense recém-chegado à sua cidade natal, um ser humano dotado de várias habilidades, erudito e com boa oratória. Comunicava-se bem, preocupava-se com a situação em seu entorno, mas conseguiu também manter boas relações com a aristocracia local. Tendo vivido em fase de grande turbulência política, tanto a nível provincial quanto nacional, Frei José de Santa Cecília utilizou-se da tribuna sagrada para declarar suas visões políticas em favor do império e da liberdade – ideais que pairavam sobre a sociedade de um modo geral, sobretudo em relação ao regime imperial, visto que os ventos da República ainda não pairavam sobre Sergipe naquele momento. Sua produção musical é elemento de destaque nessa relação do homem com seu tempo. Permanecendo na história como autor do Hino de Sergipe, permanece também lembrado na memória da emancipação do estado. As músicas de cunho patriótico não somente expressaram seu posicionamento político e sua articulação em meio às personalidades de sua época, como também nos permitem estabelecer paralelos entre a trajetória do frade franciscano e a turbulenta São Cristóvão do início dos oitocentos, e melhor compreender a música como elemento importante nesse processo. O frade patriótico viria a falecer, ocasionalmente ou não, no dia sete de setembro, em meio às comemorações da independência, em sua cidade natal.

2.2 Uma banda entre partidos

A relação entre a *Música do Corpo Policial* e o contexto político de Sergipe aqui é observada em contexto distinto do anterior, pois agora não mais se trata de um período de transição para a Província, no sentido de que já há alguns anos estava emancipada e com governo próprio. O cenário era marcado pelo período em que tinha início o processo de mudança da capital e por tensões entre os partidos. A causa em prol da República, em detrimento do sistema monárquico, que já começava a ser notado pelo Brasil ainda não se mostrava de fato em Sergipe. Para Felibello Freire (1889/2013, p. 313) os ideais republicanos só começaram a ser ventilados em Sergipe na segunda metade do século XIX. Porém, de acordo com Nunes (2006, p. 93), a propaganda republicana foi mais tardia e só se manifestaria em 1889, em Sergipe.⁴⁵

Para compreender melhor o lugar da Música do Corpo Policial na São Cristóvão de meados do século XIX, é importante considerar também os eventos que ocorriam na cidade, os quais são aqui compreendidos como expressões relevantes dos ideais políticos e sociais da antiga cidade, ao menos de parte daquela sociedade.

O cotidiano dos sancristovenses na primeira metade do século XIX contava com vários momentos de celebração e muitos eram os festejos naquela capital. Esses eventos duravam, por vezes, mais de um dia,⁴⁶ e envolviam não apenas os próprios sancristovenses, como pessoas de toda a província. São Cristóvão era o centro político, econômico e também cultural de Sergipe. Conforme mencionado anteriormente, vários eram os eventos voltados ao civismo, tais como o Dia do Aniversário da Maioridade do Imperador, Dia do Aniversário da Imperatriz, Dia da Independência do Brasil e o Dia da Emancipação Política de Sergipe. Todos esses eventos mostravam a aclamação à Monarquia brasileira e à religião (que na época pressupunha-se sempre ser a católica). Em todos eles, a música e os músicos estiveram presentes. As celebrações precisavam de

⁴⁵ A Propaganda consistia na publicação do Manifesto Republicano, sendo liderado por Felisbello Freire, criando assim, oficialmente, o partido republicano (NUNES, 2006, p. 93).

⁴⁶ Os eventos de grande porte para aquela capital tinham, segundo relatos de Serafim Santiago e de alguns periódicos da época, duração média de dois dias.

música. Esses festejos evidenciavam o momento político do país, mas eram também indicativos das disputas partidárias. Quando a cidade de São Cristóvão celebrava o Imperador também reafirmava seu compromisso para com a Monarquia, na pessoa do Governador da Província.

Neste tópico trataremos a respeito da relação entre a Música do Corpo Policial da província e as querelas partidárias no período compreendido entre 1842 até 1855. Voltando-nos à celebração do dia 23 de julho em 1842, que festejava o segundo aniversário da maioridade de D. Pedro II e que, naquele ano, foi celebrado da seguinte maneira:

[...] Tendo precedido, em noites anteriores, bandos de encamisadas, que á cavallo, e com tochas acesas preludiavão pomposa festividade, no dia 22 dignou-se S. Ex. apresentar á noite em seu Palacio hum esplendido chá, para que tinha convidado grande n.º de cidadãos grados, e o bello sexo, que dignamente apresentou-se com o maior e mais apurado luxo e de melhor gosto: foi entretida essa noite com agradáveis bailes, contra-dansas, musica instrumental, toques de piano, e melodiosas cantorias, que excellentemente executarão varias senhôras, dignas do maior aprêço e elogio. Huma grande girandola, desprendida da praça fronteira do Palacio, com uma estrondosa salva ao som da Musica Marcial, alvorou o crepúsculo matutino do anunciado dia 23 (O CORREIO SERGIPENSE, 30 de julho de 1842, p. 1).

Semelhantemente à maioria das festividades na antiga capital, essas comemorações duraram dois dias. Pela manhã, “desfilou ao som de musica dos Quartéis da Policia huma Brigada, composta da Guarda nacional da Capital, Companhia provisória de 1ª Linha, e Corpo Policial de Permanentes á formar-se em linha no largo da Igreja Matriz” (O CORREIO SERGIPENSE, 30 de Julho de 1842, p. 2).

A festa continuaria na igreja com a participação de vários padres. Dentro do templo já não era a banda do Corpo Policial quem tocava, mas a orquestra. O relato não é específico quanto ao nome do grupo.

Pouco depois o Reverendo Parocho devidamente paramentado com o respectivo clero, sendo presentes Monsenhor Silveira, Conego Lobo, e Vigario Geral das Vacantes, encaminhou-se ao Altar mór, e foi então q', subindo ao púlpito o erudito Religioso Franciscano Fr. José de Sancta Cecilia, teve lugar a orchestra instrumental a mais agradavel, e sonora; [...] Depois disto passou a ter lugar o cortêjo a S. M. I. na Sala de respeito, onde em rico throno se achava colocada sua Augusta Effigie, cujo acto ao som de musica, salva e girandolas, foi reverentemente executado por todos os Cidadãos mais distinctos e condecorados (O CORREIO SERGIPENSE, 30 de julho de 1842, p. 2).

Na narrativa anterior notamos a participação do Fr. Santa Cecília como pregador da celebração religiosa. Como já tratado anteriormente, o religioso proclamou palavras de louvor à monarquia e ao imperador. O relato descreve o momento religioso do evento, celebrado na Igreja Matriz Nossa Senhora das Vitórias, e que teria continuidade com uma espécie de cortejo pelas ruas. Era também o momento da ostentação de títulos e de condecorações. As comemorações já adentravam o início da noite.

Pelas 5 horas apresentou-se na mesma Praça hum entretenimento de dansas de corda, que muito deleitou aos espectadores. As 6 horas completou-se a salva do dia com 21 tiros, girandolas e toques de musicas marciais; á noite esteve toda a Cidade illuminada; e ás 9 horas S. Ex., acompanhado de grados Cidadãos, dirigiu-se ao Theatrinho, onde depois de huma excellente orchestra, suspendeo-se o panno, e appareceo o Busto do Joven Monarcha em asseado Throno, a quem fazia côrte officiaes militares, e em tal apparição reproduzio S. Ex. novos vivas a S. M. I., que em mil applausos forão recebidos; e quando então hum Joven Sergipano na figura emblemática do Brasil entoou o hymno nacional com melodiosa musica instrumental de especial e digna invenção: findo o que passou a ter lugar a representação da mui moral peça intitlada – José 2º - que belissimamente fôra desempenhada, sendo devido este agradável divertimento aos desvelos da Sociedade Dramatica, que á cousa nenhuma se poupou para prefazer o realce de tão glorioso dia, sendo preenchidos os intervallos com valsas, contradanças &. (O CORREIO SERGIPENSE, 30 de julho de 1842, p. 2).

Finalizada a missa, acontecimentos da praça davam seguimento ao evento que finalizou com uma apresentação teatral. Nessa narrativa, a música esteve sempre presente, seja por meio do Corpo Policial, com as músicas marciais, seja com a orquestra – sem menções ao seu nome ou os de seus integrantes. No repertório, havia marchas, hinos oficiais, danças como a valsa e as contradanças. A figura de D. Pedro II estava representada por uma espécie de busto a ocupar um trono.

No dia 24 de outubro de 1851, os eventos tiveram grande envergadura. A data, já mencionada anteriormente como marco adotado pelos sergipanos para celebrar a Emancipação Política, também representava o apoio e devoção ao Imperador. *O Correio Sergipense* apresentou a prestação de contas do festejo de 24 de outubro de 1851. Consta no registro que:

A' comissão, encarregada pela Camara da direcção do festejo [...], tendo recebido da Thesouraria Provincial a quantia de 200 \$000 rs. consignada na lei do orçamento vigente para o mesmo festejo, julga conveniente mostrar ao respeitável publico que a referida quantia foi distribuída pela maneira seguinte, sob convenção de hum dos membros da mesma comissão, Luiz Alves Pitanga.
Com a armação para o Te-Deum e cera..... 50\$000

Com a musica para o mesmo..... 40\$000
 Com 10 e meia libras de sera
 para os Padres..... 18\$480
 Com toxas 9\$720
 Com fogo em girandolas..... 31\$520
 Com dito solto..... 8\$000
 Com o sermão do Padre Mestre Barrozo..... 25\$000
 Com o clero e 3 sacristães..... 17\$000
 Total = 200\$000
 São Cristóvão de Sergipe 29 de Outubro de 1851
 José Pinto da Cruz; Manoel Antonino de Carvalho Aranha; Luiz Alves Pitanga
 (O CORREIO SERGIPENSE, 5 de novembro de 1851, p. 4).

Pelo exposto acima, no âmbito da histórica harmonia entre a igreja e o estado que se manteve oficialmente ativa até ao decreto no. 119-a de 7 de janeiro de 1890, sobressai a participação do clero no evento, ainda que este não tenha tido um caráter majoritariamente religioso. O Padre Barrozo, renomado orador, foi mencionado como o escolhido para o evento. O pagamento referente à música poderia estar se referindo à orquestra, por tratar-se de um *Te Deum*, celebrado no interior do templo.

Sabemos que a comemoração também ocorreu no ano de 1854 pelo registro da prestação de contas publicado n' *O Correio Sergipense*:

O abaixo assignado cumpre o que prometteo no final do Programma da Festividade de 24 de Outubro próximo passado publicando toda a Despeza que com ella fez, e a receita que arrecadou.
 [...]
 Despeza
 Importancia da conta n°1 (Pé de altar) = 13\$500
 Dita da conta n° 2 (Cêra e toxas) = 30\$880
 Dita da conta n° 3 (Armação da Igreja, Carro, feitio e despesas da Maquina) = 116\$000
 Dita da Muzica (D. n°4) = 60\$000
 Dita com a iluminação, feitio de lanternas, compra de azeite e serventes = 13\$840
 Dita com aluguel de 184 cópos e pagamento de cinco que se quebrarão = 4\$080
 Dita do fogo (D. n°5) = 62\$080
 Dita das despesas com o aplainamento da frente do Theatro = 11\$240
 RECAPITULAÇÃO
 Receita = 310\$000
 Despeza = 311\$620
 Deficit = 1\$620 (O CORREIO SERGIPENSE, 8 de Novembro de 1854, Ano XVII, n° 83, p. 4).

Destacamos ainda duas notícias a respeito das comemorações pelo aniversário natalício do imperador na capital sergipana, no dia 2 de dezembro de 1850. A Música do Corpo Policial e as girandolas eram elementos essenciais:

Predisposto tudo conforme as circunstancias da provincia e da subscrição, principiou este dia de satisfação a todos os brasileiros amigos da união e integridade do Imperio, por ser anunciado de véspera: ao toque de recolher a musica do corpo policia, a passo nobre, percorreo as ruas da cidade, sontando se ao ar, por todo o seo trajeto, muitos foguetes. A aurora deste dia também foi saudada com o toque d'alvorada pela musica e com foguetes que annunciavão o dia em que o Sr. D. Pedro II contava com o que quinto lustro de sua existência. As 11 se reunião no Palacio do Governo todas as pessoas gradas da capital, e de fora, que a ella concorrerão, e daqui sahirão para a igreja matriz á assitirem ao hymno do Te Deum, que foi oficiado pelo Rvm. Sr. Conego Ignacio Antonio, da Costa Lobo [...] (O Correio Sergipense, 4 de dezembro de 1850, p. 4).

Em 1852, a data foi comemorada de modo semelhante, mas teve o acréscimo de um baile no Palácio do Governo – edifício que hoje abriga o Museu Histórico – para fechar o evento:

No dia primeiro as 9 horas da noite, depois do toque de recolher, subirão ao ar muitas girandolas de foguetes, e a musica do corpo policial seguida de diversos cidadãos de todas as classes, percorreo as ruas principaes desta Capital. Ao toque d'alvorada, 6 girandolas de foguetes, e salvas de 21 tiros do parque da artilharia anunciarão o despontar do dia Natalicio do Monarca Brasileiro. [...] As 6 horas uma salva de 21 tiros foi dada, tocando a musica ao arriar a bandeira nacional do mato ao largo de Palacio. A noite houve um baile esplendido na sala de Palacio ao qual concorrerão grande numero de pessoas gradas de diferentes municípios da Provincia. Durou o baile até as 4 horas da madrugada do dia 3. Eis aqui como passou em Sergipe o dia 2 de Dezembro, e queira a Providencia que tão bello dia já mais seja riscado da lembrança dos membros da numerosa família brasileira (O CORREIO SERGIPENSE, 4 de dezembro de 1852, p. 4).

O prédio no qual eram realizados os bailes nessas grandes festividades era o Palácio Provincial, o mais próximo do cruzeiro, segundo a imagem a seguir (Fig. 26). Ao lado dele, nota-se um sobrado, residência de aristocratas e, ao lado, a Santa Casa de Misericórdia. Ao fundo, atrás do Palácio, vemos a torre da Igreja do Amparo.



Figura 26 - Praça São Francisco (meados de 1940). Palácio do Governo, Casarão e Capela da Santa Casa de Misericórdia – da direita para esquerda. Fonte: Acervo Digital do IPHAN.

Estes eram, portanto, alguns dos eventos que animavam a vida da São Cristóvão em seu tempo de capital da província. Se, por um lado, a administração do Imperador Pedro II colaborou com a estabilidade da independência de Sergipe em relação à Bahia, por outro não se mostrou eficiente em relação aos abusos políticos locais ao longo de sua primeira década de governo (1840-1850). Segundo a pesquisa, a década de 1840 em Sergipe foi marcada pelo coronelismo e por uma Administração Pública descomprometida com o Governo Imperial. Segundo Felisbelo Freire (1889/2013, p. 367), “o caracter tendia a degenerar-se; e a degeneração liga-se ao predomínio da política, sobre todas as manifestações da sociedade. Ainda segundo o autor:

Com exceção da administração do r. Anselmo Francisco Peretti (1842-43), de Antonio Joaquim Alvares do Amaral (1845), todas as mais se caracterizam pela indiferença á prosperidade geral, ás necessidades das classes productoras. Entregues á paixão, empregavam a força armada contra a liberdade do voto nos pleto eleitoraes, sendo a sociedade testemunha de scenas de sangue, como se deu em Larangeiras e Iatabaiana, na administração de Zacharias de Goes e Vasconcellos (1848-49). O povo foi massacrado pela tropa. Houveram feridos e mortos (FREIRE, 1889/2013, p. 367).

O historiador Gilberto Freyre também tratou do poderio dos proprietários de terra no Nordeste brasileiro oitocentista, afirmando que “O proprietário de um engenho de açúcar ou de uma fazenda de gado é, praticamente, senhor absoluto” e acrescentou, mais adiante, que “pela conspiração de alguns desses homens, que são capazes de levar inúmeros vassalos e sequazes para a luta [...] a tranquilidade das províncias era a princípio

seriamente perturbada pelas revoltas, que davam ao governo muito trabalho (FREYRE, 2008, p. 77)

A historiografia local conservou o nome de Sebastião Gaspar de Almeida Boto (1802-1884) como principal nome do Partido Conservador. O tenente-coronel e político sergipano teve importante participação nas contendas políticas da província. Segundo Ibarê Dantas (2016, p. 37), Almeida Boto era o líder do partido *Rapinas* – nome dado ao grupo conservador – e sua influência sobre Sergipe dificultava a administração dos Governos locais, escolhidos por D. Pedro II. “Quando a situação se manifestava desfavorável para Almeida Boto, este exercitava manobras políticas. Tentava conciliar-se com tradicionais adversários e fazia alianças impensáveis, demonstrando grande empenho em manter-se governista” (DANTAS, 2016, p. 37).

Teresinha Oliva explicou que, tanto conservadores (*Rapinas*) quanto liberais (*Camondongos*) representavam o mesmo grupo social, o da aristocracia, dos senhores de terras. Ambos sempre se enfrentaram por atos violentos naquele período, causando assassinatos e perseguições que atingiam os políticos, mas também os cidadãos comuns, porque os governos faziam uso da polícia “para perseguir e intimidar àqueles que não se alinhavam com o grupo no poder, resultando em crimes que ficaram impunes, à sombra da proteção governamental” (OLIVA, 1991, p. 136). A historiadora também afirmou que em 1842 Almeida Boto, enquanto chefe do Governo:

provocou descontentamento até mesmo entre os seus correligionários. Deixando vazios os cofres, obras aralisadas e sem pagamento os funcionários públicos, foi alvo de um movimento que articulava a sua deposição, realizada por dissidentes rapinas que com esse objetivo se uniram ao partido Camondongo, então diminuído e esfacelado (OLIVA, 1991, p. 136).

As contendas partidárias se fizeram notar dentro do quadro do Corpo Policial. Em 1849 contavam-se em média 230 praças. *O Correio Sergipense* apresentou a questão:

Não pequena satisfação tenho de informar-vos, que esse corpo apresenta hoje hum aspecto á muitos respeitos mais lisonjeiro do que quando entre na administração, resultado que em grande parte se deve ao zelo e intelligencia do actual comandante e ao interesse, que com razão tenho tomado em seu melhoramento. Hum abuso achei introduzido, que era por si só capaz de destruir pela raiz a subordinação e disciplina do corpo policial: fallo do espirito de partido, que penetrando o quartel, onde nunca devêra entrar, distinguia os soldados por suas affeições a esta ou aquella parcialidade politica, e prodigalizava-lhe protecção e apoio escandalosos. Muito convinha, pois, combater tão pernicioso abuso, fazendo persuadir ao soldado que he para ele hum crime ter partido, e que com protecção alguma deve contar além da que resulta do próprio mérito e regular procedimento, e opportuna occasião proporcionou-me de prestar neste sentido bons serviços a presidência do Conselho Supremo de Justiça, onde, pugnando sempre pela causa da disciplina,

e auxiliado por vogaes sisudos e honestos, tenho conseguido que se applicuem, com justa severidade, as penas do regulamento aos soldados, que deliquem (O CORREIO SERGIPENSE, 17 de março de 1849).

O uso do Corpo Policial para reprimir os cidadãos comuns, que não se alinhavam ao pensamento do poder dominante também estava dividindo o próprio Corpo Policial, entre os que se mostravam a favor e os que eram contrários ao domínio local.

Em 1852 observava-se não somente o envolvimento do Corpo Policial, como o da própria banda na situação de instrumento político do grupo que ocupava o poder. No relato publicado no jornal *A União*, a Música do Corpo Policial havia sido colocada em situação difícil entre conservadores e liberais, sendo alvo, em dados momentos de fortes críticas, conforme se observa nos eventos apresentados a seguir:

Meo amigo./S. Christovão 18 de 7brº de 1852./ Tenho recebido a – UNIÃO – e lido-a com aquelle interesse e satisfação que inspirão as verdades e bom estilo que nella brilhão./ Comprometti-me a endereçar-lhe uma informação da palhaçada eleitoral neste ponto; e eis-me dando conta de mim./ Sempre me persuadi, que, ao menos neste logar, o nosso capitão general quizesse cohonstar-se com alguma decencia e moralidade na eleição, e empurrar a bruxa para os satellites das localidades; mas redondamente enganei-me – a peste foi geral – e o governador quiz, [...]./ Não sei de muitas cousas que succederão dignas de altos cantos, de herões tamanhos, mas do pouco que sei, que prezenciei aqui, e me consta de alguns outros logares, eu lhe dou fiel relação. Não se admire, meo amigo, porque nada há de admirar nesta actualidade, no dominio e influencia – saquarema – sob cuja bandeira se comete toda a sorte de torpezas e indignidades./ V. sabe que o barbaro e assolador recrutamento, com que a vara do poder nos tem açoutado, não foi considerado bastante para se conseguir um triunfo de pragas e maldições nessa appellidada eleição de 7 de setembro: foi mister mais alguma cousa; a perseguição á G. N. com prízões arbitrarías, e toda a sorte de violações e offensas á nossa liberdade, forão postas em execução pelos taes senhores novos officiaes de pôlpa escolhidos ad hoc contra a expressa determinação da lei, como lucidamente o demonstrou a UNIÃO (A UNIÃO, 24 de Setembro de 1852, p. 1).

Continuando a leitura da narrativa, vemos que a Música do Corpo Policial também foi alvo da queixa do relator:

Em a noite de 6 esta cidade apresentou um drama patuscal, de terrível aspecto – A musica do corpo policial já perdeo o character de uma musica marcial, e converteo-se em uma banda de zabumbeiros de leilão ou porta de igreja, forçada, coitada, por aquelles mesmos que lhe devião impressionar outros sentimentos./ Não há função ou pagode em que queira figurar o Cambêta dos Misterios de Pariz (não lhe digo quem é meo amigo porque receio muito q' o tal menino Cambêta que é dos diabos se converta em Xurinada e faça de mim algum sargento) que não sejam fuliões os pobres musicos./ Em a noite, pois,

deste dia deo-se uma estupenda bacanal – Um grupo dos Oliveiristas, com os pobres fuliões a frente tocando, fez o seo <<promenade>> pelas ruas soltando foguetes do ar, dando vivas, e morras nas portas dos proscriptos, onde se largavão os mesmos foguetes (A UNIÃO, 24 de setembro de 1852, p. 1).

Acreditamos que o relator que criticou a apresentação da banda da polícia era contra-partidário do presidente José Antonio de Oliveira. Como já mencionado neste trabalho, a Música do Corpo Policial era mantida pelo poder público. As próprias palavras do relator evidenciam sua oposição ao então governante. Logo, a crítica à banda seria uma forma de atingir o governo vigente. O redator afirmava que a eleição municipal em toda a província foi fraudulenta e que teria havido tumulto nas diversas vilas, a mando do então governador, que instruía aos militares cercarem as paróquias – onde se realizavam as votações, realizando prisões. Incluiu ainda em suas queixas o Barão de Maruim, acusando-o de ser responsável por explorar a província e de interessar-se apenas por suas ambições.

De fato, o período que Ibarê Dantas denominou “O Domínio Conservador” (1852-1862) traria como personagem principal a pessoa de João Gomes de Melo (1809-1862), posteriormente, o Barão de Maruim. João Gomes de Melo era descendente de família de senhores de engenho e, graças a um afortunado casamento com uma rica viúva, conseguiu ampliar ainda mais seu patrimônio (DANTAS, 2016, p. 37). O Barão de Maruim conseguia articular-se facilmente na política e foi, inclusive, um dos apoiadores do presidente Inácio Joaquim Barbosa no projeto de mudança da capital. O “oliveirismo” denunciado na matéria anterior refere-se ao fato do Barão – que estava dominando a cena política sergipana – ter grande aproximação com José Antonio de Oliveira Silva, então Presidente da Província.

De acordo com Thetis Nunes, a partir de 1852, os partidos *Rapina* e *Camondongo* deram lugar aos partidos *Conservador* e *Liberal*, sendo o primeiro constituído pelos ex-colegionários do *Camondongo*. O Barão de Maruim se tornaria líder do partido *Conservador* (NUNES, 2006, p. 89). Já sabemos que o jornal *O Correio Sergipense* pertencia ao estado, sendo porta-voz do Governo e teve como redator o padre José Gonçalves Barroso – o jornal viria a se tornar porta-voz do partido Conservador, quando o partido voltou ao poder. No entanto, a citação que apresentamos anteriormente foi publicada no jornal *A União*, que funcionava como porta-voz do partido Liberal, comandado por Almeida Boto (NUNES, 2006, p. 89). Isso torna mais nítida a matéria

que ridiculariza o cortejo de véspera do dia da Independência e chama de “foliões” os músicos do Corpo Policial, que também se tornaram alvo das questões políticas entre os partidos, ou mais especificamente, entre Almeida Boto – cada vez mais afastado do pódio – e o Barão de Maruim – que, apoiado pelo então presidente Oliveira, ganhava cada vez mais espaço.

O *Correio Sergipense* respondeu à matéria do *União*, procurando desfazer as críticas e usando em seus argumentos honrarias à Monarquia e aos valores cultivados naquela sociedade à época. Desmentia também as críticas feitas à banda do Corpo Policial e, embora não tenha exaltado suas qualidades musicais – que foram criticadas pelo outro redator –, o *Correio* lembrava que na atual gestão a referida banda encontrou maior dignidade e que antes servia a qualquer evento.

Apparece na União nº 17 um correspondente – R. V. – que se diz escrevendo de S. Christóvão; mas que no nosso entender, é o mesmo rabiscador da União, que, por mui habil e por uma força de liberalismo levado a centesima potencia se sabe methamorforsiar em diferentes assignaturas, e representar diferentes papeis [...]. Enganou-se redondamente o Snr. – R.V. – quando disse que houve uma sucia patuscal com o fim de vencer eleições. [...]. Verdade é que na noite dia 6 de Setembro muitas pessoas gradas percorrerão as ruas da capital, dando vivas a S. M. o Imperador, a Família Imperial, a Constituição a Independencia do Brazil, ao Patriotico, e desvelado Gabinete de 29 de Setembro, reformado em 11 de Maio do corrente anno, e ao Presidente da Provincia; [...] O motivo do festejo da noite do dia 6 de Setembro foi a lembrança saudosa do dia 7 de Setembro de 1822, em que nas Campinas do Ipiranga o Heroe dos dous continentes fez soar o generoso grito – Independencia , ou Morte -, e não as eleições municipaes. E quanto porem o odioso que o – R. V. – chamou sobre a briosa musica do corpo policial, é muito mal cabido, visto como esses cultores da harmonia estão bem certos que, na actualidade, são bem tratados, e entrantanto que em épocas, não mui remotas, já servirão para botadas de engenhos, tapagens de casa, e pescarias (O *Correio Sergipense* 13 de outubro de 1852, p. 3).

O redator, falando em nome do governo, não saiu em defesa da banda especificamente, mas antes, defendeu sua própria gestão, que estaria possibilitando ao grupo maior dignidade do que antes se via. Os conservadores saíram em defesa do Imperador, uma vez que era sabido que Dom Pedro II tentava, de várias formas, diminuir a força de Almeida Boto em Sergipe.

Neste ponto, percebemos como a Música do Corpo Policial refletia a administração pública, sendo uma espécie de cartão postal do governo. O grupo que havia saído do “pódio” criticava a forma como a gestão vigente tratava a banda e vice e versa.

Cada qual pretendia mostrar seu primoroso trabalho em relação à Música do Corpo Policial, que tão relevante era para a vida cultural da cidade e querida por seus habitantes. O ataque verbal dirigido ao grupo estava relacionado ao fato que atacando a instituição, atingia-se consequentemente o governo vigente. Porém, a questão partidária não se limitou à corporação em si - como entidade do Governo - mas extrapolou para o âmbito pessoal. Em abril de 1853, o partido *Liberal* ofereceu um baile na cidade de Estância, onde tinha sua sede. O baile contou com a participação de alguns músicos do Corpo Policial. O redator afirmava que os músicos foram ameaçados para que não aceitassem o convite. Naturalmente não se tratava de uma convocação à Música do Corpo Policial, mas sim uma espécie de cachê oferecido aos músicos da corporação.

Fiserão mais – ameaçarão aos musicos, para que não tivessemos quem tocasse; alguns receiosos não vierão, mas não conseguirão arrear todos – houve musica, e houve o baile – 25 Senhoras, exclusive uma que por incomodada retirou-se uma hora depois de ter comparecido, formarão o esmalte de uma reunião decente e honesta de mais de 140 pessoas (A UNIÃO LIBERAL, 6 de Abril de 1853, p.1).

Alguns músicos aceitaram o convite para tocar na noite do baile. A consequência do baile para os músicos que nele se apresentaram foi a demissão, que ficou registrada em A União:

Como é pequeno o Sr. Oliveira e Silva/ S. Ex. não obstante haver obrigado á banda de muzica do corpo policial a tocar no seu baile de despeito, porém despeitado, que foi dado no dia 2 do corrente nesta cidade, demittio ao chegar na capital os musicos Emigdio, Manoel – vulgo gato – e o mestre da musica. Aquelles por haverem tocado no baile do partido liberal, e este por haver consentido! Com efeito é até onde pode chegar a baixaza e pequenina alma de um homem, que de tudo quer dispor ao seu bel prazer, como se tudo fora um morgado seu./ A província que tenha uma banda de musica destinada a ir para onde s. ex. quiser levar, e que seja essa banda obrigada a tocar em todos os bailes e patuscadas q.' der s. ex. não só na capital como fora della. E lá por que dois musicos deixam de comparecer em uma ou outra quadriha, tomem demissão porque forão tocar no baile do partido liberal!! O que haverá de mais mesquinho e indigno do que esse procedimento de sua ex.? Nada (A UNIÃO LIBERAL, 20 de abril de 1853, p. 1).

Mais uma vez se observa a Música do Corpo Policial em meio às querelas partidárias e, mais do que isso, servindo de massa de manobra política. Naturalmente, os do partido *Liberal* bem sabiam das consequências para os músicos que deixassem de comparecer ao baile oferecido pelo Presidente da Província, a fim de tocar no baile do partido Liberal. Não se deve esquecer, porém, da relação de coronelismo desempenhada

por ambos os lados e, em meio à qual, os músicos da Música do Corpo se viam. Um dos partidos havia marcado seu baile de modo a coincidir com o outro. Destacamos também que foi no governo de José Antonio de Oliveira Silva que ficou registrado no relatório publicado pelo próprio o argumento que a Música do Corpo Policial não era de todo importante, ao afirmar que se achassem que o Corpo Policial estava consumindo excessivamente dos cofres públicos, deveria cortar-se da Música do Corpo “que se limitavam a proporcionar passatempo” para a população e não da parte mais essencial (RELATÓRIO DE PRESIDENTE DA PROVÍNCIA, 8 de março de 1852). Além disso, é válido lembrar que o respeitado músico sancristovense José da Anunciação (maestro Bochecha) assumiu o posto de Mestre da Música do Corpo Policial justamente em 1853, talvez em decorrência da demissão do mestre da banda. O músico, também mencionado por sua Santiago como rígido, entrou na corporação em um período conturbado para a instituição musical.

Nesse contexto de contendas, toda situação tornava-se motivo de queixas e denúncias, como na ocasião em que o presidente Antonio de Oliveira e Silva partiu de São Cristóvão em direção a Estância, levando consigo os principais funcionários de seu governo. Os liberais o denunciariam por haver deixado a cidade desprovida de secretaria e de segurança – levando consigo inclusive a Música do Corpo Policial:

- Ainda ao mesmo tempo. – Indagando a razão, pela qual s. ex., ao retirar-se desta capital, levou consigo o secretario do governo, - o official maior da secretaria – um escripturario da mesma – um chefe de secção da tesouraria geral – o procurador fiscal da tesouraria provincial, - o promotor publico desta comarca, - e engenheiro – um alferes da companhia fixa – além do seo ajudante d’ordens e ordenanças – ficando assim preterido o serviço publico! Para que levou s. ex. a banda de musica do corpo policial? Só para tocar, quando s. ex. come? Responda s. ex. sem subterfugio (A UNIÃO LIBERAL, 18 de janeiro de 1854, p. 2).

Mais uma vez a Música do Corpo Policial tem sua função e importância questionadas dentro do governo vigente. As constantes reclamações dos membros do partido liberal, que tinham como porta voz o jornal homônimo, sempre versavam sobre o suposto “mau uso” da Música do Corpo Policial. Partindo da ideia de que, por sua importância, o grupo deveria limitar suas atividades a eventos de caráter estritamente musicais. Em outros termos, o governo de José Antônio de Oliveira estaria utilizando-se

da banda da polícia - grupo que não pertencia ao governador, mas sim à província - para fins pessoais.

É interessante notar como o estudo a respeito do grupo musical da corporação pode ser revelador sobre o contexto político da antiga capital, São Cristóvão. Já tratamos especificamente sobre a Música do Corpo Policial no primeiro capítulo desta tese, bem como foi também possível notar sua participação em vários outros momentos ao longo deste trabalho, como grupo sempre muito bem recebido e respeitado pelos sancristovenses. No entanto, as nuances relativas às questões internas – como as querelas partidárias que, no fim das contas, consistiam em grupo da situação e grupo da oposição – só foram passíveis de serem notadas com um olhar mais voltado ao aspecto da política na antiga capital. Assim, analisar mais de perto as atividades e notícias da ajudaram a compreender a política local na época e suas implicações para a própria corporação, inclusive ocasionando demissões. Como principal grupo musical marcial da São Cristóvão capital, não é exagerado entender que as dissensões entre conservadores e os novos liberais (antes também conservadores) refletem diretamente sobre o passado musical de São Cristóvão e a fragilidade dos cargos dos músicos, as tensões decorrentes de suas práticas musicais e a mudança em relação às funções do grupo. Além disso, é também preciso considerar que outro fato também político - a mudança da capital - refletiria sobre a Música do Corpo Policial, que seria transferida para Aracaju. Apesar dos músicos, bem como todo o corpo policial, passarem a residir na recém-criada capital, ainda com infra-estrutura muito precária, a Música do Corpo Policial continuou participando de alguns eventos realizados em São Cristóvão, porém, já não como a banda de música daquela cidade.

3. AO REPICAR DOS SINOS

3.1 Dissonâncias na música católica

Entre esses aspectos, a ainda grosseira técnica de produção - de açúcar, por exemplo; a participação importante da religião em todas, ou quase todas, as fases da vida social; o desprezo, por toda a parte do Império, mesmo no Rio de Janeiro, pelas noções mais vulgares de higiene pública; o apego a tradições das quais o brasileiro não se envergonhava; a corrupção do clero - entre padres e mesmo entre frades; a falta de apurado gosto literário entre a gente média, seduzida principalmente pela retórica (FREYRE, 2008, p. 59).

São Cristóvão, em termos de religião católica, não se afastava muito do panorama do Brasil oitocentista apresentado pela perspectiva de Gilberto Freyre. Cercada de engenhos, rodeada de igrejas, o calendário litúrgico católico marcava o dia a dia de boa parte daquela sociedade, no repicar dos sinos e do toque de matracas anunciando missas e procissões.

A cidade é, ainda hoje, arrodada com muitos templos católicos. A quantidade de igrejas edificadas entre os séculos XVII e XVIII evidencia a influência da Igreja Católica naquela sociedade, influência esta também marcante no século XIX. A imagem a seguir (Fig. 27) apresenta a vista aérea da cidade no presente, onde podemos visualizar todos os templos da cidade alta.



Figura 27 - São Cristóvão vista de cima. Fonte: Iphan⁴⁷.

⁴⁷ Autoria: Anderson Schneider. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/330>

Ao centro da imagem está a Praça São Francisco (também denominada Praça do Cruzeiro), conjunto integrado por edifícios públicos e privados. A construção da praça remonta ao período de união entre as coroas de Portugal e Espanha (1580 e 1640). Os edifícios que hoje cercam a referida praça são a Igreja de Misericórdia e Santa Casa, o Palácio Provincial (hoje, Museu Histórico), juntamente com a Capela da Ordem Primeira e o Convento de São Francisco (atualmente, Museu de Arte Sacra), e o casario antigo, dentre os quais a Casa do Folclore Zeca de Noberto⁴⁸.

Os templos católicos que existem na parte alta da cidade são, conforme apontado na figura 27: (1) Igreja de Nossa Senhora do Amparo dos Homens Pardos, (2) Igreja Matriz Nossa Senhora das Vitórias, (3-4) Convento Carmelita e Igreja da Ordem 3ª Carmelita, (5) Santa Casa de Misericórdia, hospital e capela, sendo que construção destes quatro prédios remonta ao século XVII (SERGIPE, 1989, p. 27-32); há também (6-7) o Convento de São Francisco e Igreja da Ordem 3ª Franciscana - cuja construção data da primeira metade do século XVIII e que foi construído com esmolas dos moradores de São Cristóvão – e também a (8) Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos – construída na segunda metade do século VIII. Além destas, houve também (9) o Hospício dos Capuchinhos, com estrutura física bastante corrompida (SERGIPE, 1989, p. 27-28).

Nas teias desse catolicismo oitocentista encontramos as irmandades, confrarias e ordens terceiras. O memorialista Serafim Santiago, que integrava a Irmandade do Amparo, dizia que “o fanatismo ou costume do povo christovense, era pertencer às Irmandades ali existentes, cumprindo eles com muita satisfação, os artigos e parágrafos dos compromissos de cada uma d’ellas” (SANTIAGO, 2009, p. 300). Acreditamos que o uso do termo “fanatismo” empregado pelo autor não implique caráter pejorativo em torno dos irmãos e das irmandades, já que ele próprio se encaixava nesse contexto e era um irmão muito ativo, segundo seus próprios relatos (SANTIAGO, p. 6, 215).

Algumas das agremiações leigas católicas em São Cristóvão remontam ao século XVII, tais como Confraria de Nossa Senhora da Vitória, Confraria do Santíssimo Sacramento, Confraria de Santo Antônio do Carmo, Confraria Nossa Senhora do Rosário,

⁴⁸ As informações constam no Portal do Iphan, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/570/>. Acesso em 05 out. 2019.

Confraria São Benedito e as irmandades da Santa Senhora da Vitória, de Nossa Senhora do Amparo, do Santíssimo Sacramento, além das ordens terceiras de São Francisco e do Carmo. Entre o clero, havia ainda as ordens de São Francisco e do Carmo (SANTOS, 2008, p. 57). A partir de um breve levantamento constatamos que diversos textos se concentram na atuação das confrarias no Brasil no século XVIII.

A existência de organizações dessa natureza está prevista no Código do Direito Canônico. O documento trata da participação dos fiéis em organizações leigas. No Livro II, “Sobre o Povo de Deus”, título V e cânone 298, fica declarado que “na Igreja existem associações, distintas dos institutos de vida consagrada e das sociedades de vida apostólica, nas quais os fiéis, clérigos ou leigos, ou conjuntamente clérigos e leigos, se empenham, mediante esforço comum, para fomentar uma vida mais perfeita, ou para promover o culto público ou a doutrina cristã, ou para outras obras de apostolado, isto é, iniciativas de evangelização, exercício de obras de piedade ou caridade, e animação da ordem temporal com espírito cristão (CÓDIGO DO DIREITO CANÔNICO, 2014, p. 101).

Dentre as normativas apresentadas no documento encontram-se a necessidade de validação de seus estatutos pela autoridade eclesiástica competente (CÓDIGO DO DIREITO CANÔNICO, 2014, p. 102). O Código especifica a existência de associações públicas e privadas, afirmando que ambas precisam de aprovação da autoridade clerical vigente para serem validadas. Em relação à terminologia, o documento apenas distingue as Ordens Terceiras das demais associações, como sendo um tipo de associação “cujos membros levam vida apostólica e tendem à perfeição cristã, e no mundo participam de um instituto religioso sob alta direção desse instituto” (CÓDIGO DO DIREITO CANÔNICO, 2014, p.103). Sendo, o caso da Ordem Terceira de São Francisco e da Ordem Terceira do Carmo. Porém, não vemos distinção entre irmandades e confrarias no documento. Pela leitura prévia sabemos que essas associações variam entre confrarias, irmandades e ordens terceiras. Em São Cristóvão observamos os três tipos de associações ao longo da história. Em razão do Padroado, vigente no território brasileiro até o século XIX, o reconhecimento e funcionamento de uma irmandade dependiam da autoridade régia.

No que tange às Ordens Terceiras, Daniel Precioso afirma que surgiram na Europa, ainda na Idade Média. O autor atribui a São Francisco de Assis a vanguarda na

fundação de associações que conferiam maior protagonismo aos leigos na ação evangélica, criando a primeira Ordem Terceira da Penitência (PRECIOSO, 2014, p. 1). Neste sentido, além de franciscanos e dominicanos, outras ordens começaram a fundar suas ordens terceiras ao longo do tempo, entre elas também os carmelitas. A ex-capital de Sergipe possui nos dias atuais as Ordens Terceiras Franciscana – atualmente denominada Ordem Franciscana Secular – e Carmelita. Na América Portuguesa, o surgimento de tais associações remonta ao século XVII, estando diretamente ligado à construção dos conventos de São Francisco e de Nossa Senhora do Carmo (PRECIOSO, 2014, p. 3).⁴⁹ O autor trata irmandades e confrarias como sinônimos. Afirma que tais associações garantiam “um espaço de assistencialismo e de ajuda mútua” aos seus membros (PRECIOSO, 2014, p. 15). Caio Bosch refere-se às confrarias, arquiconfrarias, irmandades e ordens terceiras. Considerando as diferenças contextuais entre as normas na atualidade e a realidade no Brasil setecentista, Bosch menciona a distinção entre as associações com base no Código do Direito Canônico, com edição ainda de 1947, onde consta que

as associações de fiéis que tenham sido eretas para exercer alguma obra de piedade ou caridade se denominam pias uniões, as quais, se estão constituídas em organismos, se chamam irmandades. E as irmandades que também tenham sido eretas para o incremento do culto público recebem o nome particular de confrarias (CÓDIGO DO DIREITO CANÔNICO, cân.707, 1947 apud BOSCH, 1986, p. 15).

Importante destacar que o Código do Direito Canônico sofreu modificações em 1983 e as informações apontadas pelo autor já não foram encontradas na edição aqui utilizada. Russel-Wood, estudando o papel das irmandades na Bahia no século XVIII afirmou que “a distinção terminológica entre as designações de irmandade ou confraria é puramente técnica, tendo a sua origem no tipo de autorização que foi precisa” (RUSSEL-WOOD, 1970, p. 191). Ainda segundo o autor, muitas vezes a denominação dependia da situação econômica e social daquela associação (WOOD, 1970, p. 191). De acordo com Boschi, as confrarias tinham como objetivo “incrementar o culto público”, já as ordens

⁴⁹ Maria Eduarda Marques apontou, contudo, uma temporalidade ainda mais antiga, em algumas décadas: “Ao abrigo dos conventos e atreladas à Ordem Primeira de São Francisco, floresceram as Irmandades seráficas como espaços seletivos de solidariedade, integração e de afirmação da identidade dos grupos sociais locais dominantes. [...] Em Marim de Olinda, a Ordem Terceira precedeu a própria construção do convento de Nossa Senhora das Neves, que teve início em 1585” (MARQUES, 2010, p. 46-56).

terceiras configuram-se “associações pias que se preocupam, fundamentalmente, com a perfeição da vida cristã de seus membros” (BOSCHI, 1986, p. 19).

Irmandades, confrarias e ordens terceiras implicavam não somente o âmbito da religiosidade ou piedade cristã. A existência de tais organizações relacionava-se diretamente à vida social e econômica, tanto no período colonial quanto nos idos do século XIX. Congregavam e também segregavam, de certa forma, havendo diferenciação por poder aquisitivo, político, cor etc. Além disso, pertencer a uma associação implicava *status* social. Irmandades como a do Santíssimo Sacramento, da Misericórdia e mesmo as Ordens Terceiras de São Francisco e do Carmo podem ser entendidas como irmandades de pessoas brancas e abastadas, considerando-se os grupos que eram aceitos. Segundo Boschi (1986, p. 20) as ordens terceiras eram muito seletivas. De modo geral eram as pessoas das classes mais ricas que conseguiam associar-se. Outras irmandades, como as do Rosário, por exemplo, congregavam pessoas negras, escravizadas e forras. Segundo Maristela Simão (2010, p. 69) “a atuação das Irmandades do Rosário marcava, sob muitos aspectos, a vida cotidiana de seus membros, e de toda a população de origem africana, sejam livres, libertos ou cativos no Brasil do século XVIII”. Ainda segundo a autora, pode-se inferir que a irmandade que teve maior alcance com esse público foi mesmo a do Rosário.

Em São Cristóvão o surgimento dessas associações remonta ao século XVII. De acordo com a historiadora Verônica Nunes:

Por volta do século XVII começam a se instalar as irmandades, semelhantes a outras existentes na América portuguesa, que também se particularizam por sua organização hierárquica bem retratada no seletivo processo do ato de admissão de seus membros. A admissão em uma irmandade não era mera formalidade; era compromisso, envolvimento, participação ativa (NUNES, 2015, p. 1-2).

As próprias irmandades estruturavam-se hierarquicamente em função das jóias que subsidiariam suas atividades, pois “desse modo, o irmão ou confrade podia ser Simples, Distinto, Honorífico ou Benfeitor” (NUNES, 2015, p. 2). Sabemos que as irmandades tiveram seu auge no Brasil no século XVIII. O século seguinte, porém, ainda contaria com a articulação dessas associações, sobretudo nos primeiros cinquenta anos.

No século XIX, eram várias as associações de leigos constantes em São Cristóvão. Thetis Nunes mencionou, inclusive, a Irmandade de Nossa Senhora dos

Homens Pretos de São Cristóvão – a Confraria do Rosário –, já que tanto pessoas escravizadas como forras não eram admitidas em todas as irmandades, como a do Santíssimo Sacramento, por exemplo. Segundo a supracitada autora, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos “irmanava parte dos homens pretos ali existentes, no Vasa-Barris, Cotinguiba, e suas adjacências” (NUNES, 2006, p. 60). De fato, pertencer a uma irmandade significava primeiramente integrar uma sociedade, um grupo organizado, mas também implicava uma série de direitos, tidos como privilégios dos irmãos. De acordo com Thiago Fragata “as irmandades garantiam missa, cortejo e tumba. Tanto o repique dos sinos quanto a organização do espaço sagrado codificavam uma mensagem” (SILVA FILHO, 2011, s.p). Sobre a presença das irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Claudefranklin Monteiro (2016, p. 98) afirma que a irmandade de São Cristóvão era a mais antiga em Sergipe, sendo “a primeira versão do Compromisso da Irmandade do Rosário em São Cristóvão datada de 1686” (MONTEIRO, 2016, p. 98).

As celebrações católicas ocorriam nos diversos espaços da cidade, dentro e fora das igrejas, missas, procissões, romarias. Nas tramas desses eventos também se articulavam os membros das irmandades e confrarias a depender da festa e do santo padroeiro festejado. Neste cenário, o levantamento notou algumas datas celebrativas recorrentes, nomes de determinados músicos e também repertórios.

Quando estudamos a música católica no século XIX, é importante considerarmos dois aspectos característicos daquele século e que, certo modo, marcaram a religiosidade da sociedade no Brasil e aqui, de forma especial, em Sergipe. Trata-se do processo de Romanização, que, dentre outras questões, vinha também a contrapor-se com a espiritualidade devocional já arraigada e com a existência das próprias irmandades. O autor Matias Augé associa a religiosidade católica oitocentista com o movimento romântico, segundo ele caracterizado pela “sensibilidade, culto das tradições e da história” (2013, p.67). Neste contexto começa a desenvolver-se no seio da Igreja a chamada restauração católica, como uma tentativa de fomentar uma fé voltada para Roma e também para a Alta Idade Média, o que implicaria uma liturgia mais sóbria (contrastante com a do século XVIII), retorno ao modelo tridentino (AUGÉ, 2013, p. 68). O movimento de restauração – ou reforma católica, mas também conhecido por Romanização – foi se intensificando no último quartel do século XIX, período em que ocorreu o Concílio

Vaticano I. Esse movimento - que não deixa de ser um olhar para as tradições de um passado distante e uma forma de enfraquecimento da religiosidade de expressão popular – se fortaleceu na primeira metade do século XX, terminando com o Concílio Vaticano II, que acabou levantando considerações em direção bem diferente. De acordo com Duarte (2012, p. 67), antes da chamada Romanização houve o Ultramontanismo. Originário da França, o movimento expressava o posicionamento de obediência à Roma, liderado por padres franceses. Além disso, ideologicamente se opunham fortemente a cultura iluminista (DUARTE, 2012, p. 67).

Esse contexto foi também percebido em Sergipe, e estudado por autores como Claudfranklin Monteiro, que analisou a relação entre a Romanização católica e a festa de São Benedito na cidade sergipana de Lagarto (2016). O autor verificou que os festejos a São Benedito, que eram realizados pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos desde o século XVIII, passou a sofrer alterações no início do século XX. A festa, que teve grande atuação dos leigos em sua construção, passaria a ser reivindicada aos clérigos da cidade, vinculados ao pensamento de romanização (2016, p. 37). Era preciso desmoralizar e desmotivar aquele tipo de vivência de fé e mesmo substituí-la por outras cujo controle exclusivo ficasse a cargo da Igreja, leia-se: do clérigo (MONTEIRO, 2016, p. 37). Também Magno de Jesus Santos, em sua tese sobre a Procissão dos Passos em São Cristóvão chama a atenção para a necessidade de olhar para o processo de reforma católica no Brasil com diferente perspectiva. Para o autor, diversos estudos compreendem a questão como um processo linear e generalizado, ignorando que houve, por exemplo, sacerdotes adeptos à reforma e outros contrários, e desconsiderando as situações polêmicas e conflitantes em torno do processo (SANTOS, 2015, p. 142-143).

A Romanização só foi efetivamente notada em Sergipe no final do século XIX. Antes disso, o que se observa é que a música nos ritos litúrgicos também apresentava influência da música dramática. Um dos documentos que elucidam a questão é justamente a passagem que trata sobre a celebração da Constituição Brasileira, outorgada por D. Pedro II em 1824. Essa citação já foi apresentada no primeiro capítulo desta tese, mas pelo conteúdo se faz necessário revisitar-la, agora à luz desta nova discussão

Snr. Redactor do Grito da Razão. Como os applausos e louvores feitos em honra do Nosso Augustissimo Imperador são demonstrações não equivocadas da sinceridade dos Suditos, e fidelidade com que o amão, achei que era dívida de hum Brasileiro extremosamente amigo da sua Patria rogar a V. m. o favor de

inserir na sua Filha os, com que se demonstrou esta Cidade de S. Christovão, Capital da Provincia de Sergipe d'ElRei. [...]. Toda a Cidade, e seus suburbios se esmerou gostosamente em iluminar-se na noite da véspera, e nas duas seguintes, principiando desde o meio dia de Sabbado todos os sinos, tanto das Igrejas seculares como regulares festivamente a repicarem nas estações costumadas, a que acompanharão fogos artificiaes. [...] e no arco da Capella Mór hum vistoso pavilhão de seda verde e amarella com malambares das mesmas côres: sahio ás 9horas do dito dia 6 do Palacio o Presidente, Commandante das Armas, Camara, Clero, Nobreza, Militares, e Povo, que foi numeroso, e se encaminharão dirctamente a ella, em acto processional o mais brilhante, soltando-se muitas girandolas, cujo estrondo com o dos repiques dos signos, cada vez mai expressavão o gosto geral. A esse tempo o Reverendo Vigario Geral e Parochial, tendo tomado hum rico Pluvial, se achava á porta da dita Matriz com o mais Clero, e, feitas as ceremonias do recebimento, forão entrando, a cujo tempo a Musica (que foi toda a Cidade, e alguma de fora a maior que se tem julgado) deo principio a tanto jubilo, tocando uma agradavel, e bem concertada Overture, que durou até que, feita a Oração, forão tomando assento as Authoridades em seus competentes lugares, que já estavam preparados com decência, sob a direção e cuidado do Padre Ignacio Antonio Dormundo, por cujo zelo, e adhesão á Causa do Brasil, foi dirigida toda a solenidade (GRITO DA RAZÃO, 9 de julho de 1824, p. 2-3).

A passagem é rica na descrição dos detalhes, inclusive da ornamentação da cidade e de seus templos. Chamam-nos a atenção aqui as informações sobre a atuação da música na igreja. Entendemos que se tratava do início de uma celebração litúrgica, uma missa na igreja Matriz Nossa Senhora das Vitórias. Mas, após a oração inicial, os músicos tocaram uma *Overture*. A assimilação da música operística na música sacra do século XIX foi abordada por pesquisadores como Fernando Duarte (2012) e Paulo Castagna (2000). Essa realidade aproxima os contextos em práticas comuns e nos recordam que, tal como em nossos dias, é possível pensar que a chamada música sacra absorvia as mais variadas influências da música extra igreja. De acordo com Fernando Duarte, no século XIX existia na música sacra “uma dicotomia entre a legislação emanada de Roma e a prática musical” (DUARTE, 2012, p. 12).

Na citação não há qualquer sinalização de descontentamento quanto à execução da *Overture* na celebração litúrgica. Ao contrário, o relator mostra-se muito satisfeito. Em sua fala destacou ainda o caráter de júbilo daquela celebração que contou com músicos das diversas partes da província. Pela narrativa podemos inferir que a Abertura era o tipo de música realmente esperado para fazer juz ao evento.

Já em meados do século XIX é possível observar discordâncias entre práticas que mantinham a influência da música operística e mesmo sinfônica no âmbito religioso e visões mais arraigadas a uma espécie de catolicismo mais conservador. Passados quase

dezesseis anos após o evento que celebrava a Contituição brasileira em São Cristóvão, outro acontecimento na cidade gerou a indignação de um cidadão que se utilizou da imprensa local para queixar-se dos abusos musicais na procissão do Senhor dos Passos, celebração quaresmal. O fato ocorreu na Procissão dos Passos em 1840. A apresentação da Música do Corpo Policial esteve envolvida no acontecido.

Coisas há que cada vez mais admiro. A pouco tempo, vi e ouvi o nosso Reverendo Vigário, o Sr. Luiz Antônio Esteves, publicar em a missa Conventual da Matriz, uma Pastoral, em que o excelentíssimo Metropolitano mandava, que nas festividades e atos Religiosos, se extirpasse de uma vez o intolerável e imoral abuso de se tocarem hinos Nacionais, e quaisquer outros toques profanos: isto posto, admirei sumamente que o senhor comandante interino dos Permanentes, consentisse em um dos Atos que se devia guardar todo o critério religioso, submissão e respeito que cumpre a todo que professa a Sagrada Religião do Império, qual o da Procissão do Senhor Bom Jesus dos Passos, a música de seu corpo que acompanhou a dita procissão escolhesse, como de prevenção, para tocar hinos profanos, e outras músicas indecentes que a modéstia por não dar mais escândalo, privando até se cantassem os Motetos junto aos Passos com toda a reverência religiosa, como se costuma. [...]. Sirva-se Senhor Redator dar publicidade a estas mal traçadas linhas, a fim de que o Senhor Major Antônio Pedro Machado, corrija o seu Mestre de Música de semelhante procedimento anti religioso e imoral. Seo patricio e amigo. O inimigo dos abusos (O CORREIO SERGIPENSE, 18 de março de 1840, p. 6).

O inimigo dos abusos cita uma pastoral publicada pelo então vigário de São Cristóvão. A pastoral seguia, conforme o relato, as orientações da Arquidiocese de Salvador (BA) e a questão era justamente a utilização da música dita profana, fosse nos atos religiosos (e aqui entendemos também as celebrações litúrgicas), fosse nas festividades religiosas em geral. O fato de haver uma proibição de utilizar músicas populares, ou hinos que não fossem sacros é indicativo de uma prática existente, mas também aponta para um posicionamento de descontentamento, também compartilhado por parte do clero, já que o relator menciona uma pastoral. O mandamento do bispo (conforme o relator) vinha em sentido contrário às práticas já enraizadas de cruzamentos entre o que seria sagrado e o que não seria, do que seria teatral, ou mesmo sinfônico. O mandamento foi desconsiderado pelo mestre da Música do Corpo Policial que colocou a banda na rua tocando hinos que, na visão do autodeclarado “inimigo dos abusos” era indecente, escandaloso e acabou inviabilizando o canto dos Motetos dos Passos. Ou seja, ele não teria sido o único incomodado com a questão.

Observamos também que o relator não se refere a uma normativa advinda de Roma, ou a qualquer documento normativo mais antigo sobre a liturgia. A forma como coloca “há pouco tempo” sugere tratar-se de algo realmente novo. Talvez os primeiros movimentos da reforma católica estivessem naquele momento chegando à Bahia e à Sergipe, dividindo opiniões. O inimigo dos abusos, como susposto católico assíduo e obediente à pastoral, reinvidicava, porém, a readequação de uma prática já enraizada.

3.2 Entre cânticos de lamentação e de alegria

A palavra **liturgia** provém do grego clássico (*leitourgia*) e por tradução literal significa “serviço prestado ao povo” ou “serviços diretamente prestados para o bem comum” (AUGÉ, 2013, p. 22). No sentido cultural e teológico, a constituição *Sacrosanctum Concilium*, em seu parágrafo n.7 aborda a liturgia como sendo obra de Cristo sacerdote e do seu corpo, que é a Igreja”, sendo, portanto, “uma ação sagrada por excelência” (SACROSANCTUM CONCILIUM, 1963, p. 113). A referida constituição destacava o papel da liturgia para além do rito. Ela é a ligação, o encontro entre o terreno e o celeste, entre o homem e Deus. A música é elemento essencial nessa conexão com o sagrado. Neste aspecto, o rito católico durante o século XIX seguia as normativas do Concílio de Trento (1545-1563), ao passo que várias tradições foram se formando no meio social, bem com a música sacra acabava também sofrendo influência de outros estilos, tais como o da música dos teatros. A normativa em torno da Música apenas começaria a sofrer interpelações mais fortes no início do século XX, com o *Motu Proprio* do Papa Pio X (1903).

São consideradas celebrações litúrgicas a Missa (celebração eucarística), o Ofício Divino (liturgia das horas) e os Sacramentos (batismo, confissão/penitência, eucaristia, matrimônio, ordem, exéquias). Ao longo do século XIX muitas tradições começaram a se articular com a liturgia nas mais variadas ocasiões, várias delas voltadas à Semana Santa, às celebrações marianas - incluindo novenas, procissões e reza do Rosário, por exemplo -, às celebrações do mês piedoso e também celebrações fúnebres (como a Encomendação das Almas).

Na posição de católico fervoroso e associado da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo dos Homens Pardos, o sancristovense Serafim Santiago organizou sua narrativa tomando como base (mas não seguindo estritamente) as celebrações previstas no Calendário Litúrgico⁵⁰, e foi percorrendo os acontecimentos religiosos mês após mês, com muito detalhamento, saudosismo e certo ufanismo. A narrativa memorial de Serafim Santiago será a nossa principal referência neste tópico, associada às fontes musicográficas levantadas e posteriormente analisadas. Aproveitaremos da organização sugerida por Santiago para a estruturação do texto que segue, tomando como base os eventos por ele apontados. A tabela (Quadro 7) também foi inspirada pela apresentada no artigo da antropóloga sergipana Beatriz Góis Dantas (2020, p. 23).

Quadro 7 - Celebrações destacadas por Serafim Santiago (1920)

| CELEBRAÇÕES RELIGIOSAS NO ANNUÁRIO CHRISTOVENSE | | |
|--|--|--|
| Janeiro | Dia de Reis (Taieira, Chegança, Cacumbi) | Festejos dentro e fora dos templos |
| Fevereiro | Festa da Purificação de Maria | Missa conventual |
| | Quarta-feira de Cinzas | Procissão das Cinzas Domingas Procissão do Depósito Procissão dos Passos |
| Março | Semana Santa | (sem registro) |
| Abril | Semana Santa | |
| | Domingo de Ramos | Ofício de Ramos (benção dos Ramos e procissão) -Celebração eucarística Sermão do Senhor às quedas (domingo de Ramos de noite) |

⁵⁰ O Ano Litúrgico para a Igreja implica em um tempo diferente do civil. Inicia-se, pois, com o advento, em preparação para o Natal e finda com a festa de Cristo Rei do Universo. O tempo da Igreja é orientado pelo mistério de Cristo.

| | | |
|-------|-----------------------------------|--|
| | Quarta-feira Santa | Ofício das Trevas Vésperas da Quinta-feira da endoença (missas às 4h, 5h e 6h da manhã) |
| | Quinta-feira Santa | Missa solene na Matriz (8h) – Desnudação dos altares Cerimônia de Lava-pés Procissão do Fogaréu |
| | Sexta-feira Santa | Procissão do enterro Celebração da Paixão (16h) 2ª Procissão |
| | Sábado Santo | Acto do Aleluia – bênção do lume – missa solene Ato de coroação |
| Maio | Mês Mariano | Celebrações nas quintas e domingos. Missa Solene e Coroação de Maria. |
| | Invenção da Santa Cruz | Novena Missa |
| | Ascensão do Senhor | Sem detalhamento |
| Junho | Corpus Christi | Missa solene |
| | Santo Antonio | Trezena de Santo Antônio Procissão |
| | Sagrado Coração de Jesus | Novena Festa |
| | São João e São Pedro | Ladainhas Festejos de vésperas Missa festiva |
| | São Benedito (esporádico) | Festa – Procissão |
| Julho | Visitação de Maria à Santa Isabel | Cerimônia da visita do hospital (com ladainha e bênção) |

| | | |
|----------|---|--|
| | Triunfo da Santa Cruz | Sem detalhamento |
| | Nossa Senhora do Carmo | Sem detalhamento |
| Agosto | Nossa Senhora do Amparo | Novena (Ave-Maria; Ladainhas; jaculatórias). Missas solenes |
| | Assunção de Maria | Sem detalhamento |
| | Nossa Senhora da Boa Morte | Procissão |
| Setembro | Nossa Senhora das Vitórias (padroeira) | Novena Missa festiva |
| | Senhor dos Passos | Novena |
| | Nossa Senhora da Pureza | Sem detalhamento |
| Outubro | Nossa Senhora do Rozário | Procissão (terço) Missa cantada |
| | São Francisco de Assis | Vésperas – Solenidade |
| | Santa Tereza d’Ávila | Missa solene |
| Novembro | Celebração dos fiéis defuntos | Missas dos fiéis defuntos Encomendação das Almas |
| | Santa Cecília | Celebração festiva |
| Dezembro | Nossa Senhora da Conceição | Novena Missa solene |
| | Natal | Missas solenes Reisados, baile pastoril, cacumbis Modinhas do menino Jesus |

Dentre as celebrações já mencionadas, o auto intitulado “historiador por tradição” dá maior ênfase e detalhamento às celebrações do mês de janeiro, fevereiro, abril, maio, novembro e dezembro. Ao descrever esses tempos e a maneira do sancristovense celebrá-los, Serafim Santiago também não poupou detalhamento em falar da questão musical. Em sua narrativa, para além de esmiuçar o rito em si, menciona nomes de músicos envolvidos, instrumentos e repertórios. Por estes motivos, também nos ocuparemos de enfatizar aquelas ocasiões nas linhas que seguem. Nas celebrações por ele

abordadas articulam-se sacerdotes, religiosos e leigos. Algumas datas ficam sob a coordenação das irmandades e ordens terceiras e em grande parte ocupam não apenas os espaços dos templos, mas também os diferentes pontos da cidade. Compõem os ritos tanto as celebrações litúrgicas como paralitúrgicas.

A narrativa de Santiago faz memória aos eventos ocorridos na década de 1870, principalmente. Em alguns momentos o autor se posiciona no tempo em que escreveu (década de 1910-1920), porém, mais como opinião sobre aqueles fatos lembrados.

3.2.1 Adoração de Reis / Epifania

Celebrações de caráter sincrético aconteciam no mês de janeiro na antiga capital. Eram a adoração dos Reis Magos e Epifania. A celebração se concentrava na igreja do Rosário. Segundo Santiago (1920/2009, p. 159), tais celebrações eram muito antigas, mas ocorriam ainda no seu tempo.

Para o memorialista, a festa da Adoração dos Reis reunia grande parte da população, tanto de São Cristóvão quanto de outros pontos da província. A celebração iniciava com a um cortejo formado pelos irmãos da confraria o Rosário que, trajados com vestidos e opas, iam à procura das casas do Rei e da Rainha (eleitos no dia 21 de dezembro) e os levavam até os degraus do altar-mor, onde o sacerdote paramentado coroava os novos eleitos (SANTIAGO, 1920/2009, p. 160). Os reis ficavam sentados ao lado do altar-mor todo o restante da celebração.

Chegando o sacerdote ao Altar, dava principio a cerimonia da Missa. Na ocasião do incenso, antes do prefacio, á musica cantava o versículo – “Para Belem os Reis Magos”. Era um momento arrebatador! Ouvir-se uma d’aquellas Senhoritas christovenses ou mesmo – Luiz Alves Pitanga, cantar esta musica encantadora!!!... Ao tocar Santos, já as funções vinham se encaminhando para a porta da Egreja do Rozario. Finda a Missa, o Celebrante tirava de um lindo Presepe que se achava ao lado do Evangelho a Imagem do Menino Jesus e dava ao povo a beijar em quanto a musica cantava o ultimo versiculo – “Quem quiser ver um Deus amante” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 161).

As duas canções mencionadas integram as Modinhas do Menino Jesus, que voltarão a ser mencionadas pelo autor nas celebrações de Natal, não sendo previstos no rito da Missa. O canto entoado durante a celebração direcionava para a Chegança, que

sucedida à missa. Tais festejos, que continuavam durante o século XIX, tinham origens anteriores. Alguns deles ainda hoje permanecem ativos em municípios de Sergipe. Acreditamos que, como o evento também contava com missa e orquestra tocando, houvesse também registro musical escrito de parte desse repertório.

A chegada, segundo Santiago, tinha tradição antiga, fazia menção às guerras entre cristãos e mouros nas cruzadas medievais e, em Sergipe, remontava ao início da formação da velha capital. A festa também seria chamada pelos mais antigos de função dos Fuzileiros, por ter surgido em meio ao escalão de inferiores que integravam o Batalhão dos Fuzileiros e, por isso, os festejantes se vestiam (e se vestem até os dias de hoje) com roupas que se assemelham à farda da Marinha, enquanto os que encenavam no grupo dos Mouros trajavam-se com vestes avermelhadas e capas brilhantes (SANTIAGO, 1920/2009, p. 161). A letra do canto da Chegança foi transcrita por Santiago:

- Oh dia, oh dia,
Dia de grande prazer;
Á Virgem do Rozario
Nós todos viemos ver. (refrão, entoado primeiro pelo Capitão e depois pelo coro, e se articulando entre as estrofes)

Lá se vão de barra fora,
Sem nos tirar o chapéu,
Deus os leve, Deus os traga
Como as estrelas do Céu.

Oh! Virgem do Rozario.
Senhora do Nasareth;
Ajuda vossos marujos,
Que não vão para galés.

Alerta! Alerta! Alerta!
Acorda! Acorda quem dorme,
Cheguem moças nas janelas,
Venham ver os mariantes,
Como vão correndo á vela.

Atraca! Atraca! Atraca!
Atraca com chibanca;
Venham ver os navegantes
Que andam conosco em lembrança.

Mocinhas belas de França,
Chequem todas as janelas,
Venham ver os navegantes,
Como vão correndo á vela.
(SANTIAGO, 1920/2009, p. 164).

De acordo com Sylvio Romero (1899), a raiz dessas tradições advém dos povos europeus (portugueses) e dos mestiços. O festejo é apresentado de forma dramática. Entre cânticos e cenários, os brincantes realmente interpretavam os acontecimentos. Dividiam-se entre capitão piloto da nau, cristãos e mouros. A letra do cântico apresentada por Santiago começa já direcionando a súplica a Nossa Senhora do Rosário e se referia ao grupo dos cristãos, liderados pelo capitão. Seguiu-se o canto:

Sobem, sobem, meus gageiros,
 Para ver se avista véla:
 Na linha vejo trez velas
 São Mouros da Turquia,
 Que conosco vem combater.
 Manda novamente o Pilôto:
 Sobem, sobem, meus gageiros
 Para ver se ainda avista:
 Respondia os meninos:
 Senhor não me enganei,
 São os Mouros d'Angelina,
 Que conosco vem combater.

Os versos continuam, concomitantes às encenações que prosseguiram entre as igrejas do Convento Capuchinho e do Rosário e que ainda cantariam o combate entre mouros (que nos versos diziam terem vindo de Hollanda) e os cristãos. O embate finalizava com os Mouros vencidos, pedindo pelo batismo aos cristãos, ao que finalizavam cantando o bendito (SANTIAGO, 1920/2009, p. 172).

O rito, iniciado na Praça do Rosário, tomava outras ruas da cidade, utilizando-se também o templo dos Capuchinhos, na mesma rua do Rosário. Outras celebrações se somavam naquele dia que, de fato, só terminava na manhã do dia 07 de janeiro, tais como a dança das *Taieiras* – grupo que era formado por mulheres africanas e afrodescentes – e o *Cacumby* ou *Cucumbi*. Os registros detalhados feitos pelo memorialista Serafim Santiago nos permitem vislumbrar reflexos da festa dos Reis em São Cristóvão. Em sua pesquisa, Maria Augusta Vargas estabelece conexões entre Sergipe e Goiás no que se refere aos festejos juninos e natalinos. Neste sentido, a autora elenca a *Folia de Reis*, o *Reisado*, *Pastoril*, *Taieira*, *Chegança*, *Cacumbi* e *Congada* como festas que ocorrem entre dezembro e janeiro e que se manifestam também em rituais como missas, novenas, procissões, alvoradas e autos de Natal (VARGAS, 2016, p. 9). Esses festejos ocorrem ainda nos dias de hoje, concentrando-se principalmente na cidade de Laranjeiras. De acordo com Vargas

A Chegança em Sergipe é de Mouros, pois encena no ciclo natalino a vida no mar e as lutas entre mouros e cristãos como se fossem tripulantes de uma

embarcação e daí vestirem trajes de marinheiros, brancos com detalhes em azul e amarelo. Os figurantes utilizam de pandeiros para a marcação dos versos e o Piloto ou General usa um apito que comanda a evolução e mudanças de marchas. Eles evoluem em duas fileiras e os dançarinos movimentam-se de um lado para o outro quase sem sair do lugar, representando o movimento de uma embarcação no mar (VARGAS, 2016, p. 61).

Os relatos de Santiago nos direcionam novamente à questão da romanização. Quando notamos o caráter sincrético das celebrações, os elementos não litúrgicos articulando-se com a liturgia podemos inferir que ainda não se notava, de fato, em São Cristóvão por volta de 1875 os impactos da reforma conservadora da igreja. A descrição dos atos que ocorriam dentro do templo, articulando-se com a liturgia da missa são sinais que indicam um catolicismo ainda pouco “romanizado”. Outro aspecto que nos chamou a atenção foi a presença de música não litúrgica e em língua vernácula durante a celebração da missa, o que também colabora com o fato. Lembramos a situação ocorrida na procissão dos Passos de 1840 e a queixa de um dos presentes. As duas situações parecem conflitantes, mas indicam que diferentes práticas existem simultaneamente e ocupam os mesmos espaços.

Destacamos a presença dos capuchinhos em Sergipe, “que como mediadores culturais serviram primeiramente como porta-vozes da Igreja Católica expandindo o catolicismo doutrinal para os distantes pontos da Província/Estado, na maioria das vezes carentes de párocos. Num período em que a Igreja estava preocupada com a reforma do clero e da população, as suas ações foram importantes na implantação do catolicismo romanizador”. Eles se instalaram em São Cristóvão em 1866: “Para tanto, o Governo da Província promulgou a Lei nº 67, de 8 de março de 1841, que tratava da construção de um hospício e de uma igreja na Capital, São Cristóvão a ser dirigida pelo Vice-prefeito, sob a dependência do Prefeito da Bahia; a autorização do Governo para a doação do terreno e de um depósito de um conto e trezentos mil réis (1:300\$000) como financiamento para a vinda de três missionários da Itália com a autorização do Arcebispo D. Romualdo Antônio de Seixas (1828-1860). A partir de 1843, Frei Cândido, o Vice-prefeito, mobilizou rapidamente as obras angariando fundos junto ao povo para a construção do hospício. Inicialmente foi preparada uma casa provisória, de madeira, em seguida, levantaram o prédio de tijolo, que ficou pronto no mês de agosto de 1850” (CUNHA, 2011, p.128; 31).

O mês de fevereiro compreende o dia da Purificação de Maria, que ocorria no segundo dia do mês e o início da Quaresma. Segundo Santiago, o dia da Purificação de

Maria era celebrado apenas com a missa conventual. No mesmo período muitos sancristovesnes estavam a festejar com Baile Pastoril, Chegança e outros festejos em Itaporanga d’Ajuda. Por esta razão, São Cristóvão ficava mais silenciosa e quieta no dia dois. Além disso, festejava-se em São Cristóvão o Entrudo. Nas palavras de Santiago: “este estúpido divertimento ali usado por longos annos, sua origem vem da falsidade, traição e embuscadas” e complementemente que “Com tudo [sic], os christovenses tornavam-se loucos com tal divertimento, por não ser ali conhecido o Carnaval (SANTIAGO, 1920/2009, p. 178).

O tempo quaresmal ocupará centralidade na memória de Serafim Santiago sobre o mês de fevereiro. Para ele o tempo começava com o badalar dos sinos das oito horas da noite da terça-feira, anunciando a entrada da quaresma na Quarta-feira de Cinzas.

3.2.2 O Tempo Quaresmal

As celebrações do tempo quaresmal na São Cristóvão capital costumavam acontecer nos vários templos da cidade. Para a organização das ditas celebrações eram formadas comissões, que ficavam a cargo de escolher quem seria o juiz da festa, quem ficaria responsável por ornamentar os espaços, quem ficaria encarregado da música, e quais celebrantes seriam convidados para pregar (SANTIAGO, 1920/2009, p. 178).

A entrada da Quaresma era solenemente marcada na antiga cidade:

Quando ouvia-se dobrar o sonoro e grande sino de S. Francisco, annunciando aos fieis a entrada da quaresma no dia seguinte (Quarta-feira de Cinzas). Na Igreja – Ordem 3^a de Carmo era sempre celebrada a missa e Officio solemne das Cinzas e onde antigamente effectuava-se a tradicional procissão de Cinzas, um dos actos mais concorridos na velha Cidade, conforme historiavam muitos anciãos ali residentes (SANTIAGO, 1920/2009, p. 179).

O autor diz que na igreja da Ordem Terceira do Carmo (Fig. 28) acontecia tanto a missa quanto o ofício. Logo, vemos o envolvimento daquela instituição para a realização da cerimônia de Quarta-feira de Cinzas.



Figura 28 - Capela da Ordem Terceira do Carmo, 2019.

Um soneto voltado à ocasião – de autoria não identificada –foi publicado em 1849, no jornal *O Correio Sergipense*:

Lembra-te ó homem, que és do pó formado
Fragil matéria que destroe o vento,
És homem por efeito de portento,
E sendo homem serás em pó tornado.

Séria experencia te já tem mostrado
Que deixas de ser homem n'hum momento,
Ou já soffrendo hum longo mal violento,
Ou já d'hum teve sopro dissipado.

Que resta, ó homem pois? Fitar a vista,
No quadro que te oferece, a eternidade
E o céo só de ser tua conquista.

Não te engolfes, ó homem, na maldade
Que a morte muito pouco dista

E tens nas cinzas as provas da verdade (O CORREIO SERGIPENSE, 31 de outubro de 1849, p.

4).

A miséria e a efemeridade humana eram a tônica dos eventos de tempo quaresmal da antiga cidade, que eram vivenciados com uma postura penitente. Dentre as celebrações próprias do tempo se destacaram na narrativa de Santiago a **Quarta-feira de Cinzas** e a grande **Procissão do Senhor dos Passos**. Além disso, havia também as **Domingas**, que ocorriam nos domingos à noite, ao longo de toda a quaresma. Na ocasião,

os artistas armadores apresentavam cenas da paixão dentro da igreja matriz (SANTIAGO, 1920/2009, p. 194).

Os relatos sobre as **Domingas** foram transmitidos a Santiago por um velho amigo, o senhor Apollianario José de Moura, que, segundo ele, lhe contava de forma minuciosa, falando sobre “a respeitosa devoção, veneração e acatamento a Religião do Calvario” (SANTIAGO, 1920/2009, p.194). O autor continua:

Historiava a maneira de se celebrar as Domingas, isto é, os actos nos Domingos á noite, durante as 7 semanas da quaresma, nas que, os artistas apresentavam um Passo em cada noite, mostrando os martyrios do Salvador. Narrava com minuciosidade o tocante acto do descimento da Cruz, na Egreja do Carmo, feito com todas as cerimonias do estylo antigo, onde os fieis viam no fundo do retábulo do altar-mór, um enorme panno em que estava bem pintada a vista da Cidade de Jerusalem, em frente desta, o bem fingido Monte Calvario, e sobre este, a Cruz com todos os pertences do acto da Crucificação (SANTIAGO, 1920/2009, p. 194).

A expressão *estilo antigo*, utilizada pelo autor, em um primeiro momento pode sugerir vários significados. Em princípio é possível inferir que se trate mesmo de um estilo, de um conjunto de características estéticas já previstas dentro de um período específico, seja no rito ou na música. Porém, logo em seguida a intenção aparenta ser mais simples, se referindo mesmo ao modo como se realizavam as celebrações em um período anterior a ele, ou seja, ao “jeito de antigamente”. Também é possível que faça referência ao Rito Tridentino. O que não pode passar despercebido na passagem citada é a presença das cenas “pintadas” em tecido que tinham lugar no templo. Esses quadros eram feitos pelos armadores. Eram essas cenas em tecido o principal elemento que situava a celebração no dito estilo antigo, nesta passagem em particular. Veremos que, mais adiante, o Santiago volta a usar a expressão.

A pesquisadora Maria João Ferreira, em seu estudo sobre a atuação dos armadores de igreja na cidade de Lisboa durante os séculos XVII e XVIII comenta que, apesar de ainda pouco estudada sob o ponto de vista arquitetônico, essa prática foi muito importante, além de ser presença obrigatória nas igrejas, nas celebrações sacras (FERREIRA, 2017, p. 115). É possível que essa função tenha chegado ao Brasil por meio da colonização portuguesa. Segundo Ferreira, as fontes levantadas mais antigas que fazem menção ao serviço de armador, no âmbito da arte da decoração nas igrejas, remontam ao século XVIII em Portugal, sendo “o armador ‘o oficial, que com almofadas,

& outros tecidos orna as Igrejas” (FERREIRA, 2017, p. 116). O ofício de um armador (que geralmente não trabalhava sozinho) era múltiplo e poderia contemplar a manutenção das alfaias, a montagem das armações propriamente e também o aluguel dos adereços têxteis (FERREIRA, 2017, p. 131). As armações podiam abarcar almofadas, cobertores, tecidos de tafetá, veludo e seda, tecidos sobre as paredes, o teto, janelas, arcos e colunas (FERREIRA, 2017, p. 128).

Os relatos de Santiago indicaram a importância dessa prática nas cerimônias religiosas, sobretudo durante a Semana Santa. No período das Domingas, em cada semana os armadores apresentavam uma nova cena da paixão. As armações eram expostas no retábulo do altar-mor, provavelmente da Capela da Venerável Ordem Terceira, do Carmo. Assim, ao longo da quaresma, os fiéis podiam admirar os sete passos do caminho do Calvário, “pintados” em tecido. O momento em que as cenas eram expostas gerava sempre algum tipo de emoção na assembleia. O memorialista prossegue o relato sobre as Domingas:

Em tempo, o pregador ao pronunciar a deixa, fazia aparecer por meio da queda da grande cortina que encerrava o quadro, os discípulos ocupados em descer cuidadosamente o corpo do Divino Mestre para ser primeiramente apresentado á Virgem Santíssima, ali presente, e por fim encerrava no tumulto que ia percorrer as ruas da antiga cidade (SANTIAGO, 1920/2009, p. 194).

As cenas da Paixão de Cristo iam sendo apresentadas ainda no templo, conforme o abaixar das cortinas. O cair da cortina sugere um aspecto cênico ao ato. Ainda, cenas de Jerusalém e do Monte Calvário eram também representados por meio de tecidos e agulhas nas armações. Serafim Santiago chama de “artistas armadores” os profissionais responsáveis por tais quadros. Após a celebração dentro do templo, tinha lugar a procissão pelas ruas da cidade. Em dado momento ouvia-se o canto do *Oh vos omnes*, interpretado pela Verônica, chamada de Mulher-pia. Após o canto, a procissão seguia. Em outro dado momento cantava-se também o moteto *Heu, Domine*.

Santiago considerou não somente suas próprias memórias pessoais, mas também os relatos de amigos que eram também antigos moradores da cidade, tal como ocorreu em relação ao evento em questão. Considerando sua própria afirmação: “não me sendo possível, como já disse, historiar os costumes primitivos usados nos actos da Paixão do Redemptor, em S. Christovão, segundo narrava o meu velho amigo, contarei o que me

recordo á cerca de 45 anos passados” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 195), podemos inferir que se os relatos de Santiago remontam à década de 1870, as memórias do Sr. Appolinario poderiam sim remontar ao início do século XIX. O próprio Santiago, mais adiante na obra viria dizer que se referia à Semana Santa de 1871 ou 1872 (1920/2009, p. 347). Além disso, também afirmou que não alcançou os passos apresentados pelos armadores durante as domingas (1920/2009, p. 179).

Essas celebrações de Semana Santa, que representavam bem a devoção católica do povo naquele período, foram recorrentes em outras regiões do Brasil. No caso de Goiás, a musicóloga Ana Guiomar Souza apresenta que:

É um tempo de procissões típicas, encenações e quadros vivos, onde se verifica a presença de uma variada gama de personagens: Jesus e Maria, Adão e Eva, patriarcas, reis e profetas, apóstolos, o Anjo da Amargura, Verônica, as três Heús ou Marias [...]. De acordo com os costumes locais, podem aparecer outros cortejos como a Procissão do Depósito, Procissão do Encontro, Procissão das Dores, Procissão do Senhor Ecce Homo, Procissão do Fogaréu etc., além de outros rituais, como por exemplo, o Canto o Perdão da Cidade de Goiás (SOUZA, 2007, p. 94).

As recordações de Serafim Santiago sobre celebrações religiosas por ele vivenciadas na década de 1870 apresentam grande detalhamento sobre o rito (que ele sempre mostra como uma forma de justificar que a antiga capital mantinha o vigor nas celebrações litúrgicas, mesmo depois de perder o título) e também apontam para um certo rigor, no caso no rito romano tridentino vigente. No entanto, não é possível supor que todas as celebrações seguissem o mesmo rigor litúrgico considerando apenas os relatos de Santiago. Das várias celebrações por ele detalhadas optamos por abordar, ainda no âmbito na Semana Santa, a Quinta-feira Santa, com a cerimônia de **Lava-pés**. Quando o autor detalha o rito da missa, percebemos que em praticamente todas as solenidades o repertório seguia rigorosamente e com grande primor o que estava previsto no Missal Romano.

As recordações de Santiago contemplam cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas. Tal como ocorria em várias outras províncias do Brasil naquele período, celebrações litúrgicas e paralitúrgicas articulavam-se com frequência, e a piedade cristã, pré-romanização, reverberava fortemente em São Cristóvão, sobretudo nos atos da Santa Semana, em um mesmo dia celebrativo.

Talvez o evento de maior impacto do tempo Quaresmal fosse, já naquele período, a **Procissão dos Passos**, que é uma tradição que se mantém até os dias atuais. Pela sua importância dentro deste trabalho, nos ocuparemos de melhor estudá-la adiante.

3.2.3 Semana Santa

Santiago situou os eventos da Semana Santa (com ênfase no Tríduo Pascal) no mês de abril. Segundo o autor, em seu tempo eram eleitos juizes da Semana Santa e, para tanto, eram sempre consideradas pessoas abastadas. Esses juizes eram os promotores dos eventos de cada ano. A função de juiz geralmente “cabia ao presidente da província, se este era irmão” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 195). Ou seja, as funções estavam sempre relacionadas às irmandades, a depender do dia celebrado e de onde ocorreria. Além disso, para Santiago, a transferência da capital para Aracaju também impactou na qualidade dos eventos religiosos de São Cristóvão.

Eu quando estou sem um companheiro para conversar, acode-me recordações desta nossa terra e acabo chorando. Quando me lembro que esta nossa Cidade em tempos passados podia ser comparada a uma Italia, havendo aqui grande numero de compositores de musicas. Você lembra-se que em tempos de Semana Santa, a fabrica era tão grande que dividia-se para Santo Amaro, Socorro, Itaporanga, ficando nossa velha Cidade onde nunca se deixou de haver os actos, tambem muito bem servida de bons musicos? (SANTIAGO, 1920/2009, p. 121, grifo nosso).

De modo particular, o autor se propôs lembrar o ano que teve como juizes a família do Engenho Tartaruga e que, em sua perspectiva foi “um das mais solemnes Semanas Santas, isto é, uma das que melhor imitou os actos ali effectuados em época remota” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 195). A afirmativa do memorialista não implica apenas a valorização do passado, mas também o desejo de reviver os tempos em que São Cristóvão tinha sido a capital. É suposto que ele tenha ouvido comentários assim de seus contemporâneos. A Semana Santa em questão teria acontecido na década de 1870.

Dentre os convidados/contratados para a organização dos atos, mencionou nomes de padres, religiosos de outras vilas da província, armadores e também destacou o nome do músico Firmiano Nunes dos Santos Fortes, segundo Santiago (1920/2009, p. 196), um insigne violinista de São Cristóvão e que, na ocasião, foi chamado para ficar responsável pela música em todos os atos. Podemos entender que Firmiano teria assumido

a função de um mestre de capela naquela ocasião. Função de grande responsabilidade, sobretudo, considerando que, conforme se verá com a continuação do relato, as celebrações eram várias, por vezes simultâneas nas várias igrejas, ocorriam em diferentes momentos do dia, contavam com público diversificado e também com a presença de autoridades civis. Era preciso gerenciar uma considerável quantidade de músicos, escolher bem o repertório, ensaiá-lo e cuidar que tudo estivesse impecável, conforme o esperado pelos patrocinadores, pelo clero e toda a gente que acorria à antiga capital.

Em relação ao ofício do Mestre de Capela, tão característico no Brasil dos setecentos e oitocentos, Paulo Castagna (2000, p. 206-207) - considerando fontes como Raphael Bluteau (1716), Domingos Vieira (1873) e José Augusto Alegria (1973) – explica que o ofício do mestre de capela poderia abarcar a liderança diante dos cantores, marcando o tempo e corrigindo possíveis falhas, bem como ensinar e compor música para as igrejas, cantar e tocar. Embora não tenha sido oficialmente denominado mestre de capela, entendemos que a função assumida por Firmiano Nunes naquele ano contemplava, ao menos, algumas dessas ações.

Ainda no primeiro capítulo desta tese foi visto que Firmiano Nunes não trabalhou somente como músico. Ao contrário, já na década de 1850, trabalhou na guarda em São Cristóvão, sendo depois transferido para os Correios e, na década de 1870, lecionou aulas primárias. Desenvolvia as atividades musicais em paralelo e seu principal instrumento era o violino, sendo que sua atuação estava muito voltada às cerimônias religiosas.

As irmandades envolvidas na Semana Santa naquele ano foram a do Santíssimo Sacramento, do Amparo, da Misericórdia, a Ordem Terceira de São Francisco e Ordem Terceira do Carmo. Havia diversos profissionais envolvidos nos ritos da Semana Santa: músicos (entre maestros, instrumentistas e cantores, além da Música do Corpo Policial); artistas fogueteiros – para o romper do Aleluia; pedreiros – que teriam feito retoques nos templos e em algumas casas; armadores; ourives – limpando as alfaias dos templos – e a guarda – cuidando de toda a segurança durante as procissões (SANTIAGO, 1920/2009, p. 198).

O Domingo de Ramos abre a Semana Santa. O sábado anterior contava já com a presença de pessoas que vinham de outras localidades, incluindo antigos moradores de

São Cristóvão que tinham se mudado para Aracaju. Também o Presidente da Província participou dos atos. Ainda, “também vinha a banda de música do Corpo de Polícia que ia abrilhantar e fazer recordar aos Christovenses os seus bons tempos como Capital” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 199). Serafim Santiago narra os atos litúrgicos, que abrangem a Bênção/Distribuição dos Ramos; Procissão dos Ramos e a Missa.

Santiago seguiu narrando como teria ocorrido aquele dia celebrativo:

Terminada a última chamada, e já estando todos os Sacerdotes, os músicos e a Irmandade do Santíssimo Sacramento, e a Igreja já repleta de fieis, eis que entram da Sacristia para a Capela-mór os Sacerdotes precedidos da Irmandade que iam dar começo ao officio de Ramos. “Bênção de Ramos”. O celebrante revestido de Pluvial róxo e sem Casúla, acompanhado de seus ministros, revestidos de Casúlas plicadas, iam benzer os Ramos de Palmas e ramalhetes postos da parte da Epistola. Nesta ocasião a música no cântico cantava a primeira Antiphona: ‘Hosanna Filio David: Benedictus qui venit in nomine Domine. O Rex Israel: Hosanna in excelsis’. Terminada a Bênção, o Ecclesiástico de maior Dignidade chegava ao Altar, e dava o Ramo ao celebrante, o qual nem faz genuflexão, nem osculava a mão do Ecclesiástico, que lho dava. Depois o celebrante Frei Paulo, a quem tocava o referido cargo, cuja escolha era muito applaudida, virada para o povo ante o altar, distribuía os Ramos [...]. Começada a distribuição dos Ramos logo os músicos no cântico cantavam as seguintes Antiphonas: ‘Pueri Hebraeorum portantes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes, et dicentes: Hosanna in excelsis’. (Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via, et clamabant, dicentes: Hosanna filio David: Benedictus qui venit in nomine Domini’. Estas Antiphonas eram repetidas durante a distribuição dos Ramos. Finda esta cerimonia, fazia-se a Procissão.

Os detalhes especificam desde as vestes dos celebrantes até a antífona que foi cantada. Apesar do detalhamento, não são dadas maiores minúcias sobre os músicos, sobre possível autoria da música, ou mesmo textura. É possível que Santiago não soubesse dizê-lo. O relato prossegue:

Primeiramente, o Frei Paulo, o celebrante, deitava incenso no Thuribulo; o Diacono Felício para advertir que se ia proceder a Procissão, virava-se para o povo e dizia: - Procedamos in face – O cântico respondia: In nomine Christe – Amem. [...] todos levando os Ramos nas mãos <Os músicos>. Cantavam as Antiphonas seguintes, ou algumas em quanto durava a Procissão: ‘Crem appropinquáret Dominus Jerosólymam, misit duo ex-Discipulis suis, dicens: Ite incastellum, quod contra vos est: et invenniétis pullum ásinæ alligátum, supri quem nullus hóminum sedit; sólvite, et addúcite mihi’. Finda esta, começava a Antiphona: ‘Cum audisset pópulus, quia Jesus venit Jerosólymam, acceperunt ramos palmárum: Etes canticos eram entoados durante o itinerário da Procissão quando saíam da Capela-mór e encaminhava-se para o lado de fora da Igreja (SANTIAGO, 1920/2009, p. 199).

A título de melhor ambientar os relatos de Santiago, é válido recordar que o autor finaliza seu *Anuario* em 1920. Naquele período, novos documentos da igreja já tinham sido promulgados, visando uma reorganização dos ritos e um maior controle sobre o que se fazia, sobretudo nas paróquias. Em 1903, o Papa Pio X publicava o *Motu Proprio “Tra Le Sollecitudini”*, que versava sobre a música sacra, enquanto parte essencial na Liturgia. Dentre os tópicos contidos no documento destacamos a determinação do uso de melodias adequadas, que deveriam ter caráter “universal” – a partir de uma perspectiva eurocentrista –, estando pautada na santidade e delicadeza das formas (MOTU PROPRIO, 2005, p. 16). O texto reafirma o canto gregoriano como sendo o modelo supremo da música sacra, bem como também admite o uso da polifonia clássica (MOTU PROPRIO, 2005, p. 16) e adverte quanto ao uso de melodias modernas, ligadas à música de teatros, referindo assim às influências da ópera (MOTU PROPRIO, 2005, p. 17). O *Motu Próprio* também adverte que “as várias partes da Missa e do Ofício devem conservar, até musicalmente, a forma que a tradição eclesiástica lhe deu”, querendo dizer que as formas do Gradual, da Antífona e dos hinos não deviam ser modificadas, tal como acabou tornando-se uma prática entre diversos compositores de dividir o *Gloria*, por exemplo, em várias partes com músicas diferentes, já que, segundo o documento, esses cânticos deveriam “conservar a unidade de composição própria do texto” (MOTU PROPRIO, 2005, p. 19).

Serafim Santiago posiciona-se como um admirador da música sacra e das tradições antigas da cidade. Acreditamos que sua escrita transparece mais uma preocupação em exaltar e preservar os antigos costumes de São Cristóvão. O seu zelo em detalhar cada antífona cantada na liturgia de Ramos fica evidente. Por outro lado, ele mesmo não era alheio aos impactos da Romanização em São Cristóvão, como se verá adiante, em relação à Procissão dos Passos. Então, embora estivesse escrevendo em um contexto de reformas litúrgicas, estava se referindo a celebrações ocorridas no último quartel do século XIX. Não descartamos a hipótese de que ele possa ter consultado os livros litúrgicos vigentes para complementar sua narração.

Para uma melhor comparação, utilizamos como base uma edição do Missal de 1909,⁵¹ posterior ao *Motu Proprio*, e também documentos mais atualizados. As antífonas mencionadas, próprias do tempo de Semana Santa, permanecem presentes no rito pós Concílio Vaticano II. O autor menciona as antífonas, que possivelmente eram entoadas pelo coral de maneira polifônica. Consideramos essa possibilidade tomando como base algumas fontes musicográficas do período que encontramos em arquivos locais.

A título de melhor ambientar os textos apresentamos a seguir (Quadro 8) os títulos das antífonas, o texto e a tradução⁵².

Quadro 8 - Textos das Antífonas de Semana Santa

| <i>Antífona</i> | <i>Texto</i> | <i>Versão em Português</i> |
|-----------------------------------|---|---|
| Hosanna filio David | <i>Hosanna Filio David: Benedictus qui venit in nomine Domini, Rex Israel: Hosanna in excelsis.</i> | Hosana ao filho de David! Bendito seja o que vem em nome do Senhor. Ó Rei de Israel! Hosana no alto dos céus! |
| Pueri Hebraeorum | <i>Pueri Hebraeorum, portantes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes: Hosanna in excelsis.</i> <i>Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via et clamabant dicentes: Hosanna Filio David, benedictus qui venit in nomini Domini</i> | Os meninos hebreus saíram com ramos de oliveira ao encontro do Senhor, clamando e dizendo: «Hosana no alto dos céus! |
| Cum appropinquáret Dóminus | <i>Cum appropinquáret Dóminus Jerosólymam, misit duos ex discipulis suis, dicens: Ite in castéllum, quod contra vos est: et inveniétis pullum ásinæ alligátum, super quem nullus hóminum sedit: sólvite et addúcite mihi. Si quis vos interrogáverit, dícite: Opus Dómino est. Solvéntes adduxérunt ad Jesum: et imposuérunt illi vestiménta sua, et sedit super eum: alii expandébant vestiménta sua in via: alii ramos de arbóribus sternébant: et qui sequebántur, clamábant: Hosánna, benedíctus, qui venit in nómine</i> | Quando o Senhor se aproximava de Jerusalém, mandou dois discípulos, dizendo-lhes: «Ide à aldeia fronteira e lá encontrareis preso um jumentinho, em o qual ninguém montou ainda. Desprende-o e trazei-mo. Se alguém vos disser alguma coisa, respondei: «O Senhor precisa dele». Havendo-o desprendido, trouxeram-no a Jesus. Então, puseram as suas capas em cima do jumentinho e fizeram Jesus montá-lo. E alguns da multidão estendiam os vestidos no caminho, outros espalhavam ramos de árvores e todos que O acompanhavam clamavam: «Bendito seja o que vem em nome do Senhor! Bendito seja o reino de David, nosso Pai! Hosana no alto dos céus! Tende piedade de nós, Filho de David!». |

⁵¹ Para este estudo estamos tomando como base o Missal Romano de 1909. *Missale Romanum: ex decreto sacrosancti concilii tridentini*. 2. Ed. Roma, 1909.

⁵² A letra na íntegra e sua tradução para o português foram extraídos do site “Tesouro Fieis”, disponível em: <https://tesourofieis.com/proprietempo>. Acesso em 10 mai. 2021.

*Dómini: benedictum regnum patris
nostri David: Hosánna in excélsis:
miserére nobis, fili David.*

**Cum audisset
pópulus**

*Cum audísset pópulus, quia Jesus
venit Jerosólymam, accepérunt
ramos palmárum: et exiérunt ei
óbviam, et clamábant púeri,
dicétes: Hic est, qui ventúrus est in
salútem pópuli. Hic est salus nostra
et redéemptio Israél. Quantus est
iste, cui Throni et Dominatiónes
occúrrunt! Noli timére, fília Sion:
ecce, Rex tuus venit tibi, sedens
super pullum ásinæ, sicut scriptum
est, Salve, Rex, fabricátor mundi,
qui venísti redímere nos.*

Havendo o povo sabido que Jesus vinha a Jerusalém, empunhou ramos de palmeiras e foi ao seu encontro. Os meninos clamavam, então: «Eis Aquele que vem salvar o seu povo! Este é a nossa salvação e a redenção de Israel! Como é grande Aquele diante de quem os Tronos e as Dominações se curvam para O receberem! Nada temas, ó filha de Sião, eis o teu Rei, que chega montado num jumentinho, como está escrito. Salve, ó Rei, criador do mundo, que viestes à terra para nos resgatar!».

Após a Procissão de Ramos tinha início a celebração da Missa (tal como hoje ainda ocorre). Sempre segundo Santiago, a missa começava apenas com o *Introito*, sem o “*Gloria Patri*”. Em vários momentos os cantores articulavam as antífonas com o celebrante. A missa de Ramos contou com a presença do Frei Paulo (1813-1891)⁵³, missionário capuchinho. Na noite do mesmo domingo ocorria o **Sermão do Senhor às Quedas**. Os sinos avisavam os fiéis às 18h. O orador era o padre Barroso e a celebração tinha início da igreja matriz. A narrativa sobre a noite do Domingo de Ramos segue também com interessantes elementos, que abarcam a participação dos músicos e de repertório no evento, que é também cênico. De acordo com Santiago:

Jozé Gonçalves Barroso, antes de surgir no púlpito, deixava aos armadores – Pedro Antonio Falconiére e Justiniano da Silveira, uma deixa para os advertir a ocasião de ser aberta repentinamente o grande Portão, e sahir a victima escoltada, dando ao mesmo tempo explicação ao musico “pistom” que fingia a corneta ou, clarim, de som agudo que tocava a marcha, acompanhada da Caixa de gerra ou tambor que se achava oculta atraz da referida muralha. No momento da deixa, dada ao musico piston ouviam-se a rouca vóz da trombeta e Caixa de Guerra precidida da guarda que escoltava a Jesus para sahir da cidade subir ao Monte Calvário; atraz do panno fingindo as muralhas, estavam os armadores – Pedro Falconiére e Justiniano com seu pessoal, que, por meio de trez grandes pancadas, que abria repentinamente o portão, aparecendo então a Imagem do Divino Mestre com a Cruz ás costas e a Virgem de Sião que afflictica procurava enconral-o na sahida da Cidade. Admirável era o Sermão que durava cerca de uma hora, até chegar o momento tocante, em que a corneta e Caixa, produziam a desagradável desharmonia no acompanhamento da

⁵³ Trata-se de Paulo Antônio Damele de Casanova di Rovigno, que dá nome à cidade localizada na região Agreste de Sergipe.

vítima escoltada para fora da Cidade, e seguir o caminho do Calvario. Neste momento a mulher-pia cantava admiravelmente: “O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte, si est, dolor sicut dolor meus: - Findo este, ele, concluía pedindo misericórdia meu Deus, mizericordia meu Pae, mizericordia meu Senhor; e a musica cantava o-! “Miserere mei Deus, cecundum magnam mizericordam tuam”. As imagens ficaram expostas á veneração dos fieis, até tarde da noite (SANTIAGO, 1920/2009, p. 202-203).

Desde o início da passagem, observamos o caráter cênico que perpassava a celebração. O nome dos dois armadores é mencionado. Os passos eram quase que ensaiados para que todos os atos ocorressem em seu tempo, não privando a assembleia dos fiéis das grandes emoções esperadas pelos organizadores. O cenário estava já montado: havia um personagem central, o Cristo (a vítima escoltada), as muralhas e o som da corneta que, na realidade, era tocada pelo piston. Instrumentos não previstos no rito litúrgico foram utilizados naquela celebração piedosa e davam o tom dramático da cena: piston e percussão (ambos escondidos, para não tirarem o efeito da cena no imaginário). O ofício dos armadores (também escondidos atrás os tecidos) ficou retratado nas muralhas pintadas em tecido e nas cenas da paixão. A Verônica, que atualmente canta apenas na Procissão do Encontro, naquele período participava também em outros momentos, interpretando seu canto melancólico, consonante à harmonia daquelas celebrações.

Os sentimentos de miséria humana e de angústia ante a efemeridade da vida são elementos amplamente abrangidos nas celebrações de Semana Santa ao longo do século XIX. As emoções de angústia e tristeza ficavam estampadas nos rostos dos fiéis. O próprio Santiago exprime com certo orgulho essa postura de fiel piedoso e amargurado durante os ritos da Semana Santa. O gesto era importante. As feições, o choro e o lamento faziam parte do rito, assim como as músicas, as orações e todo o contexto. Ana Guiomar Souza (2007) tratou desse aspecto de manifestações de piedade em sua tese, situando como prática visível não somente em Goiás, mas em outras localidades.

O relato prossegue com o **Ofício das Trevas**, que acontecia na Quarta-feira daquela semana, cujos cânticos teriam sido entoados pelos sacerdotes Vigário Barroso, Vigário Felício, Frei David e outros (SANTIAGO, 1920/2009, p. 203). Na passagem da quarta para a quinta-feira, chamada de Quinta-feira da Endoença, ocorria as Vésperas. Os sinos da Matriz já começavam a repicar às 20h. Na madrugada aconteciam missas na igreja dos Capuchinhos, no Rosário e no Amparo. Às seis horas da manhã acontecia a

missa na igreja da ordem terceira de São Francisco. A missa da igreja matriz ocorria pela manhã e será descrita a seguir.

No fim da ultima chamada, já estando o Templo repleto de fieis, e entre estes, sua Excelência o Presidente da Provincia e seu estado-maior que eram recebidos pelo Vigário Barrozo, e sentados em seus lugares que ficavam ao pé do arco Cruzeiro ao entrar da Capella-mór; estavam tambem a musica, os Sacerdotes e os Irmãos do Santissimo Sacramento que tomavam suas ópas, era nesta ocasião que, no coro, o Maestro Firmiano Nunes dos Santos Fortes distribuía sobre a estante a partitura, “se não me falha a memoria, a missa denominada Padre Ivo”. Mandava o Vigario Barrozo seu sacristão ao coro, saber do professor Firmiano se a musica estava prompta; obtendo a resposta afirmativa, dizia elle para os collegas: “vamos começar” [...] (SANTIAGO, 1920/2009, p. 206).

Lembrando que o modelo tridentino contemplava a missa baixa (rezada) e a missa solene (cantada), entende-se que na Quinta-feira Santa a missa ocorria no formato solene. Santiago fez questão de detalhar todos os atos, as partes cantadas pelo coro e pelo sacerdote, demonstrando assim o rigor do ato e como a antiga capital conservava-se fiel à realização impecável dos atos da Semana Santa. A celebração terminava com a procissão do Santíssimo Sacramento. Era a Irmandade do Santíssimo Sacramento a responsável pela organização da celebração. O rito, na igreja, seguia em caráter de missa cantada e Santiago detalha tanto as partes cantadas pelo sacerdote quanto o Ordinário e o Próprio da Missa e a participação dos músicos, ainda que de forma genérica.

Em relação aos músicos, mencionou novamente o nome de Firmiano Nunes, agora como maestro e professor, agindo de forma a colocar as partes nas estantes dos músicos. O autor sugere que foi cantada a Missa Padre Ivo, mas não especifica o compositor. Não descartamos a hipótese de ser uma composição local, ou mesmo produção do próprio Firmiano

Segundo Santiago, a celebração da Missa da Quinta-feira Santa na Matriz teve início com a entrada dos celebrantes, diáconos e acólitos, e logo em seguida o coral iniciou cantando o *Kyrie Eleison*. Em seguimento o sacerdote entoou o *Gloria in excelsis Deo*, que foi repetido pelo coral. O hino seguiu com o *Laudámus te Benedícimus te Adorámus te Glorificámus te Grátias ágimus tibi propter magnam glóriam tuam* etc. em formato de solo, conforme colocou “Os sacerdotes iam sentar-se ao lado do Evangelho, e os sacristãos depositavam as campas no primeiro degrau do rico monumento ainda

encerrado. Continuava a musica a cantar admiravelmente os solos de Laudamus-te [...] (SANTIAGO, 1920/2009, p. 207).

Pela narrativa é suposto que o cântico estivesse seguindo o formato característico das missas oitocentistas, contrastando nas unidades musicais permutáveis (UMP) momentos de polifonia coral e de solos. Neste trabalho adotamos a terminologia empregada por Paulo Castagna (2000, p. 35), em sua tese, para referir-nos às celebrações litúrgicas, aos textos/música utilizadas nas celebrações e, de forma mais específica aos “conjuntos de texto que receberão composição autônoma”. A celebração segiu conforme previsto no Missal para a missa da Quinta-feira Santa, com a leitura da epístola de São Paulo a Coríntios, (1. Cor.11). Porém, é interessante que Santiago não se limitou à referência da carta, mas sim como fez questão de escrever o texto inicial, o que sugere que, para compor suas memórias, tenha utilizado algum livro litúrgico, como o Missal. Depois da leitura (na época, a única) o coral entoou o Gradual da Missa *Christus Factus est*. - lembrando que, no rito tridentino, não se entoava o salmo entre a leitura e a proclamação do Evangelho, mas sim o Gradual. O canto do salmo voltaria a ocorrer com a chamada “missa nova”, pós-Concílio Vaticano II - na sequência, o sacerdote cantava o Evangelho segundo João (Jo, 13). O sacerdote continuava com o sermão, versando sobre a importância do sacramento da Eucaristia. Serafim Santiago destacou alguns dos tópicos abordados pelo orador durante o sermão, que, naquele ano teria sido feito pelo vigário Barroso. Ao final do sermão o presidente da província, seu secretário e outros amigos foram ao pé do púlpito para parabenizar o inspirado orador (SANTIAGO, 1920/2009, p. 209).

Pelo exposto, percebemos que Santiago descreveu a missa da Quinta-feira Santa de forma muito detalhada, especificando, inclusive, as partes do Ordinário e do Próprio da missa e por quem eram executadas. Dessa forma, podemos dizer que a narrativa de Serafim sobre a celebração litúrgica da Quinta-feira Santa foi tão minuciosa que especificou não apenas a ordem em que foram executadas as unidades funcionais (Introito, Gradual da Missa, a Espístola, o Evangelho etc.) como também algumas UMP, separando os estribilhos que eram entoados pelo sacerdote e os que eram cantados pelos cantores, por exemplo.

Dando prosseguimento à narrativa da mesma celebração, o autor disse que os músicos, no côro executavam o *Offertorium*, que trazia como texto: *Déxtera Dómini fecit virtútem, dextera Dómini exaltávit me: non móriar, sed vivam, et narrábo ópera Dómini* (texto retirado do Salmo 117, 16-17: “A destra do Senhor mostrou o seu poder; a destra do Senhor exaltou-me! Não morrerei, mas viverei e publicarei as maravilhas do Senhor”). O sacerdote cantava a oração do *Credo*, após o *Offertorium* (SANTIAGO, 1920/2009, p. 209). Apenas nesta parte a narrativa vemos incoerência entre o rito descrito pelo memorialista e o Missal, já que o *Credo* viria logo após o sermão. Em seguida os músicos entoavam o *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*. O rito prosseguia com a comunhão.

Após o término da Missa começava a procissão com o Santíssimo Sacramento, em direção à saída da igreja. Durante o trajeto, o coral acompanhava cantando o hino eucarístico *Pange Lingua* (SANTIAGO, 1920/2009, p. 211). A autoria do *Pange lingua* foi atribuída a São Tomás de Aquino (1225-1274), sugerindo-se, portanto, tratar-se de uma tradição medieval. O hino, com sete estrofes, é também conhecido como *Tantum Ergo*, palavras que iniciam a penúltima estrofe do hino. O *Pange lingua* era utilizado, sobretudo na liturgia tridentina, nos momentos voltados ao Santíssimo Sacramento, como o próprio translado do Santíssimo na procissão da Quinta-feira Santa, e na celebração de Corpus Christi. Também este hino estava previsto no Missal Romano anterior ao Cancílio Vaticano II, conforme verificamos na versão de 1909.

Após a procissão, dava-se a Desnudação dos Altares. Neste momento, os músicos cantavam *Diviserunt sibi vestimenta mea*, cujo texto é extraído do salmo 21. Seguia-se outro momento daquela celebração litúrgica: o Lava-pés.

A cerimônia de **Lava-pés** ocorreu também na Igreja do Amparo naquele ano, uma iniciativa do Vigário Barroso e que contou com a participação de vários sacerdotes (SANTIAGO, 1920/2009, p. 210). Na Igreja de Nossa Senhora do Amparo, a celebração aconteceu ao cair da tarde. Serafim Santiago, como fiel irmão do Amparo, dedicou-se em descrever a cerimônia de Lava-pés que lá aconteceu. Então, neste ponto, ocorreu uma ruptura em seus relatos, pois interrompeu a narrativa sobre o rito que vinha ocorrendo na Matriz para detalhar o que tinha acontecido algumas horas antes, na igreja de sua irmandade.

A esta cerimônia dava-se o nome de – “Mandatum novum do vobis.” Antifona que se repetia entre os versículos do Salmo que se cantava durante a cerimônia e que nos fazia recordar o preceito que Jesus Cristo deixou entre seus discípulos. [...] Faltam-me habilitações para demonstrar aos leitores esta pia cerimônia, não só pelo exemplo que representa o Celebrante naquele acto de verdadeira humildade e caridade, como também pelas músicas que eram ali cantadas pelos músicos no coro, destacando-se, dentre ellas o sublime e melodioso cântico do: - “Domine, tu mihi lava pedes”, esta feliz produção que immortalizou o nome de seu compositor, o christovense – José da Annuniação Pereira Leite, de eterna memória (1920/2009, p. 211).

Em relação à música na cerimônia de Lava-pés, o autor destacou as unidades funcionais *Mandatum* e o *Domini, tu mihi*. Porém, apenas o *Domini, tu mihi* teve sua autoria revelada e destacada. A composição sacra de José Annuniação foi lembrada tanto por Serafim Santiago quanto por Armindo Guaraná (1925). Acreditamos que essa obra de Annuniação teve grande aceitação entre os sancristovenses, ainda em seu tempo. O *Domini, tu mihi*, entoado pelo coral durante o momento em que o sacerdote lava os pés dos “discípulos”, provém do livro de João (Jo 13). Infelizmente não foi possível encontrar nenhuma fonte musicográfica dessa emblemática composição de Annuniação até o momento. Santiago também citou nomes de músicos que tocaram naquela celebração e, em especial, que tocaram o afamado *Domine, tu mihi*, sugerindo uma ideia de textura, ao falar da instrumentação.

Era durante esse cântico que ouvia-se as maravilhosas vozes de Luiz Alves Pitanga e Ludgerio Benigno do Nascimento; a flauta suave do Cesar e o sonoroso Piston de José Vianna a formarem duettos. Julgo que foi este um dos momentos mais arrebatadores para os fieis ouvintes (SANTIAGO, 1920/2009, p. 212).

É possível que alguns desses hinos, tais como *Pange lingua, Diviserunt sibi, Mandatum* e o *Domini, tu mihi* tivessem textura polifônica, cantados a várias vozes pelo coral. No caso específico do *Domine, tu mihi* sabemos que havia solos (talvez de tenor e baixo) e que instrumentos de sopro (flauta e piston) compunham o instrumental da peça. O nome de Luiz Alves Pitanga foi mencionado outras vezes no *Annuario*, sempre na função de cantor em alguma solenidade.

As celebrações do Amparo e da Matriz contaram com os mesmos músicos, já que, segundo Santiago tanto os músicos quanto os sacerdotes já eram aguardados pelo povo na Matriz para ter início a segunda missa (1920/2009, p. 212). Certamente um dia atribulado e de muita correria para músicos e celebrantes.

Ainda na mesma noite, tinha lugar nas ruas da cidade a **Procissão do Fogaréu**, que é uma celebração paralitúrgica cujas raízes remontam ao medievo espanhol e português (CAES, 2019, p.64). Ao longo dos séculos a tradição passaria a ser notada em outros países da América Hispânica e Portuguesa, tal como ocorreu no Brasil, ainda no século XVII, geralmente associada às Irmandades da Misericórdia. Atualmente ainda várias cidades mantêm o costume desse rito, sendo, talvez, a mais enfática na Cidade de Goiás, cujas celebrações de Semana Santa continuam apresentado grande força. André Caes atribui a difusão dessas celebrações devocionais da Semana Santa às irmandades, sobretudo à Irmandade da Penitência, à Irmandade dos Passos e a da Misericórdia, ainda no período colonial (CAES, 2019, p. 67).

Em São Cristóvão o cortejo partia da Igreja da Misericórdia, onde os fiéis já eram esperados, ao sair da matriz. Toda a irmandade da Misericórdia, os sacerdotes, músicos e praças da polícia articulavam-se na procissão, bem como doze homens que conduziriam os grandes candeeiros de ferro (SANTIAGO, 1920/2009, p. 213). Em outras regiões do Brasil, onde a tradição da Procissão do Fogaréu existe ou existiu em algum momento, esses homens que carregam os candeeiros recebem o nome de farricocos (LIMA, 2012, p. 125). Geralmente vestem túnicas e capuz e carregam tochas acesas. O enredo da procissão está pautado na apreensão de Jesus, no Getsêmani, portanto, seguindo a ordem cronológica dos atos da Paixão. O termo “farricocos” não foi usado por Santiago. O memorialista também não fez referência à questão da indumentária dos farricocos, mas mencionou novamente a antiga tradição das armações. Para Souza, o termo não era utilizado na América portuguesa. Dentre as fontes consultadas pela autora, a exemplo de Ofélia Sócrates (1907), não se referem a este termo específico (SOUSA, 2007).

Nesse aspecto, compunham o cenário os sete painéis que representavam os sete passos da Paixão de Cristo. A imagem do crucificado estava ao centro do cortejo. A imagem seria “depositada” em cada uma das igrejas pelas quais passava o cortejo, sempre se articulando o ato com o canto puxado pelos padres: “*Santa Maria!*” e respondido pelos músicos e toda a gente: “*Ora pro nobis!*” A procissão ia passando pelos vários templos da cidade alta e, a cada parada, os músicos entoavam o moteto *Diviserunt sibi* (SANTIAGO, 1920/2009, p. 214).

Na Sexta-feira da Paixão, logo cedo os sancristovenses já eram alertados das celebrações ao som das “matracas pelas ruas da velha cidade chamando os fiéis para o acto do Enterro (SANTIAGO, 1920/2009, p. 215). Naquele dia, segundo Santiago, ocorriam a celebração litúrgica da **Adoração da Cruz** e a **Procissão do Senhor Morto** (celebração para-litúrgica). No rito da Adoração da Cruz na Igreja Matriz, o memorialista destaca a participação dos músicos no Tracto *Domine audívi audítum tuum, et tímui: considerávi ópera tua, et expávi* e no Tracto *Eripe me, Dómine, ab homine malo: a viro iníquo líbera me* que se articulavam entre as Lições e Orações. Os sacerdotes entoaram o Evangelho. Santiago utilizou-se de muitos detalhes da celebração em relação à Sexta-feira Santa. Destacamos aqui o rito da Adoração da Cruz, na qual os músicos entoavam o *Venite, adorémus* e, em seguida cantavam o *Crux Fidelis*

No fim da Adoração da Cruz se acendiam as vélas, que estavam sobre o altar e procedia-se a Procissão, até chegar ao logar, onde se achava o S. Sacramento depositado. Os músicos cantores que seguiam na frente do Pallio, cantavam durante o itinerário o Hymno: *Vexilla Regis pródeunt, Fulget Crucis misterium, Qua vita mortem pértulit, Et morte vitam prótulit* (SANTIAGO, 1920/2009, p. 219).

É também interessante notar o privilégio dos senhores de engenho durante o rito da Adoração da Cruz. Segundo Serafim, por serem eles membros da “fidalga confraria” tinham a obrigação de imitar os Sacerdotes, fazendo três genuflexões e beijando a imagem. Ato que era seguido da doação de moedas de ouro ou prata (SANTIAGO, 1920/2009, p. 219). Ao final daquela celebração litúrgica, dava-se início uma segunda procissão, desta vez paralitúrgica: a Procissão do Senhor Morto, ou **Procissão do Enterro**. Nesse ato tinham destaque, mais uma vez, os painéis da paixão feitos pelos armadores.

Segundo Castagna (2000, p. 5), a tradição da Procissão do Enterro teria surgido em Braga, Portugal, sendo que a descrição mais antiga da referida cerimônia consta no Missal Bracarense de 1558. Para além dos quadros pintados em tecido, Santiago menciona a presença de crianças vestidas de anjinhos, uma mulher representando Maria Magdalena e um homem que representava São João como personagens que compunham a cena dramática. Além destes, havia também a Mulher-pia que cantaria o canto *Oh vos omnes*. Os cânticos piedosos eram insistentes e, aparentemente, os fiéis não esgotavam suas culpas. Esse aspecto teatral era uma constante nos atos da Semana Santa, não só em

São Cristóvão, mas em outras regiões do Brasil. Ao falar sobre os eventos católicos no Brasil oitocentista, Gilberto Freyre colocava que: “as cerimônias nas igrejas, as festas litúrgicas, os sermões pelos pregadores eloquentes tinham alguma coisa de teatral que atraía multidões” (FREYRE, 1922/2009, p. 106).

A Procissão do Enterro concentrava-se na igreja do Carmo e, segundo o memorialista, também a praça do Carmo ficava repleta de fiéis. Prossegue o relato dizendo que “Neste momento chegavam ali os Irmãos 3º de São Francisco; a banda de musica do Corpo Policial trajando luto e trazendo ordem do Excelentíssimo Senhor Presidente da Provincia para acompanhar a respeitavel Procissão tocando marchas fúnebres” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 221).

Serafim Santiago prossegue o relato após o canto da Verônica:

Findo este cântico e tendo de acompanhar a Procissão, ouvia-se o inferior da força Policial bradar para os seus commandados, joelhos em terra!!! Neste momento, ouvia-se a musica de Policia, ali estacionada, começar uma triste e saudosa marcha fúnebre que durava até quando parava a procissão na porta da Egreja do Amparo, onde os Sacerdotes cantavam o heu, sendo logo respondidos pelos músicos cantores; o mesmo faziam na porta de todas as Egrejas da referida Cidade (SANTIAGO, 1920/2009, p. 223).

Nos cânticos entoados na tradicional Procissão do Enterro vemos o *O Vos Omnes* e o *Heu*. Ambos de caráter melancólico e que eram também cantados na Quaresma, nas Domingas. A letra do *O vos omnes* na íntegra, em latim, como era entoado (e como hoje ainda é cantado em São Cristóvão): *O vos omnes/ Qui transitis per viam,/ Attendite, et videte/ Si est dolor similis sicut dolor meus./ Attendite, universi Populi/ Et videte dolorem meum*. A mensagem remete a um lamento. A Verônica pede atenção aos transeuntes para expor sua dor diante do sofrimento vivido por Jesus durante a Paixão⁵⁴.

As memórias de Santiago não apontam para a textura da música, ou se havia acompanhamento instrumental. No entanto, o canto da Verônica é vivido até os dias de hoje naquela cidade, na procissão do Encontro da Quaresma. Em relação à intérprete, Ana Guiomar Souza questiona sobre quem teria interpretado a Verônica no período em que não se admitia o canto de mulheres no culto, considerando que, no Brasil, a tradição

⁵⁴ Destacamos que a própria autora desta tese desempenhou função de Verônica na Semana Santa em sua paróquia Nossa Senhora Auxiliadora, em Aracaju (SE), durante onze anos.

remonta ao século XVIII. Segundo a autora, em Goiás o canto era interpretado por meninas, isso ainda no começo do século XIX (SOUZA, 2007, p. 333).

A permissão de uma menina, ainda criança, para interpretar a Verônica está associada à ideia de pureza e inocência da criança. Talvez essa ideia tenha perdurado em São Cristóvão, considerando que, nos dias de hoje, são moças virgens que fazem a Verônica. Também o relato de Santiago sugere que, já em 1875, o canto era entoado por uma mulher (não é possível determinar de qual faixa-etária) já que ele mencionava que o ato foi cantado pela Mulher-pia⁵⁵. Além disso, é preciso considerar também que nem as Domingas e nem a Procissão do Enterro são cerimônias litúrgicas, o que pode corroborar com uma maior flexibilidade em relação ao gênero dos cantores, sobretudo se considerarmos o caráter cênico do ato. A presença de mulheres participando do serviço litúrgico com o canto não foi uma excessão com a Verônica, em São Cristóvão, de acordo com Serafim Santiago. Mais adiante veremos que, ao tratar do sobre o Mês Mariano, ele menciona a participação das senhoritas sancristovenses no coral. No entanto, pode-se considerar a questão de serem ainda meninas ou moças, e não senhoras casadas.

Com relação à música propriamente, sabemos que duas tradições do *O vos omnes* subsistiram ao tempo, em São Cristóvão. Uma tradição é escrita, e trata-se do Moteto de mesmo título que compõe o conjunto de Motetos dos Passos, cuja autoria permanece no anonimato, mas que será mais bem estudada no capítulo cinco desta tese. A outra versão da unidade funcional é de transmissão oral e está diretamente ligada à figura da Mulher-pia. De acordo com moradores da cidade, o canto que ainda hoje é cantado pela Verônica é remanescente de séculos, não sendo possível datar. A memória coletiva conserva a ideia que o canto pode ser tão antigo quanto a tradição na cidade. Não cabe ao nosso trabalho aqui problematizar a questão. No entanto, sabemos que o Canto do *O vos omnes*, entoado pelas Verônicas desde meados do século XX, pelo menos, é um canto monódico, entoado pela Mulher-pia, sem acompanhamento instrumental. Suas características remetem ao

⁵⁵ Em termos de iconografia, Pilar Vinuesa e Ainda Miguel investigam a representação da sagrada face em fontes iconográficas na cidade de Toledo (Espanha). As pesquisadoras explicam que os primeiros registros do rosto de Cristo em um pano e, conseqüentemente da mulher piedosa que apresenta a sagrada face (Verônica – verdadeira face) remetem ao século XII, sendo que a tradição provém do evangelho apócrifo de Nicodemos, que narra a participação dessa mulher durante o trajeto do Gólgota (VINUESA; MIGUEL, 2013, p. 18) Referência completa na lista, ao final.

cantochão, sobretudo pela quantidade de notas nos melismas, não sendo possível identificar elementos da música operística. Em 2016, a pedido do então diretor do setor de Patrimônio Artístico, Histórico e Cultural de Sergipe, da Secretaria do Estado da Cultura, Marcos Paulo Carvalho, fomos a São Cristóvão com o objetivo de ouvir as duas Verônicas mais recentes para registrar da forma mais aproximada possível o canto em uma partitura tradicional (Fig. 30). A primeira Verônica permaneceu na função por quatorze anos e a sucessora havia acabado de assumir a função naquele mesmo ano de 2016.



Figura 29 - Encontro de Verônicas em São Cristóvão, em frente ao Museu Histórico, 2016.

O objetivo dos proponentes da ideia era de contribuir com a memória daquela tradição, que há décadas vinha sendo transmitida oralmente – e assim permaneceria. Segue abaixo nossa tentativa de registrar em partitura o canto da Verônica de São Cristóvão:

O Canto de Verônica - São Cristóvão (SE)

Transcrição de Thais Rabelo

Soprano

Oh vos! Oh om- nes, qui tran-

11 si- tes- pe-er vi- am, pe- er vi- am, a- tten- di te! A-

22 tten- di- te et vi- de- te. Et vi- de-

32 -te si- es- t do- o- lor si- cu- t

43 do- lor me- us do- o- lor me- us.

Figura 30 - Transcrição do Canto da Verônica de São Cristóvão, 2016⁵⁶.

O registro faz menção à forma como o cântico vem sendo entoado nos dias de hoje, não sendo possível, sem um manuscrito anterior, conhecer exatamente a maneira como era entoado em séculos anteriores. É natural que a música – ao que sugerem os antigos – sendo mais que secular, tenha sofrido várias alterações, sobretudo por ser transmitida oralmente. No entanto, existe uma preocupação na cidade em conservar o máximo possível a melodia desse canto. A Senhora Naumira Barroso Costa, moradora da cidade, é a responsável por preparar a Verônica para o desempenho de sua função, ensinando-lhe o canto e acompanhando a menina em diversos aspectos. Sobretudo na maneira de portar-se durante a Procissão. Neste sentido, tem sido a décadas uma pessoa importante para a manutenção dessa tradição em São Cristóvão.

O canto do *Heu* também tem caráter melancólico, cuja letra é: *Heu me, Domine, / quia peccavi nimis in vita mea: quid faciam miser, ubi fugiam, / nisi ad te, Deus meus?!!*

⁵⁶ Outras transcrições menos métricas, mais próximas do canto gregoriano podem ser realizadas. A transcrição em questão considerou as referências das duas Verônicas e também as ferramentas que dispúnhamos na época.

Libera me, Domine,/ de morte æterna,/ in die illa tremenda,/ quando celi mouendi sunt et terra. A mensagem central do texto é de reconhecer-se pecador e miserável e suplicar o perdão a Deus e o livramento da morte eterna. Pela narrativa de Santiago, o *Heu* foi entoado em diversos momentos da Sexta-feira Santa. A prática de cantar-se o *Heu* foi observada por Ana Guiomar Souza, em Goiás e também por Paulo Castagna em manuscritos da Procissão do Enterro da Sexta-feira Santa de São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Com relação à Goiás, Ana Guiomar destaca que:

Completava o conjunto ritual da Sexta-feira a *Procissão do Enterro* – cerimônia de origem portuguesa que perdura até os dias de hoje. Depois que a imagem de Cristo morto é retirada da Cruz e colocada em um esquife para desfilar pelas ruas da Cidade de Goiás, a *Verônica* canta por sete vezes o seu tradicional canto monódico *O Vos Omnes*, intercalado com o canto das *Heús* (polifônico) entoado pelas carpideiras – personagens conhecidas como as Três Marias, Marias-Beús ou Heús (Maria Madalena, Maria Salomé e Maria de Cléofas) (SOUZA, 2007, p. 290).

Encontramos semelhanças entre o rito apresentado por Santiago e o que ocorria em Goiás, como o canto do *Heu*, a essência da procissão em si e também o canto da Verônica. Porém, não encontramos em ponto algum da narrativa a presença das Marias Heús. Souza se refere ao cântico no feminino e plural, por conta da associação com as personagens que entoavam, mas Santiago trata no masculino (o cântico) que, segundo ele, era primeiramente entoado pelos sacerdotes. No contexto goiano, os dois cânticos diferenciavam em textura. Enquanto o *Oh vos omnes* era monódico, o *Heu* era polifônico. Acreditamos que o mesmo ocorresse em Sergipe, considerando que até hoje o canto da Verônica é uma monodia, que na Procissão dos Passos, na Quaresma, contrasta com os Motetos dos Passos.

Para além do moteto de Lava-pés, Santiago não atribuiu nenhuma outra autoria aos vários outros cânticos das celebrações da Semana Santa. Pelos relatos, o *Heu* era entoado em outros momentos ao longo da Semana Santa. Também a *Música do Corpo Policial* participava da procissão. O autor não deixa claro se a banda acompanhava o *Heu* ou se este era entoado *acapella*. O percurso da procissão do Enterro ia alternando as marchas fúnebres, executadas pela Música do Corpo Policial e o canto do *Heu* era realizado pelos sacerdotes e respondido por músicos e fiéis a cada parada em frente aos templos.

Acabada aquela procissão, havia ainda outro ato, que era o **Sermão das Lágrimas**, realizado na matriz e que também contava com a participação dos músicos. O Sábado Santo encerra o Tríduo Pascal. Na São Cristóvão de Santiago, já às sete horas da manhã, as pessoas eram chamadas para o ato da **Aleluia** pelas matracas. Nessa celebração matutina os músicos entoavam o *Tracto: sicut cervus desiderato ad fontes aquarum: ita desiderato ánima mea ad te, Deus*. Cantava-se também as *Ladainhas* e, ao final da ladainha entoavam o *Kyrie Eleison*, finalizando com o *Glória in excélsis Deo* (Santiago, 1920/2009, p. 226-227).

Antes da Missa Solene já se apresentava na Matriz o Presidente da Província e a *Música do Corpo Polical*. Todos se preparavam para o momento do Glória, inclusive o fogueteiro. Naquele momento o relógio voltaria a bater. A missa transcorria em caráter de solenidade, sendo entoados em formato de solo a UMP *Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te*. Ao autor prossegue falando sobre a participação da Música da polícia ao final da Missa Solene.

Findo o acto da Alleluia, a musica de Policia, auctorizada pelo Exmo. Senhor Presidente da Provincia, sahio da Matriz, percorrendo as ruas da velha Cidade, dando as boas-festas, (começando pela casa dos Juizes) a Familia do Engenho “Tartaruga” no momento que esta chegava no acto. No final da enthusiamada manifestação, eram os músicos de Policia obsequiados pelo Zezé da Tartaruga, como ali era conhecido, com um envelope contendo uma quantia ára ser dividido com o mestre e seus companheiros (Foi o que constou). Este mesmo acto de generosidade, foi também reproduzido pelo Commendador – Sebastião Gaspar de Almeida Bôtto, quando a mesma musica subiu em seu Palacete na praça da Matriz. Em casa do Vigario Barrozo e em muitas outras, eram-lhes servidas Cerveja e outras bebidas e doces. O mestre da referida musica, o falecido – Antonio Paes Mació, apresentava quase sempre, peças musicas de composição de seu colega, o nunca esquecido José da Anunciação Pereira Leite, ali conhecido por – José Bochecha; para mais tocar nos corações dos christovenses as recordações daquelle patricio que já não fazia parte da comunhão dos vivos. O aspecto da antiga Cidade era agradável; as ruas bem enfeitadas e em pleno movimento (SANTIAGO, 1920/2009, p. 228-229).

Vemos mais uma vez a participação da banda de Música da Polícia, não dentro do templo, sempre acompanhando as procissões e, naquele momento específico, após a celebração da Vigília Pascal, animando a cidade com um repertório diversificado. Mais uma vez Serafim Santiago destaca o nome de José Anunciação como compositor de umas das obras escolhidas pela banda. O afeto e sentimento de saudade está sempre relacionado à escolha da música do antigo maestro. É válido lembrar que José Anunciação havia falecido em 1872. Considerando que Santiago sugere estar se

referindo à Semana Santa de 1872 (SANTIAGO, 1920/2009, p. 347), é compreensível pensar que a comunidade sentia a ausência do antigo maestro. O sábado terminava com a celebração da Coroação de Maria, quando eram entoados cânticos marianos como o *Magnificat anima mea*. Naquela altura, já não cabiam mais os olhares entristecidos, a sobriedade dos gestos, o roxo, os lamentos. A música também é parte dessa mudança de caráter coletivo. Encerravam os festejos a Música do Corpo Policial e os foguetes do Sr. Anselmo, na Praça da Matriz.

3.2.4 O Mês Mariano

Segundo Serafim Santiago, o mês de maio era muito celebrado na cidade e chamado “Mês Mariano”. Na tradição católica, maio é dedicado à Virgem Maria e, até os dias atuais, ainda é assim celebrado na matriz de São Cristóvão. Não nos é possível afirmar, contudo, se existiram rupturas nesta tradição ao longo do tempo. Ao tempo de Santiago, aconteciam celebrações dedicadas a Maria durante todo o mês, de modo particular nos dias de quinta-feira e de domingo. Era também chamado de “o mês das flores” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 232).

O memorialista fornece detalhes acerca da música utilizada nas celebrações do Mês Mariano, tanto em relação aos compositores, quanto aos intérpretes. Segundo o autor, as ladainhas e hinos eram de autoria de José Annuniação Pereira Leite e a Missa e o *Te Deum*, composições do médico e músico Joaquim José de Oliveira (SANTIAGO, 1920/2009, p. 235). Tais cânticos eram interpretados pelas senhoritas e jovens cristovenses, preparados por algum mestre de música. Considerando passagens posteriores, é possível inferir que o professor das senhoritas e dos jovens fosse o maestro Firmiano Nunes (1920/2009, p. 315).

No dia primeiro começava as solemnidades do mez Mariano na antiga Matriz da velha Cidade. Era crescido o numero de Senhoritas e jovens cantores, que alegremente tomava parte activa nas referidas solemnidades [...]. O Vigario José Gonçalves Barrozo, o maior influente da festa, mandava preparar na Matriz dois corêtos, sendo um para as Senhoritas e o outro para os jovens christovenses, tambem cantores, que, nas solemnidades das quintas-feiras e Domingo, executavam com suas vózes maviosas os canticos em honra á sublime Mãe de Deus (SANTIAGO, 1920/2009, p. 232).

Destacamos que havia uma distinção social nas funções em torno daquelas celebrações: as Senhoritas e jovens ocupavam-se dos cânticos das celebrações, enquanto que “as senhoritas mais pobres empregavam-se em auxiliar ás floristas ali residentes, pregando grinaldas de flôres de lorangeiras (artificiais) ” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 232).

Havia festa, procissão, coroação e “Te Deum”, que terminava tarde da noite. A festa era cantada pelas Senhoritas, sendo a musica composição do insigne Doutor – Joaquim José de Oliveira; á noite cantavam o “Te-Deum, também composição de referido Medico Christovense. Elle escreveu estas musicas para serem acompanhadas ao piano, seu instrumento predilecto, sendo elle mesmo quem as acompanhava admiravelmte nesta festividade (SANTIAGO, 1920/2009, p. 232).

Sempre, de acordo com Santiago, depois da morte de Joaquim José de Oliveira foi a Exma. Sra. D. Catharina Fernandes quem o sucedeu ao piano. A celebração contemplava homilias prolongadas e entusiasmadas, o momento de coroação de Maria que o Vigário Barroso mandava “aparecer em seu tempo em um elevado throno, corôado pelas três pessoas da Santissima Trindade” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 235) dando a entender tratar-se de uma cena pintada no tablado, executado pelos armadores. Girândolas de foguetes arrematavam a cena ao som das vozes das senhoritas que entoavam o “*Gloria in excelsis Deo*”. Momento que, segundo Santiago, enchia o coração dos presentes com muita emoção (SANTIAGO, 1920/2009, p. 235).

3.2.5 As Celebrações Fúnebres

Passaremos agora aos atos do mês de novembro, sobretudo pela ênfase dada por Santiago aos ritos dos dias fúnebres. O autor inicia falando sobre o **Dia dos Fiéis Defuntos** e acaba relacionando-o com outros ritos de semelhante caráter, como a **Encomendação das Almas**. Nesta seção o memorialista lembrou novamente a grande quantidade de músicos que havia em São Cristóvão nos tempos de capital.

De acordo com Vinícius Oliveira, o ritual de Encomendação das Almas consiste em uma devoção religiosa com cânticos lamentosos “através dos quais os participantes rezam pelas almas de seus familiares já falecidos ou pelas almas de muitos outros tipos de mortos que consideram ainda necessitar de orações” (OLIVEIRA, 2017, p. 27). Ainda

segundo Oliveira (2017, p. 40), trata-se de uma tradição do catolicismo popular que teria chegado ao Brasil ainda no século XVI, sendo notada em vários estados, tais como Goiás, Mato Grosso, Espírito Santo, São Paulo, Rio Grande do Sul e principalmente em Minas Gerais.

Segundo Santiago “Na véspera de finados, ao tocar de ½ noite, os christovenses dispertavam ouvindo a sublime musica da tradicional encomendação das almas [...] uma das melhores composições antigas; toda escripta em menór” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 297). Os termos “tradicional” e “composições antigas” poderiam indicar que tanto a cerimônia de encomendação das almas como as composições nela utilizadas fossem muito anteriores ao narrador. Ele fez questão de especificar que a música estava escrita em modo menor, possivelmente para confirmar o caráter melancólico da obra.

A narrativa que ele empreende remete ao tempo em que ele mesmo participou dos atos, tocando a campá⁵⁷ e a matraca, enquanto irmão do Amparo. O rito era realizado não somente na véspera de finados, mas também podia acontecer na quarta-feira de cinzas ou nas sextas-feiras da quaresma. Segundo Serafim Santiago:

Não imaginam os leitores a melodia d’aquelles canticos com palavras ou phrases que se deleitavam os christovenses, que procuravam no mesmo leito, ajoelhar-se e rezar pelas almas, quando ouviam a musica cantar compassivo o pedido de um “Padre-nosso e uma Ave-Maria pelas almas do Purgatorio”. Mais um Pai-nosso e uma Ave-Maria pelos que andam sobre as ondas do mar etc, e assim muitas outras, inclusive o sublime “Senhor Deus, misericordia”. Findo este ultimo cântico, o Luiz Pitanga acompanhado por mim que ocupava-me da campá e matraca, sahiámos sós, rodeando a Egreja ou mesmo pelas ruas e bêccos os mais esquisitos, fazendo o Pitânga com sua bôa vóz, o canto triste, ou lamentações, tracto, cantoria em menór com palavras pronunciadas em um tom frouxo e como arrastando a vóz, demonstrando profunda tristeza. Cantavam as lamentações assim: “Irmãos meus, remidos com o sangue de Jesus Christo, rezae um Padre-nosso e uma Ave-Maria pelas almas do Purgatorio [...]” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 298).

Segundo Santiago, já na primeira metade do século XX, as músicas utilizadas naqueles atos estavam se perdendo nos arquivos de São Cristóvão. A narrativa sobre o mês de novembro contou com um destaque no aspecto musical, por parte do memorialista. Além dos já mencionados dados, relacionados aos atos fúnebres, o texto de Serafim

⁵⁷ Campa: substantivo feminino, que significa sino de pequeno tamanho, sineta (HOUAISS, 2009, p.378).

Santiago (1920/2009, p. 300) também cita neste mesmo capítulo nomes de alguns músicos como José Menino, que tocava o Rabecão, e Luiz Pitanga, que foi também mencionado como cantor na missa da Quinta-feira Santa. O autor volta a relembrar a lista com o nome de vários músicos, alguns dos quais ele conheceu por tradição e outros que lhe foram contemporâneos.

Acreditamos que a ênfase dada à música na narrativa de seu *Anuario* (para além deste capítulo, que ocorre de forma especial) se deve justamente ao fato de ter sido Santiago um irmão do Amparo, igreja que sediava a devoção a Santa Cecília, que contou com a forte participação de Frei José de Santa Cecília. Tal relação se revela também na frase do autor ao afirmar que “a musica é o incenso mais puro que se queima nas aras de Deus” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 309). Mesmo não sendo músico (pelo que indica seu discurso), Serafim Santiago estava ligado àquela arte por ser irmão do Amparo, talvez se sentisse também um zelador da arte musical naquela cidade. Foi um grande admirador da música produzida em São Cristóvão e tratou de exaltá-la em sua narrativa, sobretudo no que tange aos atos religiosos.

3.2.6. As celebrações de Natal

Os relatos de Santiago concluem no mês de dezembro, cuja primeira celebração se dá em honra de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da província. Em torno dessa festividade ocorria principalmente a novena da Conceição e a Missa Solene. Aqui, porém, nos concentraremos na descrição dos atos do período natalino. As celebrações não se concentravam apenas nos templos católicos, mas também se manifestavam com bailes pastoris, reisados e cacumbis. Os festejos tomavam conta da cidade, desde a véspera:

Ao tocar meio-dia, repicavam alegres e festivos todos os sinos das Egrejas da antiga Cidade [...]. A meia-noite para amanhecer o dia 25, havia muitas Missas em todas as Egrejas naquela cidade, e com solemnidade em algumas d'ellas. Na Matriz, para onde concorria a maior parte da população; no momento em que o sacerdote cantava o “Gloria in excelsis Deo”, tocavam as campas, repicavam os sinos e a musica cantava o Gloria da Missa dos Anjos, e na ocasião do incenso, cantavam as Senhoritas o versículo – “Jesus sois tão amante”. No fim de cada Missa os Celebrantes davam a beijar a Imagem do menino Jesus. O povo christovense em sua maior parte, perdiam a noite, pois havia muitas Missas, e no fim d'ellas, muitos divertimentos populares em que si distrahiam até o nascer do sol (SANTIAGO, 1920/2009, p. 314).

O que nos chamou a atenção no relato sobre as celebrações natalinas foi o fato de o autor não se ater ao detalhamento do rito, tal como havia feito sobre a Semana Santa, mas também que, mesmo o relato sendo menos minucioso, fica evidente uma maior flexibilidade em relação à liturgia, considerando que no momento da incensação, ainda durante o rito, teria sido cantado um cântico em língua vernácula. Além disso, vemos que o Gloria utilizado foi retirado da *Missa de Angelis*, portanto, um canto gregoriano. Além disso, tal como nas celebrações do Mês Mariano, foram as Senhoritas que cantaram durante a celebração.

No decorrer daquele mesmo dia, outro costume: as modinhas do Menino Jesus (conforme intitulado por Serafim). Durante a tarde ocorriam as modinhas, sempre na casa de uma determinada família. A música do ato ficava por conta das senhoritas e dos jovens sancristovenses (aprendizes de música), previamente preparados pelo mestre, e que, trajando branco, cantavam as referidas modinhas, acompanhados pelo violinista e maestro Firmiano Nunes dos Santos Fortes (SANTIAGO, 1920/2009, p. 315). É possível que não configurassem Modinha no sentido da música popular do império, ou de algo que derivasse da tradição dos villancicos de Natal. A falta de mais elementos nos impede de entender com clareza o que seriam realmente essas Modinhas. Porém, acreditamos tratar-se mais de canções religiosas populares, ou cânticos espirituais.

De acordo com o memorialista, as modinhas estavam divididas em oito versículos: 1º Venham todos ao Presépio; 2º Jesus, sois tão amante; 3º Para nos dar hoje a glória; 4º Vindamos felizes; 5º Trouxe ao mundo o Redentor; 6º Os céus já piedosos; 7º Para Belém os Reis Magos; 8º Quem quiser ver um Deus amante (SANTIAGO, 1920/2009, p. 315). Pelos títulos, inferimos tratar-se na verdade de oito modinhas em torno da temática do nascimento de Jesus. O nome do compositor não foi revelado, apenas é possível saber que a música era tocada pelo maestro Firmiano que provavelmente era também o professor dos jovens que interpretavam as canções. A reunião terminava com danças como valsas e polkas e fartura na mesa (SANTIAGO, 1920/2009, p. 315-316).

Considerando o que foi apresentado em torno de algumas das celebrações religiosas e, conseqüentemente, da música nessas celebrações, entendemos que os relatos de Serafim Santiago são pistas importantes para empreender um panorama, ainda que

turvo, das atividades religiosas de São Cristóvão no século XIX. Infelizmente, por conta da pandemia, não foi possível dar continuidade à pesquisa em arquivos em relação a este tópico e o levantamento nos jornais disponíveis da Hemeroteca Nacional pouco acrescentou a respeito das celebrações religiosas. No entanto, consideramos que ainda assim foi possível empreender um panorama das atividades religiosas, sobretudo as solenidades, identificar tradições que aconteciam na cidade e que podem ter tido início ainda no período colonial, tais como a Procissão dos Passos, a Semana Santa e a Encomendação das Almas.

Apesar de não descartar a possibilidade de os ritos abarcados pela descrição de Santiago remeterem ao tempo de capital, as memórias por ele apresentadas concentram-se principalmente no período posterior à mudança. Em consonância, o que está além do texto e, de certo modo, transparece nos relatos é a constante necessidade de o autor valorizar a São Cristóvão capital, o que faz por meio da valorização das celebrações antigas, que se davam aos moldes daquele tempo, com rigor no rito litúrgico, mas também com suas manifestações tradicionais. Além disso, apontou para o catolicismo oficial, que mantinha devoções mais voltadas às prescrições romanas, bem como uma atitude mais flexível em relação a quem cantava a liturgia, quais repertórios eram utilizados e que instrumentos. Já no tópico anterior, foi possível notar que atitudes assim poderiam gerar incômodo em algumas pessoas. Porém, do que foi levantado, viu-se que, ao longo do século XIX, houve momentos em que o rito se mostrou menos rigoroso quanto às normas. De fato, essa foi uma realidade não somente em São Cristóvão. Os documentos lançados pelo Vaticano ainda no alvorecer do século XX sugerem uma necessidade de rever a liturgia e a música é parte essencial nesse contexto.

3.3 Música na Procissão dos Passos – Os Motetos

3.3.1 Questões de Procedência

Dentre as celebrações tradicionais da antiga capital, a única que parece ter subsistido ao tempo, sem interrupções e que permanece forte em nossos dias é a Procissão

dos Passos da Quaresma. Quanto à música, ainda são cantados os Motetos de Passos tal como se preservaram nos documentos musicográficos manuscritos.

Em relação às origens da Procissão, Jorge de Campos Teles (1999 apud CASTAGNA, 2008, p. 2) defende que teria surgido no “Convento de São Francisco de Lisboa, sendo posteriormente praticada também no convento de Santa Clara e na Igreja dos Mártires, sendo, porém a Procissão dos Passos do Convento da Graça a responsável pela maior difusão dessa cerimônia em Lisboa, sobretudo a partir do século XVII”. Neste contexto, Paulo Castagna (2008, p. 1) destaca a procissão dos Passos como uma herança portuguesa advinda da colonização, e que ainda se mantém em alguns estados brasileiros.

Assim, em que pese ao surgimento entre os franciscanos, teriam sido os agostinianos descalços os principais incentivadores do costume em Lisboa. Em seu dicionário Portugal Antigo e Moderno, Pinho Leal apresentou de forma detalhada o forte caráter penitencial da procissão no século XVIII, na aldeia-galega do Riba-Tejo:

Conta-se que no século passado se costumava fazer aqui a procissão dos Passos, na qual um latagão em carne e osso fazia de Senhor dos Passos, levando a cruz às costas, com grande cabeleira e longas barbas postiças. Quando a procissão parava, queria o pobre do homem descansar, encostando a cruz (que pelos modos era pesada) em qualquer parede ou valado; mas isso é que os judeus lhe não consentiam para fazerem a coisa mais ao natural (LEAL, 1874, p. 86).

A fundação das capelas dedicadas ao Senhor dos Passos (que não estão necessariamente ligadas à Procissão), como a capela do Senhor dos Passos localizada na vila de Álvaro – Portugal, se deve a José Rodrigues Freire, no século XVIII. Havia, em Portugal, o costume de construir sete capelinhas onde se rezavam cada um dos sete passos da Paixão de Cristo. Pinho Leal menciona várias dessas singelas construções, o que nos sugere tratar-se de algo característico de seu país e algo que ocupara grande relevância, já que o autor menciona diversos exemplos, nas várias regiões de Portugal. Aqui escolhemos apenas alguns exemplos, a saber: “No monte Farinha, há sete capelas, com os sete principais passos da Paixão de Jesus Christo, que se não chegaram a concluir” (PINHO LEAL, p. 253) (referente à vila de Atei, no século XVIII). Na região de Bouro, em meados do século XIX: “No íngreme caminho que vae da freguezia para o santuario, estão, do lado esquerdo, varias capelas, com os passos de Nossa Senhora; e da parte direita, alguns da Paixão de Jesus Christo” (PINHO LEAL, p. 431).

Há também capelinhas no Convento de Santa Cruz (construído no século XVII), em Bussaco e que pertenceu aos Carmelitas. Ao redor do convento havia “uma extensa e poetica matta, de arvores gigantescas. O monte é hornado de muitas capelas, representando os passos da Paixão, até ao cume, onde está a já referida Cruz Alta” (PINHO LEAL, p. 509). E na cidade de Braga:

No campo dos Remedios estão dois dos melhores edificios de Braga – a igreja de Santa Cruz, e a do Hospital de São Marcos. Aquella foi feita pelo arcebispo D. Rodrigo da Cunha (que depois foi arcebispo de Lisboa), em 1635. [...] É um templo vasto e sumptuoso, e o seu frontespicio adornado de primorosa esculptura. A igreja tem sete capelas, todas consagradas aos passos da paixão de Jesus Christo (PINHO LEAL, p. 450).

Ainda, no volume sexto do dicionário, no verbete sobre a região de Peniche: “Capela do Calvario – onde termina a Procissão dos Passos. Pelas ruas do transito d’esta procissão, se veem varias espellas a que damos o nome de Passos, onde se fazem as estações da mesma procissão” (PINHO LEAL, 1875, p. 631, v. 6).

No Brasil, semelhantes construções ainda são conservadas em algumas cidades, tais como São João Del Rei, Tiradentes e Congonhas (as capelas de Congonhas contam com o trabalho do escultor, arquiteto e entalhador Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e do pintor Manoel da Costa Athaíde), em Minas Gerais; Cidade de Goiás – onde se mantêm duas capelas – e Alcântara, no Maranhão. Essas capelas são exteriores, construídas na rua, como espécie de oratórios que guiavam o trajeto da procissão e abriam apenas em momentos muito específicos, como durante a quaresma.



Figura 31 - Capelinha dos Passos em Tiradentes (MG).

Mas essa tradição, que em Portugal já remonta há mais de 400 anos, não tardou a chegar ao Brasil. Até o momento, levantamentos realizados por alguns autores identificaram a presença dessa manifestação religiosa em território brasileiro nos estados de Minas Gerais, Pará (CASTAGNA, 2008; FONSECA, 2003), São Paulo (CASTAGNA, 2008), Goiás (SOUZA, 2007) e Piauí (LIMA; PINHEIRO, 2011). De acordo com Castagna, o registro mais antigo da presença de procissão dos Passos em território brasileiro é de meados do século XVII, quando da visita do padre Antônio Vieira a Belém do Pará, mas em São Paulo a tradição passa a ser notada no final do século XVII (2008, p. 3). O autor menciona um documento da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, de 1745, que refere a Procissão dos Passos sendo já promovida pela referida instituição na segunda sexta-feira da Quaresma desde 1681.

Sobre a procissão dos Passos em Goiás, a pesquisadora Ana Guiomar Souza apresenta um panorama do evento naquela região ainda no início do século XIX. Segundo a autora: “Do ciclo de celebrações que constitui a Semana Santa na cidade de Goiás, o conjunto processional da festa de *Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos* – com suas Procissões do Depósito, dos Passos (ou do Encontro) – é o que mais expressa a vertente penitencial e devocional do catolicismo” (SOUZA, 2007, p. 212).

Pinho Leal (1875) coloca especificamente a irmandade do Senhor dos Passos como sendo a precursora desta tradição em Lisboa. Em suma, no Brasil, mais precisamente em Minas Gerais, na antiga Vila Rica (hoje Ouro Preto) também foi a irmandade dos Passos que deu início à tradição no início do século XVIII. No Pará foi atribuído aos Carmelitas a responsabilidade pela disseminação desse costume (CASTAGNA, 2008, p. 3). Em Sergipe, a tradição está também relacionada à Ordem Terceira do Carmo que, segundo Magno Santos, “até o século XIX, era a mais importante associação religiosa de leigos de Sergipe e congregava parte considerável da elite política local. Senhores de engenho, barões do açúcar e autoridades políticas integravam o seletivo grupo dos terceiros de São Cristóvão” (SANTOS, 2015, p. 140).

Não é possível ainda determinar uma data referente ao início da tradição na cidade, porém as notícias levantadas – por meio dos escritos memoriais e da investigação hemerográfica – indicam que a procissão já tinha grande proporção na primeira metade do século XIX. Nossa investigação em torno da cidade de São Cristóvão oitocentista tem apontado que os eventos católicos paravam a antiga capital, reuniam inúmeras pessoas e ocupavam os diversos templos. Mesmo naquele período, contudo, a Procissão dos Passos em São Cristóvão já se destacava dos demais eventos, especialmente pela quantidade de romeiros que para lá se dirigiam, de todos os cantos de Sergipe.

O historiador Magno Santos (2015, p. 8) menciona a possibilidade da Procissão dos Passos em São Cristóvão remontar ao “alvorecer do século XVIII”, considerando também o fato que se preservou na memória coletiva de muitos cristovenses que afirmam que “um anônimo pescador teria encontrado a imagem do Cristo ajoelhado com a cruz sobre os ombros, em tamanho natural, em uma caixa, às margens do rio Paramopama e nessa caixa constava a inscrição “Para São Cristóvão d’El Rey”. A igreja da Ordem

Terceira do Carmo teria sediado a imagem e, a partir de então, iniciou-se a tradição (SANTOS, 2015, p. 8).

Na década de 1840, a procissão já ocorria e era tida como costume. Trata-se da queixa do inimigo dos abusos sobre a participação da Música do Corpo Policial na Procissão dos Passos, que já foi apresentada neste trabalho (O CORREIO SERGIPENSE, 18 de março de 1840, p. 6). Ao denunciar o ocorrido no periódico local, o “inimigo dos abusos” toca em aspectos como o fato de ser a procissão e o canto dos motetos já entendido como um costume em 1840, o que implica a ideia de que já naquele momento se havia uma estrutura na procissão que contemplava o canto dos motetos, mais sóbrios.

Albuquerque mencionou a prática na São Cristóvão oitocentista ao estudar as memórias de Aurélia Dias Rollemberg (1863-1952), filha do Barão da Estância, que partiu do Engenho do Escurial em São Cristóvão com sua família, ainda na adolescência, para morar na então província do Rio de Janeiro. O historiador citou uma das saudosas lembranças de Aurélia: “(...) iamos com muitas saudades para S. Christovão, assistirmus a Procissão de Passos [e] S. Sancta, que eram muito bonitas e concorridas” (ALBUQUERQUE, 2015, p. 101). Conjecturando tratar-se de uma memória de seu tempo de menina, percebemos que a Procissão dos Passos já configurava uma tradição consolidada na década de 1870. O pai de Aurélia, o Barão de Estância (1822-1904), era um fervoroso devoto do Senhor dos Passos, de modo que Albuquerque, através de uma cuidadosa análise das fontes, o considera o verdadeiro responsável pela doação da túnica de veludo que vestiu a imagem do Senhor dos Passos de São Cristóvão entre meados do século XIX e primeira metade do século XX.

Também Santiago relata a Procissão dos Passos em seu *Anuario*: o cortejo tinha início às cinco horas. Antes, porém, todo o povo já estava a postos, bem como os Irmãos terceiros de São Francisco, que ficavam incubidos de carregar a charola. As memórias remetem ao tempo do padre Barroso como vigário principal. Os irmãos trajavam hábito preto, escapulário e capa de tafetá na cor palha (SANTAGO, 1920/2009, p. 186). A procissão partia da igreja Matriz.

O itinerário da procissão era o seguinte: na frente um Irmão 3º do Carmo com a Cruz processional, os demais Irmãos de ambas as Ordens, a Confraria do Santíssimo Sacramento que já se achava do lado de fora da Igreja; todas estas corporações abriam alas e seguiam. Desde o momento em que saíam a procissão, ouvia-se dobrar o sino da Ordem 3ª do Carmo, de onde saíam ao

mesmo tempo a charola da Virgem da Solidade, acompanhada de uma grande multidão de mulheres, levando na frente da referida charola uma Senhorita denominada – Mulher pia – trajando vestido e véu pretos, um lenço branco na cabeça, e na mão levava também um outro lenço de pano de linho onde via-se estampada a face ensanguentada do Salvador (SANTAGO, 1920/2009, p. 186).

O primeiro Passo acontecia próximo à Matriz. No momento em que chegavam em frente ao primeiro passo o sacerdote apresentava uma “custódia de ouro, contendo a sagrada Hostia”. Enquanto o celebrante incensava a custódia os músicos cantavam o primeiro moteto. O ritual permanecia o mesmo até o terceiro passo quando, após o terceiro moteto, o orador proclamava o sermão aguardado por todos. Em seguida, o próprio orador dava a deixa para a entrada da Mulher-pia que cantaria o *O vos omnes* (SANTIAGO, 1920/2009, p. 189). Ainda segundo o memorialista, a referida senhorita cantava acompanhada pelo violino do Maestro Firmiano Nunes dos Santos Fortes, diferentemente de como apontaram alguns estudos sobre o canto da Verônica pelo Brasil (SOUZA, 2007; CASTAGNA, 2008).

Esse era o momento do encontro. Os demais passos seguiam o mesmo rito, por outros pontos da cidade, terminando a procissão na Igreja da Ordem Terceira, após o sétimo moteto. Antes de encerrar se relato, Serafim faz uma espécie de desabafo:

Este acto da tradicional procissão dos Passos em minha terra, isto é, os que actualmente se effectua (1920), está muito diferente e resumido; nota-se a falta dos Irmãos 3º de ambas as Ordens; de muitos bons músicos já falecidos que nesta ocasião prestavam relevantes serviços no desempenho das musicas sacras, e outras faltas, causando grande diferença do que acabo de historiar, effectuado a cerca de 45 annos passados. Imagine meu filho ou netto, os que se effectuavam no tempo da Capital ali?! Comtudo, insisto em dar a minha opinião: é um dos actos que ainda hoje não se effectuam em logar algum do Estado de Sergipe, com a mesma ordem e respeito como em São Christovão. É franqueza do historiador (SANTIAGO, 1920/2009, p.189).

Interessante a colocação sobre a diferença no rito, dentre as quais também em relação à música que, segundo Santiago, teria diferenciado em quantidade e qualidade. O memorialista volta a focar no saudosismo do que ele próprio não vivenciou em relação à Procissão nos tempos de capital, e como a mudança impactou naquela celebração que era a maior do estado e que, apesar das notáveis diferenças, se mantinha como sendo a principal, colocando assim a antiga cidade em destaque neste aspecto.

Em sua tese, Magno de Jesus coloca Serafim Santiago na situação de Cirineu. Um Cirineu pensando a história de sua cidade, de suas celebrações. O autor afirma que as celebrações em São Cristóvão passaram por significativas transformações no século XX e aponta como fatores influenciadores a diminuição na quantidade de irmandades e confrarias ao longo do século XIX (considerando o forte impacto que essas associações desempenhavam na promoção dos eventos religiosos), a mudança de regime político do Brasil (já que, com a República, o calendário social acabou tornando-se também mais prático) e a mudança da capital, que acabaria contribuído com a mudança de muitos sancristovenses para Aracaju (SANTOS, 2015, p. 84).

A pesquisa de Magno de Jesus também corrobora a ideia de continuidade da tradição com o passar dos séculos, mesmo sofrendo modificações ao longo do tempo. Neste ponto, observamos que também a música, elemento essencial da procissão, passa por mudanças, mas permanecem sendo entoados os motetos. No que se refere à Procissão, o autor destaca em sua tese as divergências entre os frades franciscanos alemães, recém-chegados em São Critóvão em 1903, e os Irmãos Terceiros do Carmo. Franciscanos e Carmelitas Terceiros passaram a disputar espaços em São Cristóvão. Essas divergências também passavam pela questão da Reforma Devocional Católica, já discutida neste capítulo, como consequência do Ultramontanismo. Os novos franciscanos tinham assumido importantes espaços, como o Controle da Vigaria Geral de Sergipe e passaram a agir também em torno de modificar a Procissão dos Passos, aos moldes da reforma (SANTOS, 2015, p. 130).⁵⁸ Ainda segundo Santos, os Irmãos Terceiros do Carmo

⁵⁸ As próprias devoções populares que remetiam à Paixão de Cristo, com as quais os fiéis se identificavam, também por seus sofrimentos, passaram a ser desqualificadas pelo clero romanizador: “No final do século XIX, entretanto, as devoções que possuíam uma larga expressão popular, como a de São Benedito e a do Divino Espírito Santo, a de Nossa Senhora do Rosário, a de Santa Efigênia, a de Santo Elesbão e a dos Reis Magos começaram a ser desqualificadas pelos agentes ultramontanos. Discretamente as imagens eram retiradas dos altares centrais e alojadas em *capelinhas*. O mesmo se deu com as devoções brancas, de fortes raízes populares - como o culto ao Bom Jesus Sofredor, expresso nas diferentes figurações do Bom Jesus da Cana Verde, da Lapa, dos Perdões, do Senhor dos Passos, do Bom Fim, do Senhor Morto - entre outras devoções. Era aos santuários que os devotos acorriam em romarias para cumprir promessas, deixar seus ex-votos e fazer pedidos. As diversas irmandades leigas ligadas às devoções se incumbiam de promover o culto por meio de festas e de procissões populares. As imagens do *milagroso* Bom Jesus iam sendo substituídas pela divulgação de outra, ligada ao culto do Sagrado Coração de Jesus, promovida especialmente pelos padres jesuítas através de associações, agora ultramontanas, como o Apostolado da Oração. Como expressão dessa nova devoção, começaram a surgir as suas primeiras igrejas, aflorando a luta subjacente entre as devoções romanizadas trazidas da Europa e as antigas formas típicas de um catolicismo luso-brasileiro. Uma nova afirmação da Igreja como instituição hierárquica promotora do culto

conseguiram manter a liderança na realização da Procissão dos Passos durante o século XX, até a década de 1970. O fato de ser realizada por uma Ordem Terceira e não pelo clero, fez com que as autoridades clericais silenciassem em torno da Procissão dos Passos.

Esse controle dos leigos sobre a referida solenidade deve tr pesado na avaliação dos prelados e da Santa Sé acerca do santuário popular. Seria difícil imaginar as autoridades religiosas atribuírem títulos para um centro de romaria controlada por irmandades, principalmente se levamos em consideração que muitas vezes esses leigos encontravam-se em situação de conflito com o clero local (SANTOS, 2015, p. 140).

Os frades, alinhados à Romanização, diminuíram o número de sociedades leigas,⁵⁹ criaram novas associações religiosas para congregar as mulheres e frearam os excessos penitenciais na procissão dos Passos (SANTOS, 2015, p. 156).

Não é estranho pensar que as tentativas de mudança na Procissão dos Passos também passariam pela música. No entanto, não sendo o objetivo deste trabalho o estudo sobre a Procissão ao longo de sua história até o presente, nos deteremos em analisar as fontes levantadas acerca deste aspecto ao longo do século XIX. Neste sentido, sabemos que, mesmo antes da década de 1840, os Motetos dos Passos eram entoados durante a procissão. Além disso, a Música do Corpo Policial, àquela altura, acompanhava o trajeto (O CORREIO SERGIPENSE, 18 de março de 1840, p. 6). A narrativa de Serafim

eucarístico, por intermédio dessa devoção, confrontava-se com o caráter laico da Igreja concebida como cristandade, e agora em crise” (GAETA, 1997, s.p.).

⁵⁹ “O ultramontanismo tentou, portanto, substituir a realidade presente, completamente multifacetada, plural, por uma outra nova, positiva e absolutamente única. Estabeleceu uma marca de polaridade entre o velho e o novo, o bom e o mau, o presente e o futuro, o existente e a realidade a ser criada¹⁵. Acreditou na possibilidade de se gerar um homem novo, envolvido na neo-espiritualidade tomista, depurado de suas antigas crenças, tidas então como *atraso e credices*. Nesse sentido, os papas ultramontanos insistiram junto às hierarquias eclesiais brasileiras para que encetassem uma campanha de transformação radical nas formas de piedade e devoção praticadas por grande parte da população, tanto rural como urbana. As antigas manifestações de culto dirigidas e organizadas por leigos, nas confrarias e nas irmandades, com frágil intervenção clerical, não se adequavam mais ao novo contexto eclesial, que se desejava firmar nas dioceses brasileiras. Nesse deslocamento, a presença sacerdotal ia se constituindo gradualmente na figura central de toda a neo-sacralidade. O padre tornava-se o responsável por toda a dinâmica da espiritualidade e da política da Igreja, e sob a sua liderança é que se desenvolviam as antigas atividades reservadas aos leigos. Com esse processo de romanização, o poder decisório das Mesas das confrarias foi migrando para as mãos do vigário, ou do assistente espiritual. A partir daí toda a programação festiva e/ou administrativa caberia à autoridade clerical competente. Um paradigma sacramental e clerical deveria, portanto, erradicar os elementos espúrios e *regenerar* o mundo católico. A desordem oriunda da ignorância deveria ser eliminada, pois julgava-se que as sociedades civilizadas não encerravam heterogeneidade cultural e religiosa marcantes; a homogeneidade cultural interna constituiria, certamente, a base de um profundo sentimento de identidade nacional” (GAETA, 1997, s.p.).

Santiago acerca da Procissão dos Passos na década de 1870 também destacam o cântico dos Motetos em cada um dos sete passos, a participação da Música do Corpo Policial durante o trajeto, entre um passo e outro e o canto da Verônica. Neste aspecto, é possível inferir que, o longo do século XIX, a procissão dos Passos contou com três momentos musicais: Motetos, Canto monódico da Verônica e a Música do Corpo, que possivelmente tocava hinos piedosos ou Marchas Fúnebres.

Atualmente, a Procissão do Senhor dos Passos em São Cristóvão é realizada no segundo domingo do tempo quaresmal. No sábado anterior ocorre a procissão luminosa, já com a presença de alguns romeiros. O trajeto da procissão perpassa as ruas aladeiradas da cidade alta da antiga capital, conduzindo milhares de pessoas (entre fiéis, turistas, políticos, acadêmicos e curiosos)⁶⁰. Nesse trajeto, são entoados e tocados sete motetos. Na referida cidade, a execução dos motetos tem ficado a cargo da orquestra e do coral dos Passos, ambos preparados e regidos pelo músico laranjeirense. O coral é formado por devotos sancristovenses, e a orquestra é constituída, em sua maioria, por músicos convidados anualmente pelo maestro Evandro Bispo.

O primeiro moteto é cantado ainda dentro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, tanto na procissão luminosa – no sábado à noite –, quanto na procissão do encontro – do domingo à tarde. Os demais motetos são entoados na rua, onde ocorrem seis paradas ou Estações, na frente das casas, que já têm preparados pequenos altares para acolher os caminhantes. Após breve oração do sacerdote, a orquestra e coral dos passos executa um dos motetos. De modo particular, no dia da procissão do Encontro – entre as imagens que simbolizam o Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores –, o quarto moteto, *O Vos Omnes*, é entoado na praça São Francisco, antes do canto da Verônica. Em meio a esse trajeto, os músicos – instrumentistas e cantores – se deslocam de um passo para outro, em meio à multidão, atravessando às pressas com seus instrumentos, estantes e partituras às mãos. Ao contrário dos religiosos – que possuem sua passagem garantida à frente de todos –, dos penitentes – que não se preocupam com seu lugar no cortejo – e dos políticos e intelectuais – que assistem o evento das janelas dos antigos sobrados –, os músicos precisam estar a postos em cada parada, para se prepararem para o moteto

⁶⁰ Aqui estamos apenas considerando a procissão que ocorre no segundo domingo da Quaresma e não o trajeto que ocorre na noite do sábado que o antecede.

seguinte. Nas duas vezes em que nos foi possível assistir a procissão dos Passos – em 2016 e 2018 –, observamos que o momento de se entoar os motetos são marcados pelo respeitoso silêncio da multidão sob o sol escaldante. As caixas de som espalhadas pela cidade alta asseguram o acompanhamento sonoro de toda a população.



Figura 32 - Orquestra e Coral dos Passos na Procissão de 2018.

De fato, a Procissão dos Passos manteve-se também como sinal do passado glorioso da antiga capital. Santiago revelou igual memória afetiva ao escrever que:

a Velha Cidade, si bem que commemorando nestes dois dias um dos actos da Paixão do Redemptor, não deixava de apresentar um aspecto de belleza e verdadeiro contentamento de uma Mãe extremosa que nestes poucos dias gosava a felicidade de abraçar seus filhos que se achavam ausentes (SANTIAGO, 1920/2009, p. 184).

Não foram encontrados registros que essa tradição tivesse deixado de acontecer ao longo do tempo. Ao contrário, a Procissão dos Passos em São Cristóvão, se manteve, mesmo com a reforma católica e, além da importante tradição religiosa, se destaca também como um elemento identitário que mantém a antiga capital de Sergipe como centro desta celebração. Quando a Procissão acontece, a cidade volta a ser o centro, a ser um ponto para onde convergem pessoas das várias partes de Sergipe. Tal como foi possível observar na narrativa de Serafim Santiago e o cuidado em mostrar todo um zelo em torno das celebrações religiosas, podemos entender que as tradicionais celebrações católicas, e de modo particular, os Passos da Paixão, mantiveram uma forte relação com

a identidade da cidade, conferindo um ar de dignidade, que teria sido enfraquecida pela mudança da capital.

A Procissão dos Passos consistiu em importante acontecimento no Sergipe oitocentista e fora talvez o maior evento religioso (sem mencionar aqui seu aspecto político e econômico) da antiga capital de Sergipe. A música dos Motetos é um importante elemento que colabora com a hipótese que a tradição dos Passos em São Cristóvão seja de início do século XIX, ou até mesmo de meados do século XVIII, pois apresentam escrita musical em *estilo antigo*, sobre os quais trataremos a seguir.

3.3.2 O além-fronteiras das fontes musicográficas dos Motetos dos Passos

A autoria dos Motetos dos Passos entoados em São Cristóvão permanece anônima. Os documentos manuscritos levantados com esta pesquisa não possuem indicação de compositor, fato que corrobora a ideia de um repertório anterior ao século XIX. É possível inferir que os Motetos cantados na antiga capital sejam de origem lusitana, considerando a presença de sacerdotes e religiosos portugueses na cidade durante os séculos XVII e XVIII, mas também não descartamos a possibilidade de ser uma composição local. Magno de Jesus sugere que José Annuniação tivesse escrito os Motetos. No entanto, não encontramos elementos suficientes que possam confirmar ou mesmo negar essa possibilidade.

Ainda no sentido da procedência dos Motetos, outra questão a ser considerada é a narrativa de Serafim Santiago. O memorialista fez questão de atribuir a José Annuniação Pereira Leite algumas de suas obras, inclusive destacando-as em algumas celebrações. Considerando a importância que os Motetos tinham, e até têm, na Procissão dos Passos, não haveria razão para que Santiago não destacasse a autoria ao maestro se assim o fosse. É possível que o próprio Serafim Santiago também desconhecesse a origem daquela música, o que, novamente corrobora a ideia da procedência anterior ao séc. XIX. Além disso, não identificamos até o momento composições locais de outras versões de Motetos dos Passos em Sergipe, o que acreditamos também ser um indicativo de um pensamento coletivo de que aqueles Motetos eram os próprios de Sergipe.

Independente da procedência dos Motetos, é fato que consistem em parte essencial do rito daquela Procissão. Assim, não somente a procissão em si, mas os próprios motetos atravessaram o tempo como parte da história daquela cidade que foi Capital.

Nossa investigação em torno dos Motetos dos Passos em São Cristóvão nos levou a investigar essa tradição em outras cidades de Sergipe, como, por exemplo, em Estância: “Durante a procissão e seu recolher coube a orchestra da Lyra, o cabal desempenho do sublime trecho musico sacro *Et recordatus*” (A RAZÃO, 27 de março de 1910, p. 2). Observamos nesta cidade Estância um hábito em realizar-se a procissão dos Passos na noite do Domingo de Ramos (e não na Quaresma, como ocorre em São Cristóvão) e, naquela ocasião, segundo o redator, não se entoavam os Motetos dos Passos, mas apenas o primeiro deles, o *Et Recordatus*.

Além de Estância (Arquivo da Lira Carlos Gomes), fontes musicográficas dos motetos foram encontradas em arquivos das cidades de Itabaiana (Arquivo da Filarmônica N. Sra. da Conceição), Lagarto (Arquivo da Lira Popular) e Laranjeiras (Arquivo privado de Evandro Bispo) - onde constam fontes oriundas da cidade de Laranjeiras e também um conjunto copiado dos motetos em Rosário do Catete, cópia das fontes de Laranjeiras, elaborada pelo Sr. Luiz F. Gomes (1927). Tratam-se de documentos musicográficos manuscritos contendo os mesmos motetos. Como não há indicação de autoria, nem data da composição, não é possível determinar qual das fontes serviu de base. A imagem a seguir (Fig.33) destaca os municípios onde foram encontradas as fontes.



Figura 33 - Mapa de Sergipe. Fonte: Imagens para Celular. Pinterest, 2007 ⁶¹.

As fontes que servem de referência para a execução dos motetos em São Cristóvão atualmente pertencem ao regente do Coral dos Passos, Evandro Bispo. O conjunto dos manuscritos é formado por onze partes cavadas, sendo escrito para quatro vozes e instrumentos. As fontes que encontramos no arquivo de Itabaiana são também manuscritas.

A temática que inspira as letras dos sete motetos do conjunto dos Passos advém de textos da tradição bíblica. A estrutura textual em latim apresenta algumas variantes

⁶¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/612771093037514865/>. Acesso em 12 mai. 2020.

comparativamente às versões de outros passos em estado como Goiás ou Minas Gerais. Compreendem a obra os sete motetos 1. *Et Recordatus*; 2. *Maria Ergo*; 3. *Cum Audisset*; 4. *Oh Vos Omnes*; 5. *Miserere*; 6. *Amplius*; 7. *Tibi Soli*. Ao comparar as versões dos motetos estudadas por Paulo Castagna (2008) e aqueles estudados por Modesto Fonseca (2003) e Ana Guimar Souza (2007) verificamos que os motetos cantados em São Cristóvão diferem dessas versões, tanto na quantidade (sete), como no texto. Mantendo-se similitudes apenas no “*O Vos Omnes*” e do “*Miserere*”. Com maior detalhamento, é possível observar a ordem em que são realizados os motetos em Goiás, conforme apresenta o quadro a seguir (gentilmente sedido pela Professora Ana Guimar Sousa).

Quadro 9 - Textos das Antífonas de Semana Santa

| Cidade de Goiás - Acervo OVAT | Cidade de Goiás - Museu das Bandeiras | Pirenópolis | Corumbá de Goiás | Jaraguá - Acervo Balthazar de Freitas | Itaberaí |
|-------------------------------|---------------------------------------|----------------------|------------------|---------------------------------------|----------------------|
| I. Pater mi | I. Pater mi | I. Pater mi | I. Pater mi | I. Pater mi | I. Pater mi |
| II. Bajulans | II. Bajulans | II. Bajulans | II. Bajulans | II. Bajulans | II. Bajulans |
| III. Exeamus | III. Exeamus | III. Exeamus | III. Exeamus | III. Exeamus | III. Exeamus |
| IV. O vos omnes | IV. O vos omnes | IV. O vos omnes | IV. O vos omnes | IV. O vos omnes | IV. O vos omnes |
| V. Angariaverunt | V. Angariaverunt | V. Angariaverunt | V. Angariaverunt | V. Angariaverunt | V. Angariaverunt |
| VI. Filiae | VI. Filiae | VI. Filiae Jerusalem | VI. Filiae | VI. Filiae Jerusalem | VI. Filiae Jerusalem |
| VII. Domine | VII. Domine | VII. Popule meus | VII. Domine | VII. Miserere | VII. Domine |
| VIII. Adoramus | VIII. Popule meus | VIII. Miserere | | VIII. Amplius | |
| IX. Salvator Mundi | | IX. Amplius | | IX. Tibi Soli | |
| X. Tibi Soli | | X. Vos Senhor | | X. Senhor Deus | |
| XI. Miserere | | | | | |
| XII. Popule meus | | | | | |

No que se refere à escrita musical, constatamos que, considerando o elemento melódico, a música dos Passos de São Cristóvão não se adequa às influências operísticas presentes na música sacra no Brasil, principalmente a partir do século XIX. Partindo do

pressuposto que os motetos cantados em São Cristóvão remontam ao período oitocentista, estilisticamente a música reflete características mais conservadoras comparada ao modelo operístico coevo. Os motetos cantados em São Cristóvão se alinham ao estilo apresentado por Paulo Castagna (2008, p. 7): mesma instrumentação para os motetos cantados na igreja e os cantados ao ar livre, compostos para quatro vozes, com textura coral (sem solos de cantores), e música com caráter penitencial, sóbrio, com uma constância desses aspectos em todos os sete motetos, escritos, inclusive, na mesma tonalidade.

O levantamento das fontes musicográficas nos permitiu identificar motetos cantados também em outras cidades de Sergipe entre meados do século XIX e do século XX. Em Lagarto, graças às interferências adicionais manuscritas nas fontes, foi possível identificar alguns vestígios desse repertório executado também nas décadas de 1940 e 1950. No entanto, apenas em São Cristóvão a tradição se manteve, quase que cristalizada, até aos dias de hoje. Não é ainda possível saber se o costume de cantar-se os Motetos dos Passos teria iniciado na antiga capital, porém, São Cristóvão foi a sede do Convento Carmelita desde o século XVIII e tornou-se palco da maior romaria do Estado, sendo ponto de confluência de milhares de peregrinos desde o século XIX ao som dos motetos. Tanto a celebração em si quanto os Motetos consistem em aspectos valiosos para a história de São Cristóvão, pois são parte importante na memória coletiva dos sancristovenses e se relacionam com o sentimento de pertencimento àquela que foi a primeira capital do Estado.

As fontes têm apontado para uma tradição contínua na cidade de São Cristóvão, desde meados do século XIX, pelo menos. Além disso, moradores antigos da cidade afirmam que, pelo menos nos últimos cinquenta anos, a procissão nunca deixou de ser celebrada. Mesmo com a mudança da capital (e talvez também por causa da mudança), com o advento da República e com a reforma devocional católica, a Procissão dos Passos se manteve de forma resistente na antiga cidade e trazendo também consigo a música como elemento essencial a ser preservado.

4. A CIDADE DO PRETÉRITO: IMPACTOS DA MUDANÇA DA CAPITAL SOBRE A SOCIEDADE SANCRISTOVENSE

O trem de São Cristóvão vem cansado
 Estrada em fora, sob o céu azul!
 Vem poeirento e atrasado
 Sofrendo a diuturna humilhação
 De ser pobre transporte do passado
 Nesta hora de tanta evolução!
 Empoeirado ...vem cansado
 (FREIRE RIBEIRO, 2011, p. 261-262).

Em sua linguagem lírica, o intelectual sergipano João Freire Ribeiro (1911-1975) escreveu sobre a antiga São Cristóvão. O pequeno trecho do poema exposto acima transmite ideia de abandono e de esquecimento da ex-capital da província, em contraponto à suposta ideia de evolução. Não nos foi possível identificar o ano em que foi escrito.

Neste capítulo abordaremos o passado musical de São Cristóvão sob a perspectiva de ex-capital, buscando discorrer sobre o impacto que a mudança teria trazido para a cidade no que tange à atividade musical e à preservação das fontes musicais. Também refletiremos sobre como isso foi abordado nas fontes consultadas – os registros nos *Relatórios e Fallas de Presidentes da Província*, os jornais da época, os escritos dos memorialistas, a historiografia local de Felisbello Freire e Maria Thetis Nunes e a poesia de João Freire Ribeiro. Para começo, trazemos um breve panorama da formação da cidade de São Cristóvão enquanto núcleo urbano, a partir de sua fundação.

4.1 Panorama do núcleo urbano de São Cristóvão antes de 1856

São Cristóvão foi fundada em janeiro de 1590. O fato ocorreu durante o governo espanhol em Portugal, na pessoa do rei Felipe II. De acordo com Thétis Nunes, em torno de 1586 os indígenas do território de Sergipe estavam cada vez mais resistentes às investidas dos colonizadores portugueses e contavam com o apoio dos franceses, que estavam numerosos em Sergipe. Sob a ótica dos colonizadores, essa presença francesa dificultava a comunicação entre Pernambuco e Bahia, cabendo a Cristóvão de Barros a

tentativa de “eliminar os concorrentes da terra e voltar a estabelecer conexão entre os territórios de Pernambuco e Bahia” (NUNES, 2006, p. 31). Ainda segundo a autora:

Apesar do heroísmo, os indígenas entrincheirados na várzea do Vasa-Barris, em número aproximado de 20.000, sob comando de Baepeba, o último dos seus caciques, foram vencidos no alvorecer do ano de 1590. A cavalaria, arma que os nativos desconheciam, facilitou a vitória dos conquistadores. Cerca de 2.400 índios foram mortos, 4.000 feitos prisioneiros, Cristóvão de Barros mandou perseguir os que haviam escapado para os sertões, rumo norte, em direção ao São Francisco. Expedições continuaram a escravizar os naturais da terra através de taiçães e violência, buscando os chefes obterem vantagem na captura de escravos (NUNES, 2006, p. 32).

A recém fundada cidade de São Cristóvão era uma cidade-forte, na região “perto da foz do rio Sergipe, no istmo formado pelo rio Poxim, atualmente região do município de Aracaju” (NUNES, 2006, p. 32). O núcleo foi sendo estruturado enquanto sede administrativa. Ainda segundo a mesma autora, o fundador Cristóvão de Barros, logo em seguida:

Construiu um presídio, justificado como necessário à ordem, criou uma força policial que contava com um armazém bélico, duas peças de artilharia[...]. Passou a cidade a ser Freguesia de Nossa Senhora da Vitória pertencente ao Bispado da Bahia, sendo designado o padre Antonio Murinho para vigário, o qual tornar-se-ia, grande proprietário rural (NUNES, 2006, p. 33).

São Cristóvão mudou várias vezes de localização até ser estabelecida no local onde hoje se encontra. As mudanças teriam acontecido por motivo de segurança, primeiramente por conta das investidas dos franceses e também, posteriormente, como consequência da invasão holandesa (SERGIPE, 1989, p. 18). De acordo com Felisbello Freire “cedo teve a capitania de procurar um novo sítio para a edificação da cidade, mudando-a do oiteiro, junto ao rio Poxim, para uma elevação que fica nas margens do Piramopama, afluente do Vasabarris (FREIRE, 1891/2013, p. 121). Para Thetis Nunes, São Cristóvão foi deslocada de seu local de origem por, pelo menos, duas vezes, sendo a primeira capitaneada pelos moradores da cidade, que teriam alegado preocupação com a segurança. Assim transferiram para uma elevação entre a barra do rio Poxim e o litoral entre 1594-1595 e, posteriormente, em 1607, “para o local onde hoje se encontra a cidade, quatro léguas a dentro da enseada do Vasa-Barris, na confluência com o Paramopama” (NUNES, 2006, p. 35). Ainda de acordo com a autora, o objetivo da mudança era aproximar os habitantes de suas fazendas (2006, p. 35). Ou seja, os proprietários de terras iam aproximando aquele centro urbano de suas propriedades, segundo seus próprios interesses. Foi a partir de 1607 que a cidade começou a desenvolver-se enquanto núcleo

urbano. Foi também no início do século XVII que começaram a surgir os primeiros engenhos de açúcar na região do Cotinguiba, em contraponto à criação de gado, já que a agropecuária foi o primeiro motor econômico de Sergipe. Aquela altura S. Cristóvão configurava-se numa “povoação de casas de taipa” (NUNES, 2006, p. 39) e que pouco a pouco passava a ser “comandada” pelos proprietários de terra, os senhores de engenho que começavam a chegar na região.

Ao longo do século XVII a localidade mudou de nome, passando a ser denominada de Cidade de Sergipe d’El-Rei, nome que vigorou até meados do séc. XVIII, quando voltou a ser chamada S. Christóvão (FREIRE, 1891/2013, p. 121). Na imagem a seguir (Fig. 34) vemos a cidade de São Cristóvão já no território definitivo e intitulada como Povoação de S. Christovão.

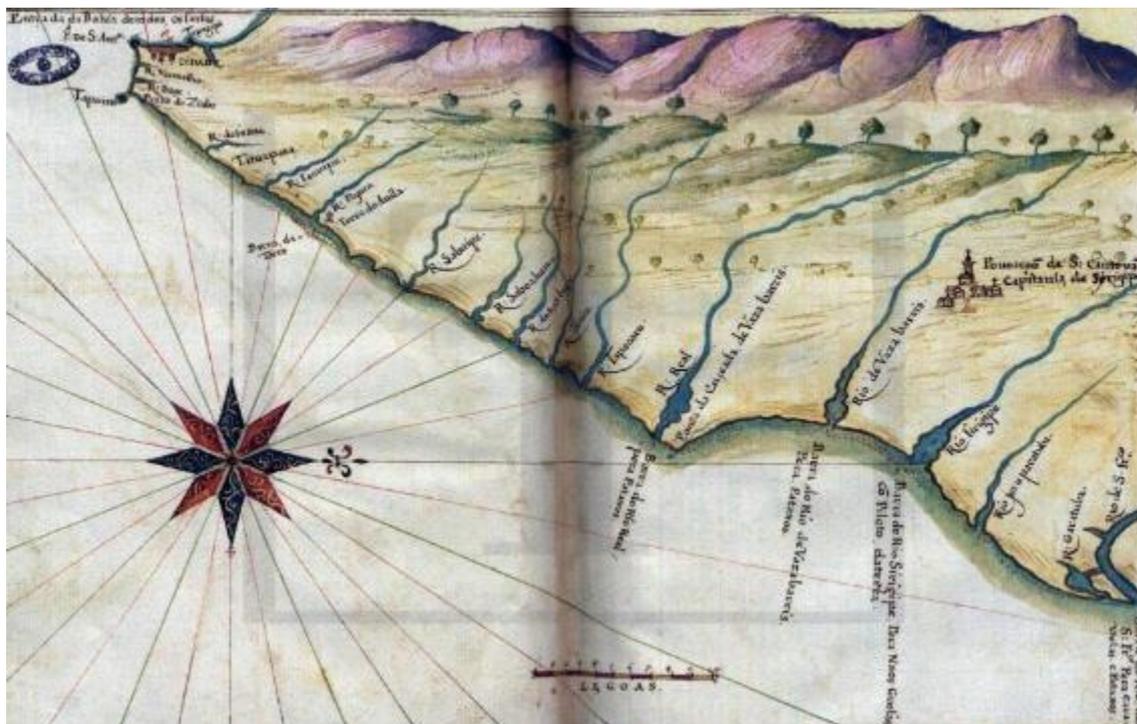


Figura 34 - Atlas de João Teixeira Albernaz, de 1640. Litoral Norte da Bahia e o de Sergipe (Capitania de Sirigipe).

O mapa apresenta a costa do território da Bahia e de Sergipe, até a foz do rio São Francisco, destacando as bacias hidrográficas da região, bem como alguma ideia de vegetação e relevos. Para além da torre do castelo de Garcia d’Ávila (1528-1609), apenas uma região tem edificações ilustradas no mapa, e é justamente a cidade de São Cristóvão.

A fonte cartográfica data de 1640. Em 1637 São Cristóvão foi palco da invasão holandesa em Sergipe. O fato interferiu novamente na estrutura da única cidade do território sergipano. O espaço foi desvatado, tal como os engenhos que já existiam nos arredores. Os próprios moradores destruíram casas e propriedades antes da fuga e o que restou foi destruído pelos invasores. Thetis Nunes defende, porém, a ideia que Sergipe não foi completamente destruído com a chegada dos holandeses. A autora argumenta que a Câmara de São Cristóvão estava em atividade apenas depois de cinco anos da retirada das tropas de Maurício de Nassau (1604-1679) e que se pode concluir que durante o período em que Portugal e Holanda disputavam as terras, “houve um rápido agrupamento da população dispersa” o que teria gerado uma “espécie de oligarquia” (NUNES, 2006, p. 261). As edificações constantes na cartografia apresentada anteriormente podem ser indicativas de que o espaço não foi totalmente devastado, reforçando o argumento da historiadora. Mesmo que, de caráter eminentemente simbólico, o autor do mapa preocupou-se em ilustrar uma ideia de urbanização e a fonte data de apenas três anos após as invasões.

Os holandeses estabeleceram um quartel-general em São Cristóvão. Um panorama da cidade foi concedido por Nassau que documentou que em Sergipe habitavam famílias advindas da Bahia e que, naquela altura, São Cristóvão contava com “100 fogos, uma igreja matriz, um convento dos carmelitas, e a receita da Capitania era superior a 6\$000” (NUNES, 2006, p. 83). Os holandeses não se estabeleceram em Sergipe, mas o território foi utilizado apenas como mantenedouro das tropas. O mapa anterior (Fig. 34) data justamente do período em que Sergipe estava sob o domínio flamengo - período de muitos conflitos, compreendido entre 1637 e 1647⁶². São Cristóvão foi retomada pelos portugueses em 1640 e, já em 1641 voltou ao domínio holandês, até 1645 (NUNES, 2006, p. 188).

Ainda sobre o mesmo mapa, destacamos que os únicos pontos que tem edificações ilustradas são a torre d'Ávila e a cidade de São Cristóvão. Esse fato pode nos

⁶² A invasão holandesa no território sergipano impacta a sociedade local também na atualidade. Reflexos da memória que se conserva podem ser notados na cidade de São Cristóvão, por exemplo, na atribuição de culpa aos antigos invasores pela destruição de algum espaço ou bem material, ainda que sua construção seja claramente posterior ao domínio holandês no Brasil. Esse discurso foi por nós percebido ao longo de algumas visitas a pontos turísticos da cidade.

fazer rememorar a fuga do Conde Bagnuolo - que estava no comando das tropas portuguesas em São Cristóvão - até a referida torre, “onde chegou em 29 de novembro” (FREIRE, 1891/2013, p. 121). Com maior enfoque na cidade, a imagem a seguir (Fig. 35) permite uma melhor visualização das edificações ilustradas. É possível identificar, pelo menos dois templos religiosos, duas casas e o cruzeiro central. Enfatizamos que, segundo ficou documentado, em meados do século XVI havia apenas a igreja matriz e o convento carmelita na cidade, este ainda em construção. No entanto, de modo particular observamos a semelhança na torre do templo central com a atual torre da igreja do Amparo.



Figura 35 - Atlas de João Teixeira Albernaz, de 1640. Litoral Norte da Bahia e o de Sergipe. Recorte com foco na cidade de São Cristóvão.

O ano de 1696 também impactou no processo de urbanização de São Cristóvão.

Naquele ano:

Portugal instituiu a Ouvidoria Geral de Sergipe com sede na cidade de São Cristóvão. São Cristóvão, cabeça de Comarca de Sergipe, passava a contar com todo o aparato administrativo trazido pela instalação da Ouvidoria: Corregedor, Escrivão, Inquiridor, Contador e Distribuidor, Meirinho da Correção, Alcaide, Carcereiro, embora não tenha se tornado em uma Comarca da Bahia, mas sim em uma Comarca dependente do Governo Geral do Brasil, sediado na Bahia (SANTOS, 2008, p. 11)

São Cristóvão era naquele momento a sede onde funcionavam os setores administrativos, ainda de forma dependente da província da Bahia.

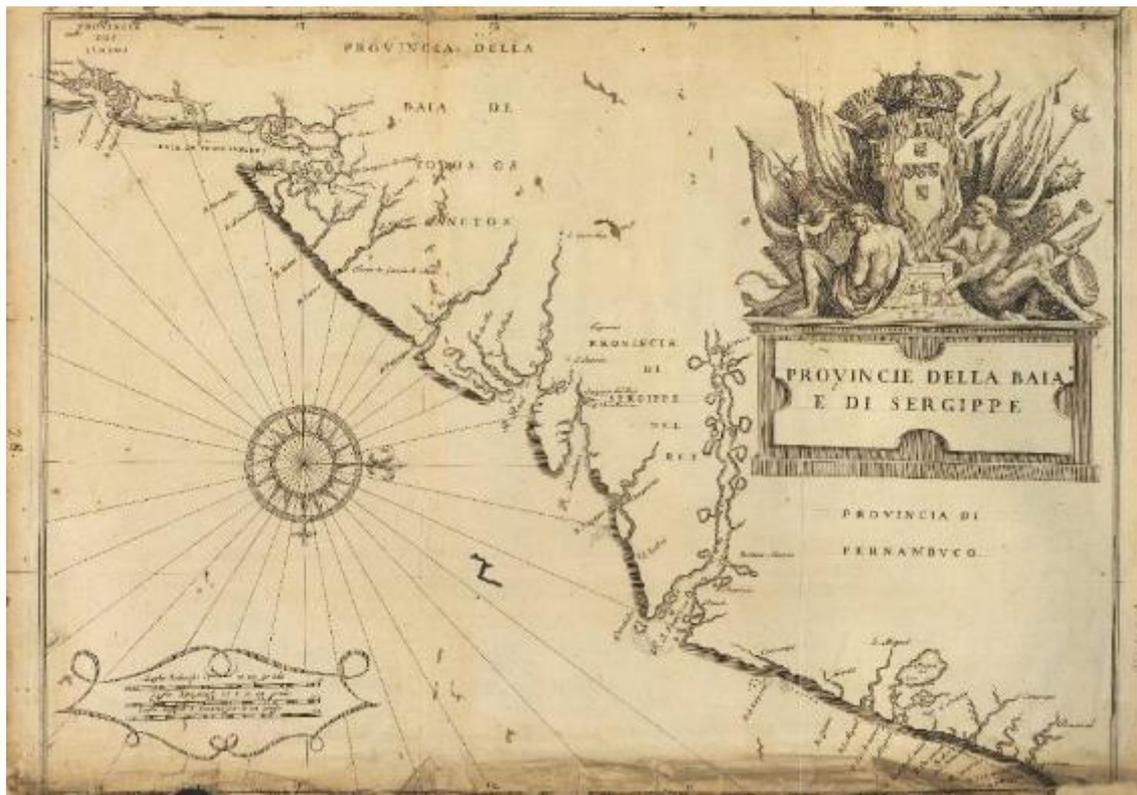


Figura 36 - Mapa da Província da Bahia e de Sergipe⁶³.

O mapa acima (Fig. 36), datado de 1690, também apresenta um detalhamento na cidade de São Cristóvão. Os autores se preocuparam em “marcar” a cidade de Sergipe del Rey (S. Christovao) com edificações elevadas, dando uma idéia (ainda que meramente figurativa) de um traçado urbano. O período de produção do mapa é posterior à União Ibérica. Destacamos que, em decorrência da união entre Portugal e Espanha (1580-1640), São Cristóvão possui, até os dias atuais, edificações remanescentes da União entre Portugal e Espanha, incorporando assim características arquitetônicas remanescentes de ambos. A construção da Igreja Matriz Nossa Senhora da Vitória, por exemplo, se deu ainda na segunda década do século XVII – no tempo dos Filipes (SERGIPE, 1989, p. 25) e a Igreja de Nossa Senhora do Amparo teve sua construção concluída em finais do mesmo século XVII.

⁶³ O Mapa consta na obra "Istoria delle guerre del regno del Brasile...". Para uma melhor visualização recomendamos consultar o material, disponível em: <https://bdib.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/43421>. Acesso em 15 fev 2021. E também em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo digital/div cartografia/cart96519/cart96519.htm](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo%20digital/div%20cartografia/cart96519/cart96519.htm). Acesso e, 15 fev 2021.

O surgimento dos engenhos de cana de açúcar na região foi essencial para o desenvolvimento daquela cidade. Também a chegada de ordens religiosas acabou por influenciar na transformação da estrutura de São Cristóvão. Ivan Aragão destaca que além da cultura açucareira, foi também a chegada das ordens religiosas que intensificou o processo de urbanização de S. Cristóvão (ARAGÃO, 2015, p. 69), de forma que:

Com a edificação das igrejas conventuais, criam-se espaços públicos sociais, diretamente ligados a essas construções, lugares de convivência dos habitantes. A cidade consolida-se em dois planos: a parte alta – tradicional e histórica –, e a baixa – do comércio e ferrovia. Configuração que se mantém até os dias atuais, acrescidas de rodovias, sistema de comunicação e interesse turístico (TELLES, 2007 apud ARAGÃO, 2015, p. 69).

Também o escritor e político Sylvio Romero teceu algumas linhas sobre a formação de São Cristóvão:

Bem cedo São Christovam, a bella cidade fundada no século XVI, tomou-se um núcleo apreciável pelo gosto e pela cultura. Varias ordens religiosas erigiram alli magníficos conventos, crearam aulas de humanidades, e, no tempo do império, um funcionalismo e uma magistraturanotaveis conservaram bem vivaces as fontes da inteligência (ROMERO, 1899, p. iii).

Com relação à influência da cultura açucareira sobre o desenvolvimento da sede de Sergipe, destacamos o levantamento feito pelo historiador Luiz Mott, que apresentou o crescimento no número de engenhos no período compreendido entre 1612 até 1884. Com base no exposto pelo autor, em 1724 Sergipe contava com 25 engenhos e em 1756 já se somavam 46. Um salto bem maior é percebido no final do século, em 1798, quando contavam-se 140 engenhos (MOTT, 1986, p. 145). Com o crescimento da cultura açucareira também se intensificou o número de africanos escravizados na região. De acordo com Thetis Nunes “quando Sergipe se tornou Capitania independente em 1820, existiam 32.000 escravos, em 1834, 47.812, atingindo o máximo em 1850 sendo registrados 55.924, representando 25,46% da população da Província (NUNES, 2006, p. 45). Em contrapartida, à medida que a cultura do açúcar crescia, a população indígena ia se tornando cada vez menor. Na perspectiva dos proprietários de terras, os nativos

estavam ocupando territórios que poderiam ser utilizados para o plantio e produção de produtos como a cana⁶⁴.

O açúcar contribuiu com a urbanização de São Cristóvão, trazendo também crescimento econômico para a região do Vale do Cotinguiba, sobretudo em meados do século XIX, destacando-se neste cenário as vilas de Laranjeiras e de Maruim. De acordo com Sharyse Amaral (2012, p. 39) São Cristóvão acabou ficando prejudicada neste contexto por não estar próxima do rio Cotinguiba, a ponto de crescer como Laranjeiras e Maruim, “por onde o açúcar era escoado” e pelas quais “saíam e entravam alimentos e outras mercadorias e que tornaram-se importantes cidades, residência dos políticos, comerciantes e intelectuais sergipanos” (AMARAL, 2012, p. 39).

A independência de Sergipe, também consequência da vinda da família real portuguesa, foi outro fator relevante para o desenvolvimento de São Cristóvão. Quando foi emancipado da Bahia, por decreto de D. João VI em 1820, a cidade passou a ser a capital de Sergipe. As atividades administrativas que já ocorriam naquela cidade, como as ações da Câmara, foram então intensificadas, apesar do desgastante processo de reconhecimento da emancipação por parte da Bahia. Elevada ao posto de capital, São Cristóvão passaria a sediar prédios importantes da administração pública, como o Palácio do Governo. Na primeira metade do século XIX foram edificadas vários dos prédios que até hoje se mantém na cidade, tais como o próprio Palácio do Governo (hoje Museu Histórico) e que “constituem patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (SERGIPE, 1989, p. 25). O perfil arquitetônico também sofreria forte influência da presença religiosa no território sancristovense. Além dos capuchinhos e dos frades carmelitas, chegados no início do século XVII, também os franciscanos contruíram um convento. Reforçamos (o que já foi exposto no capítulo anterior) que tanto o Convento Carmelita quanto o São Francisco, os maiores do estado, tiveram suas obras concluídas em meados do séc. XVIII, o que também ocorreu com a Santa Casa de Misericórdia e outros templos como a Igreja do Rosário (uma construção jesuíta). Portanto, já no século XVIII, São Cristóvão passou

⁶⁴ As Ordens Religiosas e confrarias detinham posse de várias terras em Sergipe, seja por própria aquisição, ou mesmo por doações, tal como ficou registrado nos livros de notas, catalogados pelo poder judiciário do Estado de Sergipe, constando no Arquivo da mesma instituição. Fonte: Religiosidade da Comarca de São Cristóvão século XVIII: catálogo / Coordenação Valmor Ferreira Santos. Aracaju: TJ : Arquivo Judiciário, 2008. v. 1.

a contar com um investimento significativo na construção dos principais templos católicos da cidade. Considerando que durante o século XVII São Cristóvão passou por períodos turbulentos, que dificultaram a sua estabilidade e formação de núcleo urbano, podemos destacar que no final daquele século e ao longo do séc. XVIII a cidade foi se transformando gradativamente e várias edificações e serviços administrativos e religiosos, bem como outros aspectos sociais foram se intensificando, principalmente a partir da cultura do açúcar.

Ainda em relação ao panorama urbano de São Cristóvão, sob o viés das edificações que foram sendo erigidas na cidade, nos voltamos agora para os *Relatórios e Fallas* de Presidentes da Província (entre 1836 e 1856). Tais documentos nos ajudam a “visualizar” o estado das obras públicas de Sergipe – com ênfase na capital, nos permitindo analisar também questões ligadas à economia e à estrutura da cidade já na primeira metade do século XIX. Com o crescimento de São Cristóvão e consequente ampliação das atividades que envolviam aquela sociedade, a necessidade de melhorias na infraestrutura foi sendo evidenciada. Neste aspecto, recordamos a situação dos teatros públicos, já discutida no primeiro capítulo desta tese, onde tratamos sobre o Teatro de São Cristóvão, os espaços alternativos nos quais as récitas ocorreram, pela falta de um espaço específico e o longo período que o Teatrinho passou na expectativa de uma continuação/conclusão na obra. A falta de investimento financeiro para a finalização do teatro pode ser entendida como principal motivo da não conclusão da obra.

Outro edifício que esperou muito tempo por melhorias em sua estrutura foi o Quartel Militar. Em 1835 o aquartelamento passou a situar-se no Convento do Carmo e conforme José Joaquim de Abreu e Seixas (Tenente Coronel Comandante do Corpo de Permanentes), o fato se deu por estar o quartel em ruínas. Lê-se no documento:

Como se ache próximo a arruinar-se em todo ou em parte o quartel militar desta Cidade, além de carecer de commodos necessarios para receber todas as praças da guarnição, e da precisa segurança para conservar sem perigo o ornamento, corriame, e equipagem respectivo, he de absoluta necessidade authorisar a v. m., para que passe a dar todas as providencias ao seo alcance, afim de se remover quanto antes o aquartelamento da força indicada do referido quartek, para o convento, em primeiro e segundo andar, que de acordo com os religiosos actuaes, lhe parecerem para isso mais apropriados sem o menor gravame, ou ofensa ao decoro dos religiosos sobreditos (SERGIPE, 4 março 1835, p. 76)

Em 1849 a situação ainda era de precariedade, segundo a *Falla do Presidente da Província Goes e Vasconcelos à Assembleia Provincial*, através da qual afirmou que “o Corpo de Polícia [...] ainda não possui quartel próprio” (SERGIPE, 1849, p. 5). Ainda no quesito “segurança pública” vale destacar que em 1838 o presidente Eloy Pessoa já lamentava não haver “uma so cadeia em toda a Província (SERGIPE, 1838, p. 12) e que a construção da Cadeia de São Cristóvão só foi concluída entre 1854 e 1855 (SERGIPE, 20 abril 1854, p. 4). No mesmo relato o presidente atribuiu a culpa das dificuldades na construção de cadeias ao desvio de verbas que estaria dando outro destino ao dinheiro que deveria ser empregado na edificação dos referidos prédios, conforme a lei de 22 de março de 1835 (SERGIPE, 1838, p. 13). Em sua *Falla*, em 1840, Wenceslão d’Oliveira Bello solicitava que fossem começadas as obras da cadeia da capital (SERGIPE, 1840, p. 26). Atrelada à dificuldade em se colocar em prática a construção e a reforma dos prédios da segurança pública da província, lembramos também algumas ameaças de cortes na Música do Corpo Policial, proferidas por alguns presidentes, alegando falta de verbas.

As atividades de Educação também não contavam com estrutura adequada na capital de Sergipe, dada a falta de prédios específicos para ações escolares. O Convento do Carmo, além de sediar o Quartel dos Permanentes, também foi sede de aulas públicas, como as aulas do ensino secundário. Em 1836 o prédio sediava aulas de humanidades (SERGIPE, 1836, p. 157). Em 1846 o presidente Antonio Joaquim A. do Amaral colocou a necessidade das aulas se darem em local próprio, para que os professores pudessem comparecer diariamente a fim de ministrarem suas aulas. Para tanto, propunha alugar uma parte do convento (SERGIPE, 1846, p. 14). Neste sentido, desde 1845 vemos uma solicitação de Antonio Joaquim Alvares do Amaral em prover a capital com casas apropriadas para a instrução pública, afirmando que “nenhuma providencia havia acerca de casas para estabelecimento de escolas” (SERGIPE, 1845, p. 6) e argumentou que “algumas se achão tão improprias, acanhadas, e calorosas, que fazem necessariamente desaparecer o gosto de ensinar, e mais ainda o de aprender” (SERGIPE, 1845, p. 6). Também o Lyceu de São Cristóvão, que mais tarde passaria a ser dirigido pelo Padre Gonçalves Barroso, foi abrigado no Convento do Carmo. O Relatório de 1847 afirmava: “está creado o lyceu [...] estabelecido no convento do Carmo desta cidade, tendo-se allugado as salas necessárias por 16\$000 mensaes, e preparado com a quantia votada” (SERGIPE, 03 de maio de 1847, p. 6).

Além disso, sabemos que também a Tipografia Provincial chegou a funcionar no edifício do Carmo até por volta de 1847, segundo consta no *Relatório* de 03 de maio de 1847, onde se diz que “foi mudada a typographia do convento do Carmo, em que lhe faltava espaço para o trabalho, e para guardar todos os materiaes, para uma casa allugada, que se mandou concertar [sic]” (SERGIPE, 1847, p. 21). O proprietário do imóvel que abrigaria a tipografia estaria aumentando sobremaneira o aluguel do espaço, visando ampliar a casa para abrigar outras instituições públicas, ao que o presidente alegou não ser vantagem para os cofres públicos, sugerindo recorrer aos “meios de desapropriação já previstos em lei provincial”, já que o proprietário da casa não queria vendê-la (SERGIPE, 1847, p. 21).

O Convento São Francisco também foi sede de algumas repartições públicas, como o ensino primário, o Correio e a Biblioteca Provincial. Em 1835 as aulas de instrução pública do ensino primário já aconteciam em salas do convento. Naquele mesmo ano o Correio igualmente passou a funcionar no salão do prédio, segundo ordenado pelo Presidente da Província ao administrador do órgão (SERGIPE, 1835, p. 63). Com a permuta, as aulas de primeiras letras deixariam de ser ministradas no convento franciscano, para dar lugar ao “Correio Geral da Província, a falta de edifficio proprio para semelhante destino” (SERGIPE, 04 de março de 1835, p. 81). Em seu Relatório de 04 de março de 1835 o presidente solicitava a disponibilidade do salão, fosse de forma voluntária, como um serviço prestado ao interesse público, fosse mediante aluguel (SERGIPE, 1835, p. 81).

O Convento São Francisco também foi sede da Biblioteca Pública, criada pela lei nº233, de 16 de junho de 1848 e inaugurada em 1851⁶⁵. Em 1852 a biblioteca contava com uma quantidade de 837 volumes, sendo comprados 280 e o restante fruto de doações (SERGIPE, 1852, p. 22). No relatório de 08 de março de 1852 José Antonio de Oliveira Silva argumentou que a instituição continuava funcionando em um dos salões do convento S. Francisco, de forma gratuita. Colocou ainda que o salão era “bastante espaçoso para conter tanto o material, como o diminuto numero de leitores que ahi concorre, e que no máximo não excedem diariamente de 8” (SERGIPE, 8 de março de

⁶⁵ No Relatório de 22 de novembro de 1853, Pereira Franco afirmou que o estabelecimento foi criado pela Lei nº233 de 16 de junho de 1851 (SERGIPE, 22 de novembro de 1853, p. 17).

1852, p. 23). As estantes do salão do convento tinham capacidade para abrigar cerca de 1.200 volumes. O presidente argumentou que o espaço não era ainda suficiente para abarcar a secretaria e o arquivo, sendo interessante utilizar duas celas próximas, “si os Religiosos si quisessem prestar a mais esse serviço em prol da Província” (SERGIPE, 8 de março de 1852, p. 23). Em novembro de 1853 a Biblioteca Pública já contava com 1043 volumes e o espaço que ocupava estava sendo considerado não adequado, sobretudo pela falta de espaço (SERGIPE, 1853, p. 17). Assim, na primeira metade do século XIX o Convento do Carmo e o Convento São Francisco abrigaram vários órgãos públicos, em decorrência da precária estrutura da capital.

Muitas edificações (algumas reminiscentes do século XVIII) careciam de reforma, tal como outros templos católicos, a exemplo da Igreja Matriz Nossa Senhora das Vitórias, a Igreja do Amparo e a torre do Convento São Francisco. Neste sentido, a *Falla do Presidente Anselmo Francisco Perreti* de 21 de abril de 1843 destacou o estado decadente de várias igrejas na Província (SERGIPE, 1843, p. 8). O presidente colocou também a necessidade de reforma nos conventos da capital, dentre os quais o do Carmo, que se encontrava em pior estado (SERGIPE, 1843, p. 10-11). Em 1847 as obras do Convento do Carmo ainda estavam pendentes e a situação do templo se mostrava ainda pior (SERGIPE, 1847, p. 7). As obras só começariam em 1848. Na *Falla* de 03 de abril de 1848 o então presidente José Teixeira afirmou que tanto as obras da Igreja Matriz de São Cristóvão, quanto as do Convento do Carmo e do Convento São Francisco já estavam adiantadas e a reforma na torre da Igreja do Amparo já tinha sido concluída (SERGIPE, 1848, p. 3). No entanto, dois anos depois a situação das obras no Convento São Francisco parecia ter estagnado. Segundo relato do presidente Amancio João Pereira de Andrade em 01 de março de 1850, era urgente que se concluísse a obra da torre do convento, “cuja falta póde trazer a ruina de toda a igreja (SERGIPE, 01 de março de 1850, p. 18).

A partir deste panorama podemos inferir que a capital não contava com infraestrutura adequada, mesmo na primeira metade do século XIX. No presente, observando os imponentes edifícios da cidade, como os próprios conventos, podemos não imaginar as dificuldades pelas quais teria passado a antiga capital. Neste sentido, a importância do estudo a partir dos *Relatórios e Fallas de Presidentes da Província* se deve também ao descortinar de um panorama de uma São Cristóvão em precariedade anterior à mudança da capital, carecendo de serviços essenciais e de espaços necessários para o bom

funcionamento das várias atividades daquela sociedade. Não é possível, no entanto, afirmar qual a causa desse cenário precário. É provável que permeasse a limitação de investimentos por parte do governo Imperial, um (possível) baixo desenvolvimento econômico de Sergipe e mesmo administrações falhas e uso inadequado de dinheiro público. Neste sentido, para além da função religiosa, os Conventos do Carmo e São Francisco foram necessários àquela sociedade por sediarem importantes serviços como os bancários, culturais, educativos e até mesmo de segurança pública.

A partir de 1855 os órgãos públicos foram sendo transferidos para a recém-criada cidade de Aracaju (antigo Povoado do Aracaju). A nova capital passaria a contar com uma nova sede de governo, novas edificações para onde foram encaminhados os serviços, o que resultou no abandono de prédios públicos de São Cristóvão. As dificuldades e problemas estruturais seriam intensificados em São Cristóvão.

4.2 A ex-capital e a idéia de passado

Para além de Sergipe, outros estados brasileiros (na época Províncias) passaram pelo processo de mudança de capital ao longo do século XIX,⁶⁶ são exemplos disso o estado de Pernambuco, que teve como primeira capital Olinda, até 1837, Alagoas – que tinha a cidade de Marechal Deodoro como capital até 1839, quando a sede foi transferida para Maceió –, Piauí – que trocou a sede da província de Oeiras para Teresina, em 1852 – e Minas Gerais – que mudou sua sede de Ouro Preto para Belo Horizonte, em 1897. Tais mudanças têm elementos comuns ao que ocorreu em Sergipe: a) as novas sedes foram cidades planejadas para este fim, b) as mudanças ocorreram no século XIX, mais precisamente no Segundo Reinado, c) a ideia de progresso associada à permuta.

No que se refere ao Piauí, Vilhena afirma que apesar dos argumentos em favor da mudança da capital de Oeiras para Teresina se justificarem na distância de Oeiras em

⁶⁶ Além dos casos que constam do texto e foram estudados de maneira mais detida, seria possível citar, em diferentes períodos da história, as seguintes trocas de cidades principais pelas atuais capitais: Paranaguá por Curitiba, no Paraná; Cidade de Goiás por Goiânia, em Goiás; Barcelos por Manaus, no Amazonas; Xapuri por Rio Branco, no Acre; Porto Nacional por Palmas, no Tocantins; Aquiraz por Fortaleza, no Ceará; Vila Velha por Vitória, no Espírito Santo; Rio Grande por Porto Alegre, no Rio Grande do Sul; Corumbá por Campo Grande, no Mato Grosso do Sul; e Alcântara por São Luís, no Maranhão.

relação ao rio Parnaíba - o que dificultava a ligação com outras províncias do Império, tornando o comércio muito caro e enfraquecendo a economia - foi o pensamento mudancista o que mais influenciou na construção da nova sede. Na época, defensores da mudança declaravam que o crescimento do Piauí estava dependendo essencialmente da mudança da capital (VILHENA, 2015, p. 10). A dualidade entre atraso e progresso, antigo e novo se fez notar, se não como agente motivador das mudanças de sede de tais províncias, ao menos como pano de fundo. Ainda segundo Vilhena, o movimento em prol da mudança da capital no Piauí teve forte influência na ideia de progresso lançada no Brasil no período do Segundo Reinado. Isso se expressa, sobremaneira, na preocupação da época em converter o Brasil em uma nação “civilizada”, nos moldes europeus. Segundo o autor, o argumento de mudança baseado na necessidade da capital com o rio Parnaíba, visando possibilitar o comércio, converge para essa propaganda do progresso, no sentido que “a navegação a vapor e a locomotiva eram vistas como formas efetivas de industrializar o país” (VILHENA, 2015, p. 200).

Em Alagoas, a mudança da antiga capital Marechal Deodoro (também denominada Alagôas, à época) para Maceió (localizada ao lado do porto de Jaraguá) foi acompanhada de grande revolta de alguns cidadãos provenientes da antiga sede. Segundo Monteiro, os insatisfeitos se rebelaram contra a transferência, sendo preciso, ao governo, solicitar reforços a Pernambuco, de onde “chegou uma força, comandada pelo Tenente Coronel Trajano Cesar Burlamaque, e um navio de guerra” (MONTEIRO, 1909, p. 74). O confronto contra as forças não ocorreu, dado que o levante acabou por dispersar-se antes. De acordo Cabral (2013), o principal argumento utilizado pelos políticos interessados na mudança era a posição geográfica de Alagôas⁶⁷.

No que se refere à mudança da capital de Pernambuco, Recife começou a assumir funções de capital daquela província ainda sob o domínio holandês, tendo o açúcar como fator principal do crescimento econômico de Recife, ainda no século XVII. Foi durante a ocupação holandesa que Recife consolidou sua projeção comercial e, por outro lado, foi também naquele período que Olinda iniciou um processo de decadência,

⁶⁷ Conforme a obra História de Alagoas. Disponível em: <<http://andrecabralhistoria.blogspot.com/2013/08/a-mudanca-do-cofre-da-cidade-de-alagoas.html>>. Acesso em 12 jan. 2020.

já que os batavos fizeram de Recife sua sede e incendiaram a cidade de Olinda (CHAVES JÚNIOR, 2017, p. 19). Em 1654, a cidade retomou seu posto de capital - tornando-se “uma capital de direito, mas não de fato” (CHAVES JÚNIOR, 2017, p. 57), posto que acabaria perdendo em 1827⁶⁸. A mudança de infraestrutura que Recife conquistou no governo de Nassau, que contribuiu com seu crescimento comercial e econômico – processo iniciado, portanto, ainda no século XVII – foi fator importante para a mudança da capital. Neste processo, Olinda passou da posição prestígio na província à situação de decadência (VIEIRA, 2010, p. 117). A cidade de Nassau passaria a configurar como principal centro urbano de Pernambuco.

No Sudeste do país temos o exemplo de Ouro Preto (MG), que perdeu o *status* de capital em 1897. Caion Natal, ao tratar desse processo, enfatizou o discurso de “cidade histórica” que passou a ser empregado em relação à antiga sede. Após a mudança da capital para Belo Horizonte, a cidade caiu no abandono por parte do poder público. Tendo sua imagem associada à ideia de passado, o destino de Ouro Preto poderia ser decadente, não fosse pelo desenvolvimento de um discurso pautado na memória da cidade, que, no início do século XX, atraiu os olhares novamente para a antiga cidade. Assim:

De cidade caída no limbo do tempo, Ouro Preto transformar-se-ia em suporte de uma memória histórica e coletiva, ou seja, “um lugar de memória”. Aqui, o perigo da ruína completa e do esquecimento gera as condições de construção de uma imagem histórica. Justamente por ter perdido seu papel de centralidade política, e adentrado um período de perdas econômicas, é que Ouro Preto irá constituir-se como um “lugar de memória”. A perspectiva da ruína e do esquecimento atua em função de sua rememoração e de seu simbolismo histórico: a cidade passa a ser vista como um vestígio de um passado porque atesta em sua materialidade as mudanças que se deram no tempo, isto é, ela serve como prova, como testemunho da passagem e das cisões temporais pelas quais a história se constrói (NATAL, 2013, p. 5).

Acreditamos ser importante conhecer os processos de mudança de capital em outros estados para, estabelecendo paralelos, melhor compreendermos a mudança da capital em Sergipe e o impacto desse processo na memória musical da antiga sede.

⁶⁸ Cf. IBGE. Olinda. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/pernambuco/olinda.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

No caso de Sergipe, Felisbello Freire afirmou que a mudança foi um fato “altamente attentatorio á riqueza particular dos habitantes de S. Christovão e seu municipio, - a mudança da capital para Aracajú, que então era uma praia inhospita e inhabitada” (FREIRE, 2013, p. 369-370). Fica evidente, na narrativa de Felisbello o seu descontentamento com a mudança da sede. Aracaju era ainda um local pouco habitado quando o então Presidente da Província Ignacio Barbosa, articulado com outros políticos e proprietários de terras, a exemplo do Barão de Maruim, começaram a sinalizar para a mudança efetivamente. Prevalencia a atividade de pesca e a sociedade ao redor dessa atividade. A praia de Aracaju não possuía, à época, nenhuma estrutura preparada para ser capital de Sergipe. Ainda na perspectiva de Felisbello, o próprio Presidente Joaquim Barbosa teve “de habitar em uma casa de palha, e a assembléa de reunir-se debaixo de um pé de cajueiro” (FREIRE, 1891/2013, p. 370). A ideia era justamente o planejamento e construção da nova sede, projetada para a função de capital.

Dentre os argumentos utilizados em favor da permuta estava a informação sobre São Cristóvão ser a menor e menos populosa cidade da Província. Freire buscou refutar esse argumento ao comparar os números com outras cidades de Sergipe, mostrando que São Cristóvão, ao contrário, era a maior e mais populosa, com 3.624 fogos no ano de 1852, e com uma população de 1.544 habitantes no ano de 1850 (2013, p. 373). Além disso, o historiador sergipano também apresentou um breve, mas elucidativo panorama da antiga capital, ao questionar as decisões de Ignacio Barbosa:

E é para admirar-se que a deliberação da administração não recuasse perante a grande somma de interesses particulares que o acto da mudança ia prejudicar, retirando a vida official de uma cidade secular, situada em excelente local, de excelentes agoas, de saborosas fructas, de abundancia de alimento, rodeada de 200 sitios de pequena lavoura, com um municipio de 43 engenhos, 11 alambiques, 12 fazendas de criação de gado, de ricos e bellos edificios, de clima ameno, para ir atiral-a ás praias do Aracajú [...] (FREIRE, 1891/2013, p. 370).

Outra alegação do presidente foi a vantagem de Aracaju estar situada junto ao porto e ao rio Cotinguiba, que considerava melhor que o rio Vaza-Barris, argumento que também não foi aceito por Felisbello Freire, que em sua narrativa afirmou que ambos eram semelhantes em volume de água e em formação geológica (FREIRE, 1891/2013, p. 373).

Thetis Nunes apresentou uma perspectiva diferente de Freire. Segundo a historiadora, a iniciativa não partiu do impulso individualista por parte de Ignacio Barbosa, e nem se devia às querelas políticas, mas sim ao momento político e econômico pelo qual passava o Brasil no Segundo Reinado, e também ao ideal de Conciliação, já que em 1853 tinha sido fundado o Ministério da Conciliação no Império. Segundo Thetis Nunes, “a Conciliação antes de homens que de princípios, não significava um novo partido ou uma fusão de partidos, mas uma situação política nova que buscava trazer ao Brasil paz e concórdia, essenciais à etapa de desenvolvimento que o país vivia” (NUNES, 2006, p. 129). Essa nova etapa de desenvolvimento estava embalada pelo capitalismo, pela extinção do tráfico de escravizados – ao menos no plano oficial –, em 1850, pelo fim da supremacia do senhor rural, de modo que “os capitais, até então aplicados no comércio escravagista, deslocavam-se para as indústrias que iam surgindo, as estradas de ferro, a navegação a vapor e os serviços públicos essenciais à nova realidade social que se ia constituindo” (NUNES, 2006, p. 129).

Vemos em ambas as narrativas pontos divergentes. Felisbello Freire questionou os motivos alegados por Ignacio Barbosa para a mudança da capital. Por outro lado, Thetis Nunes viu como sendo legítima a necessidade de mudar a sede do governo, sobretudo por conta da distância de São Cristóvão em relação ao porto. Segundo a autora, o rio Vaza-Barris, do qual dependia São Cristóvão, não oferecia condições adequadas para a navegação, já que, apesar de largo e profundo, sofre uma bifurcação de modo que um de seus braços ia na direção de Itaporanga (SE) e o outro para a Bahia, o que desfavorecia o comércio, mantendo a subordinação de Sergipe aos impostos comerciais da Bahia. Neste sentido, Aracaju estava em vantagem por oferecer um porto “que ancorava navios de longo curso” e que, com a mudança da capital, foi melhorado e modernizado com o vapor rebocador, que também diminuiu o índice de naufrágios (NUNES, 2006, p. 129)⁶⁹.

⁶⁹ Thetis Nunes também comparou a mudança da capital de Sergipe com o que ocorreu em Alagoas e no Piauí. Segundo a autora, a insistência no argumento da posição geográfica de Aracaju se deve à busca pelo desenvolvimento econômico de modo que: “Deveria ser estimulado o comércio, sendo imprescindível o aparelhamento dos Portos facilitando a navegação, para o que importava a coincidência do eixo político com o eixo econômico, que a política imperial vinha procurando fazer, como exemplifica a transferência das capitais de Alagoas, em 1835, para o Porto de Maceió [...], e em 1852, a transferência, ocorrida na

Tendo como pano de fundo o período do Segundo Reinado, entendemos que as mudanças da sede aqui apresentadas tiveram como principal agente motivador a nova política nacional de desenvolvimento econômico, amalgamada ao ideal de progresso, o que também pode ser entendido como uma espécie de busca por um suposto avanço civilizatório. Essa ideia de avanço civilizatório:

Residia na associação dessas duas ideias – progresso e civilização – a articulação necessária entre o tradicional e o moderno, que buscava dotar a monarquia brasileira de universalidade e imparcialidade às vistas de sua sociedade, ao mesmo tempo que a inseria em um movimento superior, meta-histórico. Progresso, como entendido e propagado pela Coroa significava um movimento de melhoria contínua na qual, necessariamente, encontrava-se compreendido o aperfeiçoamento da civilização. Portanto, no entender da Coroa, a noção de civilização era percebida não como parte integrante do progresso, mas como algo consubstancial a este, intuito superior do seu movimento, razão orientadora de sua manifestação (AZEVEDO, 2014, p. 6).

Com base no exposto, acreditamos que, se a necessidade de uma sede mais bem situada junto a um porto visando o avanço econômico foi a principal alegação da época, o ideal de progresso foi a força motriz para que tais mudanças ocorressem. Foi esse ideal o agente inspirador que mudou o aspecto das províncias aqui mencionadas, fazendo surgir um cenário bem característico, no qual a ideia de antigo e moderno se contrapunham: de um lado uma ex-capital que não se articulou efetivamente às mudanças que foram surgindo ao longo do tempo, mas que conservou uma feição arraigada ao passado em sua arquitetura e uma economia ainda tímida; do outro, uma nova capital, mais propícia ao desenvolvimento econômico, com traços mais modernizados, evidenciados também na forma como assimilou em suas edificações as tendências mais recentes vindas da Europa, especialmente a *Art Nouveau* (de modo particular, a partir da década de 1920, com a chegada de artistas italianos que remodelaram vários prédios).

O constrangimento que foi causado pela mudança da capital, se não foi compartilhado por todos os sancristovenses, ao menos ficou registrado em algumas linhas escritas por memorialistas. Foi o caso de Serafim Santiago, que tendo nascido poucos

Província do Piauí, da velha cidade de Oeiras, localizada num afluente do Parnaíba, sem oferecer bom porto ao comércio, para Teresina, importante porto do Parnaíba” (NUNES, 2006, p. 139).

anos depois da mudança da capital, refletia o ressentimento coletivo daquela cidade em seu *Anuário*, no qual revelava:

É chegado finalmente o momento em que vou confessar o odio que conservo, desde tenra idade, peccado pelo qual imploro o perdão a Jesus Christo pela sua divina misericordia, por isso que tenho necessidade, nesta narração de recorrer as cinzas de alguns christovenses e dos audaciosos: - Barão de Maruim e Doutor Ignacio Joaquim Barbosa. A desastrada miseria de que vou tratar, foi praticada 5 annos antes da minha vinda a este val de lagrimas. Confesso que seria maior o meu ódio, se em 17 de Março de 1855, eu assestisse em companhia de meus patricios o vô da ave de rapina - Barão de Maruim - que veio destruir com uma inaudita crueldade, arrastando das margens do rio Paramopama a mais antiga povoação de Sergipe (SANTIAGO, 1920/2009, p. 94-94).

A mágoa por conta da mudança da capital foi ainda rememorada no século seguinte, refletindo um discurso comum àquele contexto. Em 1942, quando a cidade de Goiás deixava também de ser a sede da província de Goiás, a *Revista da Semana* comentava:

Goiás cidade acaba de entrar no ról das ex-capitais das provincias, hoje Estados, do Brasil. Uma capital nunca se vê despojada de categoria e consequente privilegio sem magua maior ou menor. O vice-reinado da Bahia se conformou só ás lentas com a sua extinção em 1773, o vice-reinado do Brasil transferido para o Rio de Janeiro. Os mesmos sentimentos de magua tiveram Oeiras no Piauí, Olinda em Pernambuco, S. Cristovão em Sergipe, Vila Bela em Mato Grosso, Ouro Preto em Minas ao serem substituidas por Teresina, Recife, Aracajú, Cuiabá e Belo Horizonte (REVISTA DA SEMANA, 1942, p. 28).

Goiás deixou de ser capital em 5 de julho de 1942. O mesmo periódico, já em 1950, apresentou uma matéria sobre o aniversário de 95 anos de Aracaju, com a seguinte provocação: “Aracaju é plana, arenosa, banhada pelo Cotinguiba, cidade que roubou de S. Cristóvão a coroa de capital do Estado” (REVISTA DA SEMANA, 1950, p. 8).

Quando do centenário da mudança da capital, o jornalista Renato Alencar lançou uma matéria na *Revista da Semana*, que se propôs a explicar o cenário no qual se deu o surgimento da segunda capital de Sergipe, com o título *Como Surgiu a Segunda Capital Sergipana - Confrontos - Campanha de Calúnias - O Programa do Novo Prefeito*. Para além de destacar a situação econômica de Aracaju àquele tempo, o texto também expôs

algumas palavras sobre, em sua perspectiva, o impacto da mudança da capital para os sancristovenses, que achamos interessante transcrever:

[...] Elevada à categoria de capital, para lá convergiram as atenções dos sergipanos, e a velha cidade, - germe da capitania, - passou a gozar de grande prestígio social, exibindo aos visitantes a suntuosidade de seus palácios, a finura de sua aristocracia, a atividade de seus filhos nos vários setores da civilização nascente. Mas contra seu desenvolvimento trabalhava sua posição geográfica, situada em local antieconômico, sem contacto direto com o mar, único elemento favorável ao progresso daqueles tempos. Mas, quem quisesse ver briga, dissesse a um sancristovense, que era preciso mudar a capital de Sergipe...// Foi quando o fluminense dr. Inácio Joaquim Barbosa, presidente da província de Sergipe del Rey, sem temer campanhas difamatórias, nem dificuldades financeiras ou conflitos sociais no entrechoque de interesses internos, meteu mãos à obra e, vencendo todos os obstáculos, reunindo documentação convincente, obteve do Govêrno Imperial a transferência da capital sergipana, para o Povoado de Santo Antônio do Aracaju, na barra do Cotinguiba, pela resolução provincial nº 413 de 17 de março de 1855 (REVISTA DA SEMANA, 1955, p. 34-35).

O autor prosseguiu, afirmando que:

Todos os prognósticos eram favoráveis à mudança da capital, mas os sancristovenses desencadearam a mais tremenda campanha de detração contra a nova sede. João Bebe água, figura lendária nessa resistência, morreu de ódio porque não pôde soltar os foguetes que comprara para queimar no dia da revogação da lei 413, que roubara à sua heráldica cidade o título de sede da Província. S. Cristóvão possuía àquele tempo 42 engenhos, onze fazendas de gado, prédios imponentes, elevado nível cultural. Era a sentença de morte. Os poetas tomaram posição contra Aracaju e declamavam:

A três dias do corrente
Deve entrar o tal vapor,
Com os papéis despachados
Pelo nosso Imperador.

Meu divino S. Cristóvão,
Não deixe o vapor entrar,
Que isso tudo são misérias,
Pra mudar a capital.

Não há doutor nem botica,
Nem padre p'ra confissão.
Tuo ali vai-se acabando,
De maligna e de sessão (REVISTA DA SEMANA, 1955, p. 35).

Em sua narrativa, Santiago lamentou a ausência de uma postura de levante por parte de seus conterrâneos: “Maldita hora em que não se dispuseram a uma encarniçada revolta contra a mudança, os inconsoláveis christovenses” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 95). A menção feita a João Bebe Água na matéria anteriormente transcrita deve ser ainda

contraposta aos escritos do intelectual sergipano Oliveira Telles, por meio dos quais expressava, em 1895, ter conhecido João Bebe-água, já no final da vida daquele icônico sancristovense e afirmava ter-se tratado de um patriota de coração. Sobre o impacto da mudança capital na vida de João Bebe-Água, Telles rememorou:

Reflectia, para agir; não fallava para recuar. A mudança da capital o abalou, inveterou-lhe uma nota melancolica que jamais o abandonou. Todos sabem que dispoz-se para a reacção; até chegou a organizar uma leva de 400 homens armados, que formaram na praça da matriz. Mas o nosso heróe andara em má hora, pois em breve vio-se reduzido a sua bravura unicamente. Então concentrou-se, mas não desesperou (TELLES, 1900/2013, p. 63).

Depois de perder o posto de sede da província, não apenas o sentimento de mágoa ou a ideia de decadência permeou no território da ex-capital, como também a cidade foi privada de maiores investimentos, sobretudo no último quartel do século XIX. Santiago lamentou o abandono de edificações importantes na cidade, tais como os prédios da Câmara Municipal, do Quartel Militar e do Palácio Provincial - onde antes residiram os Presidentes. Edifícios que acabaram por perder sua função (SANTIAGO, 1920, 2009, p. 108).

O memorialista também destacou a situação na qual se encontrava o grande convento de São Francisco que, no final do século XIX, com a saída dos frades de São Cristóvão, ficou abandonado e estava servindo de ponto de descanso para viajantes, de alojamento, para pessoas do circo, com seus animais (SANTIAGO, 2009, p. 71). O autor também mencionou a destruição do órgão de tubos que havia naquela igreja: “Trataram de arrebentar um grande e magistoso Órgão que servia nos actos religiosos e sahião pelas ruas tocando nos canudos de cedro, pertencentes daquelle afamado instrumento de grande valor” (SANTIAGO, 2009, p. 71).

Não nos foi ainda possível obter maiores informações a respeito do instrumento, inclusive sobre sua factura. Porém, considerando o alto investimento na construção do convento, bem como a compra do sino que ficava na torre, importado da Europa, da “afamada fabrica Braga”, não descartamos a possibilidade de tratar-se de um instrumento

português⁷⁰. A hipótese se sustenta também na ausência de notícias nos jornais da época sobre uma possível doação ou aquisição de um órgão de tubos para aquele templo, como ocorreu com os outros três órgãos de tubos de Sergipe. O que pode indicar que o mesmo chegara quando da construção daquele templo e que nesse período a colônia comercializava apenas com Portugal, justificaria essa hipótese. Contudo, também não refutamos a possibilidade de se tratar de um órgão contruído ainda no século XVIII por algum organeiro da região, ou mesmo pela factura de Agostinho Rodrigues Leite, em Pernambuco.

A partir do registro realizado pelo Iphan na década de 1930, quando do tombamento de alguns imóveis de São Cristóvão, percebemos o abandono em que se encontram algumas edificações da antiga cidade. Apesar dos registros estarem situados no contexto do século XX, consideramos válido observar que diversos prédios perderam sua função ou importância, tanto pela mudança de vários sancristovenses para Aracaju, quanto pela falta de investimentos financeiros. Além disso, as imagens refletem os discursos sobre o abandono de São Cristóvão, delineados nos escritos de primeira metade do século XX. Um exemplo do descaso é a Igreja do Amparo. A partir das fotografias, é possível supor que há muito estivesse o templo já não estivesse sendo utilizado (Fig. 37-38).

⁷⁰ Destacamos que no século XIX Sergipe teve outros órgãos de tubos, como o órgão da Matriz de Maruim, o instrumento da Matriz de Laranjeiras e, a partir de 1881, o órgão instalado na então Igreja Matriz de Aracaju (hoje capital). Atualmente, apenas os órgãos de Laranjeiras e de Aracaju subsistiram ao tempo e à falta de cuidados e de políticas públicas que visem a salvaguarda do patrimônio (RABELO, 2014).



Figura 37 - Interior da Igreja do Amparo. Fonte: Acervo Digital do Iphan⁷¹.



Figura 38 - Interior da Igreja do Amparo. Altar principal. Fonte: Acervo Digital do Iphan⁷².

Além disso, também a antiga Cadeia Pública / Câmara Municipal já se encontravam desativadas na década de 1930 (Fig. 39). Recordamos o longo período

⁷¹ Disponível em: <
<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/35596/F024816.JPG?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 31 mai. 2020.

⁷² Disponível em: <
<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/35587/F079262.JPG?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 31 mai. 2020.

necessário para sua construção no século XIX, já decorrente da suposta falta de verbas para as obras públicas.



Figura 39 - Antiga Casa da Câmara e Cadeia de São Cristóvão. Fonte: Acervo Digital do Iphan⁷³.

Outras edificações também estavam abandonadas nas três primeiras décadas do século XX, como a Igreja do Rosário dos Homens Pretos. Algumas imagens nos ajudam a visualizar a antiga cidade no final da década de 1930, como as edificações situadas na praça Getúlio Vargas, Praça da Matriz, em diferentes ângulos.

⁷³ Disponível em: <
<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/35367/F097845.JPG?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 31 mai. 2020.



Figura 40 - Sobrado na praça da Matriz de São Cristóvão. Fonte: Acervo Digital do Iphan⁷⁴.



Figura 41 - Praça da Matriz de São Cristóvão. Fonte: Acervo Digital do Iphan. Autoria: Eric Hess (1939).

A preocupação de Serafim Santiago também se voltou para as fontes musicográficas da antiga cidade.

Não devíamos deixar dormir no arquivo do Quartel do Corpo de Polícia do nosso Estado, suas admiráveis músicas marciaes, nem mesmo serem roidas pelas traças as bem imaginadas e escriptas músicas sacras existentes nos velhos arquivos musicaes da legendaria Cidade de São Christovão (SANTIAGO, 1920/2009, p. 308).

⁷⁴ Autoria: Eric Hess (1939). Disponível em: <
<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/35557?discover?rpp=10&etal=0&query=sao+cristovao+sergipe>>. Acesso em 20 mai. 2020.

No cenário de esquecimento de São Cristóvão, como local do passado onde as “novidades”, os ecos da *Belle Époque* e os novos investimentos não chegaram, muitas fontes se devem ter perdido com o abandono dos prédios públicos e a grande evasão de tantos sancristovenses para a nova Aracaju. Talvez possam ter também migrado para a nova capital inclusive fontes da antiga Biblioteca Pública. Acreditamos que os muitos obstáculos que encontramos ao longo de nossa investigação no que tange ao acesso às fontes se devem, sobretudo, a essa conjuntura. As afirmações de Santiago corroboram a hipótese que a mudança da capital também interferiu na escassez de fontes relativas ao passado musical de São Cristóvão na atualidade.

Para consistir oficialmente como capital, o povoado do Aracaju precisaria de sérios investimentos em sua estrutura. De acordo com Fernando Porto (1991, p. 27), a situação na qual se encontrava Aracaju em 1855 era extremamente precária. O solo alagadiço significava um enorme esforço para os responsáveis pela urbanização daquele que deveria ser, em pouquíssimo tempo, o maior centro urbano de Sergipe. Nas palavras do autor:

A este teatro de lama chegaram em princípios de Março de 55 os atores que iriam desempenhar o drama da construção da nova Cidade. A resolução n°413 [...] levantou a cortina para este espetáculo que por pouco se enquadrava na trilogia churchiliana: faltou o sangue, mas sobraram suores e lágrimas (PORTO, 1991, p. 27).

Não foi apenas o fato de ver sua cidade natal perder o *status* que motivou o desgaste dos sancristovenses. O fato de Aracaju ser, à época da mudança, ainda um terreno alagadiço, como núcleo urbano ainda pendente de total elaboração reforçava o sentimento de inconformismo expressos nas falas já aqui apresentadas. Os desafios, porém, não intimidaram Ignácio Barbosa. Assim que se deu a permuta das sedes, muitos funcionários públicos se mudaram para Aracaju, ainda que a cidade não oferecesse as condições adequadas, conforme é possível visualizar na imagem a seguir (Fig. 42).

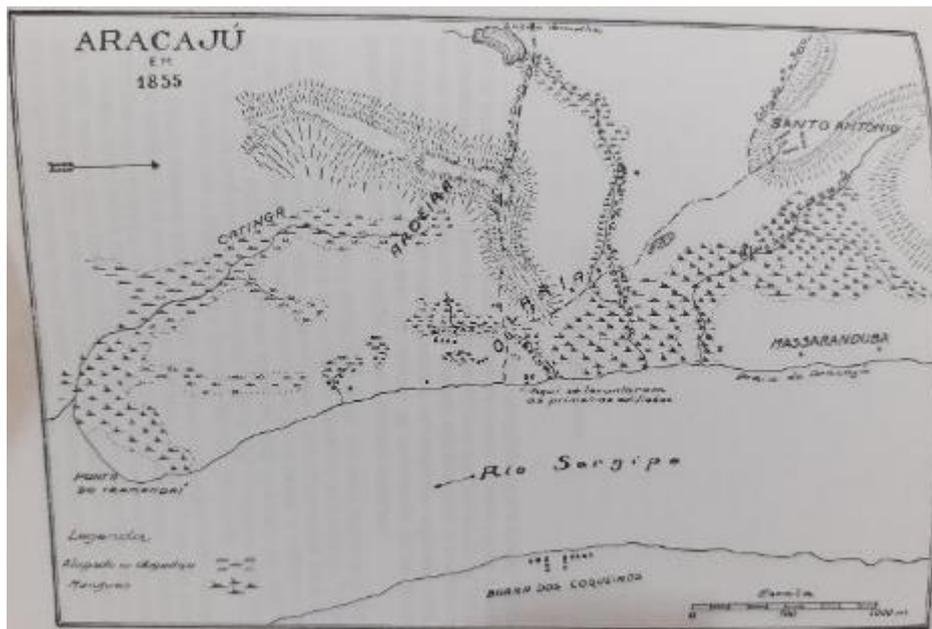


Figura 42 - Planta de Aracaju em 1855. Fonte: PORTO, 1991.

Em termos econômicos, políticos e culturais, podemos dizer que a mudança da capital resultou em um enfraquecimento de investimentos, não apenas para São Cristóvão, mas também para outras cidades ao redor, como Laranjeiras e Maruim. Segundo Freire, dentre as consequências da mudança destacou-se o período de decadência financeira da província, causado, sobretudo, pelo aumento da receita e pelo consequente desequilíbrio entre a receita e a despesa. Além disso, também estava em declínio a economia do município de Laranjeiras que, com a ascensão de Aracaju como zona portuária, perdeu seu valor comercial (FREIRE, 1900/2013, p. 378).

De acordo com as memórias de Serafim Santiago, a antiga capital só voltaria a ser “lembrada” pelas autoridades competentes a partir dos governos de Perêira Lobo e de Gracho Cardoso, a partir da década de 1920. Pereira Lobo teria trazido benefícios à cidade como os reparos da obstrução da rua de S. Bento, o conserto do relógio público, “relógio de peças de bronze colocados em uma das torres da antiga Matriz dos holandeses” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 128). O autor prosseguiu, bendizendo também as obras do então governador do estado, o Dr. Gracho Cardoso, e afirmando que: “a nossa velha Cidade não está mais em estado de decadência, felizmente já temos muitos melhoramentos (SANTIAGO, 1920/2009, p. 128). O sentimento de pertencer a uma cidade que representava o passado (como sinônimo de atraso) pôde ser observado nas memórias do sancristovense Santiago. Faltavam o progresso e as novidades da época.

Aracaju, sob a administração do próprio José Joaquim Pereira Lobo (1864-1933), nas décadas de 1920 e 30, passou por uma espécie de remodelação em vários de seus edifícios (RABELO, 2019, p. 171).

Contemplando hoje 24 de Outubro de 1913 o sublime cântico do Hymno Sergipano, executado pela banda marcial do Corpo de Policia, ao toque da alvorada para despertar os Sergipanos, acudir-me saudosas recordações de minha querida e despresada Cidade de São Christovam de Sergipe de El-Rei, terra que me sérvio de berço, lugar de onde por meu castigo da Divina Providencia, acho-me ausente há cerca de 38 annos (SANTIAGO, 1910/2009, p. 57).

Não podemos negar que pelos annos de 1870 á 1872, estava a velha Cidade em verdadeira decadencia [...]. Não podemos negar, que desde o anno de 1860 a 1872, a nossa velha Cidade achava-se em verdadeira incúria, por assim entenderem os ingratos bajuladores dos políticos egoístas de então, em cujo numero entraram muitos christovenses.[...] Desde o anno de 1873, começou a chegar muito lento os melhoramentos (SANTIAGO, 1910/2009, p. 129-130).

No entanto, ações em torno do desenvolvimento econômico passaram a ser observadas a partir do século XX. Exemplos são a Construção da estrada de ferro e estação ferroviária em São Cristóvão, em 1910 e a instalação da energia elétrica em 1923 (SANTIAGO, 1920/2009, p. 175). Em 1914 foi inaugurada a fábrica de tecidos de São Cristóvão (SANTIAGO, 1920/2009, p. 118), fato que trouxe novo ânimo aos sancristovenses e que traria consideráveis modificações naquela sociedade.

Em relação às atividades culturais no âmbito de bandas filarmônicas, sabemos que, apesar da saída da Música do Corpo Policial de São Cristóvão, a cidade contou com a Sociedade Filarmônica Sancristovense no último quartel do século XIX. Além disso, ainda nas primeiras décadas do século XX foi criada a Lira Sancristovense, por João Baptista Prado, que desempenhou função de maestro (RABELO; ROCHA, 2017, p. 213). A Lira permanece atuante até os dias atuais.

Não descartamos a legitimidade nos argumentos do memorialista em posição de crítica à mudança da capital, nem seria o objetivo deste estudo buscar uma legitimidade no processo. Porém, compreendemos que a narrativa de Santiago reflete o desgosto de um cidadão sancristovense amante de sua terra e, talvez, porta voz de um pensamento comum naquele período. Logo, apesar dos evidentes impactos da mudança da capital, o levantamento e análise dos dados evidenciaram um cenário de dificuldade econômica anterior à mudança. Os ventos ideológicos em torno da ideia de modernidade culminaram na fundação de uma nova capital. Os impactos desse ato refletiriam na memória musical,

no acesso às fontes e, de modo particular, na memória coletiva daquela que foi a primeira cidade de Sergipe. Tais pensamentos serão melhor abordados a seguir, na “lira” de Freire Ribeiro.

4.2.1. Menções à “velha capital” na voz dos memorialistas e poetas

Além de Serafim Santiago, de cuja obra foi possível obter mais referências sobre a dinâmica social e cultural da antiga capital, especificamente sobre o fazer musical da cidade, outros autores também expressaram juízo de valor em relação à imagem de São Cristóvão.

Neste contexto, o poeta João Freire Ribeiro (1911-1975) dedicou alguns de seus versos à São Cristóvão que ele tinha conhecido já enquanto ex-capital. Diferente da perspectiva de Santiago, se havia passado meio século desde a mudança. Mesmo assim, os versos de Freire Ribeiro evocam ainda o sentimento de saudade de um suposto passado glorioso, de lamento pelo abandono pelo qual devia ainda passar a cidade naquele momento. Para tanto, nos ocupamos de alguns de seus poemas.

O primeiro texto aqui destacado é sua poesia intitulada *Trem de São Cristóvão*, que não foi possível determinar o ano de sua composição. Todos os poemas de Freire Ribeiro selecionados neste trabalho foram publicados na Revista da Academia Sergipana de Letras, em edição comemorativa do centenário do autor, lançada em 2011.

Trem de São Cristóvão reflete ainda um sentimento de humilhação não curado, o ressentimento pela perda do *status* de capital e pelas mudanças que o fato causaria à cidade. A extensão dessa expressão nos leva a questionar até que ponto refletia um sentimento coletivo de uma comunidade sancristovense ou uma perspectiva individual de Freire Ribeiro.

O trem de São Cristóvão vem cansado
Estrada em fora, sob o céu azul!
Vem poeirento e atrasado
Sofrendo a diuturna humilhação
De ser pobre transporte do passado
Nesta hora de tanta evolução!
Empoeirado ...vem cansado

A procura da estação!

Velho trem enferrujado,
Rocinante injuriado
Pela CIVILIZAÇÃO!

Outrora, trem doido de alegria
Apitando, apitando em correria
À luz do céu, na glória do verão!

Nas classes de primeira, - deputados,
Linda mulheres, corpos perfumados!
Quantos namoros nesse trem de outrora
Hoje cansado e poeirento, agora
À procura de pouso, na Estação!

Trem de São Cristóvão hoje chegando
À moderna Estação do Aracaju:
Que reboliço pela plataforma,
Mercadores de peixe e de aratu!

Adeus, trem do passado!
Que conduzia tantos passageiros joviais!
Trem de São Cristóvão tão falado
Em doces tempos que não voltam mais

Trem que vibrava de alegria
Apitando à clara luz do dia
Todo ouro-azul, pelo verão!
Trem que garboso, conduzia
MARECHAL PEREIRA LOBO, o Presidente
Que, em São Cristóvão, todo ano assistia
Dos “PASSOS”, a famosa procissão!

Trem de São Cristóvão, hoje cansado
Sofrendo a diuturna humilhação
Dum Rocinante de ferro, empoeirado
Levando o D. QUIXOTE do passado
À procura da Estação!
Trem cansado, humilhado,
Pela CIVILIZAÇÃO!
(RIBEIRO, 2011, p. 261-262)

No poema, a ideia do envelhecimento aparece atrelada ao atraso, ao afastamento do moderno, do novo, em semelhança ao lunático herói de Cervantes, reforçando essa ideia de ilusão e de apego aos valores antigos. O poeta também destacou o passado político, um outrora glorioso, agitado. Freire Ribeiro reforçou assim a ideia de uma São Cristóvão próspera que teve seu crescimento interrompido injustamente pela criação de uma nova sede provincial. No contexto do poema lembramos que a estrada de ferro e também a estação ferroviária em São Cristóvão foram construídas em 1911 (SANTIAGO, 1920/2009, p. 175). A edificação subsiste (Fig. 43).



Figura 43 - Estação ferroviária de São Cristóvão⁷⁵.

Acreditamos que Freire Ribeiro pudesse estar criando um paralelo entre a estação ferroviária – que teria representado um sinal de progresso para a cidade, na perspectiva de Serafim Santiago – e a metáfora da locomotiva que conduz ao progresso. O poeta apresentou, portanto, uma reflexão acerca de uma cidade fadada à humilhação e ao passado – sob uma perspectiva negativista –, que inutilmente se via deslumbrada com a possibilidade de alcançar Aracaju, tida como sinônimo de progresso e modernidade.

Além desse poema, João Freire Ribeiro dedicou ainda outros a São Cristóvão, a saber: *São Cristóvão, em Sergipe del-Rey* – dedicado às almas penadas (1971) –, *Acalanto* (sem data), *Bebe-água* (sem data), *Cidade* (1954), *Museu* (dedicado à Luiz Garcia, sem data), *Casario* (que ele dedicou a Zózimo Lima, Antônio Garcia Filho, Sebrão Sobrinho, João Cajueiro, Kosé Calasans, Mario Cabral e Fernando Porto, sem data), *Poema em Louvor do Convento de São Cristóvão* (sem data), *Pepita Gentil* (sem data), *Poema em que Aparece a Visão da Hora Morta no Convento do Carmo, em São Cristóvão, em Sergipe-del-Rey* (dedicado à Elias Carmelo e Herundino Prado), *A Mala da Sinhazinha – Museu de São Cristóvão* (para Damião Barbosa e Hurbano Neto), *Curimã de São Cristóvão* (sem data) e *Procissão do Senhor dos Passos na cidade de S. Cristóvão em*

⁷⁵ Fonte: site Trip Advisor. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLinkg303638-d2333741-i135483574-Historic_cities_of_Sao_Cristovao_and_LaranjeirasAracaju_State_of_Sergip.html.

Sergipe-del-Rey (dedicado a D. José Vicente Távora, João Cajueiro, Lounçal Coelho e Clodoaldo de Alencar, sem data) (RIBEIRO, 2011, p. 261-262).

Por meio desses poemas Freire Ribeiro fez referência à antiga cidade, destacando também a culinária local, os indivíduos e locais específicos como em *Acalanto*, pelo qual o autor expressou também o sentimento saudosista:

Cidade Real! ... Cidade
Na tradição um fulgor
De beleza e de saudade!
Cidade Real, –cidade,
Cidade do Imperador!

Viu Sergipe pequenino
Buscando grande destino,
Vencendo o Conquistador!
Cidade Real, cidade,
Cidade do Imperador!

Lembra Toledo, altaneira
Sobre colina assentada!
CRISTOVÃO foi batizada
Louvando seu Fundador!
Cidade Real, cidade,
Cidade do Imperador!

BEBE- ÁGUA, agigantado
Pelas ruas do Passado,
Externando seu furor!
Cidade Real, cidade,
Cidade do Imperador!

Cidade que tanto quero,
Ninho augusto que venero
E amo com tanto ardor.
–cidade de São Cristóvão,
Cidade Real, cidade,
Cidade do Imperador! (RIBEIRO, 2011, p. 200).

Entre os versos destaca-se a figura de João Bebe-Água, cidadão sancristovense dos mais enfurecidos com a mudança da capital. De acordo com Santiago, o apelido de Bebe-água se teria vindo do fato de João, quando se lhe perguntava como ele estava, sempre responder: “bebendo água”. Seu nome era, na verdade, João Nepomuceno Borges, e foi tesoureiro e zelador da igreja do Amparo (SANTIAGO, 1920-2009, p. 117). Santiago se deteve em apresentar um breve perfil de João Bebe-Água que em sua perspectiva:

era de baixa estatura e um tanto gordo; tinha a côr de um pardo amarelado bibioso; cabelos anellados; trajava jarreta, conforme o costume antigo, fazendo ele mesmo as roupas que usava, sendo, como era sabido, pouco entendido no officio de alfaiate. Trazia sempre na mão um lenço de rapé e uma Catharina, como ele chamava, á uma figura prêta, feita de ponta de boi, onde conservava um bom torrado que á todos offerencia. Quando alguém lhe perguntava: “Senhor João, como tem passado?” – ele respondia logo, muito satisfeito: “bebendo-agua”... Homem muitíssimo popular, era uma alma inofensiva, grande devoto da Virgem do Amparo, como Irmão da antiga confraria dos (mulatos do Amparo), como ele chamava; occupou por longos annos o cargo de Thezoureiro e Zelador, sempre apresentando em mesa suas contas muito bem comprovadas (SANTIAGO, 1920/2009, p. 264).

Em seu dicionário sobre o folclore brasileiro, o estudioso Câmara Cascudo explicou que a expressão *beba água*, pode significar “resignar-se, console-se, acomode-se” (CÂMARA CASCU DO, 2001, p. 55). Assim, caberia também uma possível explicação atrelada à de Serafim Santiago: ao responder “bebendo água”, João Bebe-água estaria dizendo estar acomodado, conformado, postura contrária à que se tem apresentado sobre ele em relação ao ato da mudança da capital. De todo modo, Freire Ribeiro não se deteve em explicar-lhe o apelido, mas, além de citar o sancristovense em seu poema *Acalanto*, também lhe dedicou inteiramente uma poesia, *Bebe-Água*, reforçando assim a importância daquele indivíduo para a história de São Cristóvão, permanecendo na memória coletiva:

Sentado na noite
Num trono de estrelas,
Bebe-ÁGUA conversa
Com a velha cidade!

Regressou do outro – mundo
E do sono profundo
Que a morte derrama
Com mãos de veludo,
Nos olhos dos vivos
Sejam Reis ou cativos!

Bebe – água cochicha
Nas sombras da noite
Com as velhas Igrejas!
É fantasma de um sonho,
É o próprio lamento
Do ONTEM vestindo
O burel do Passado
Na paz dum Convento!

Os mortos retornam
Em sombras amadas,
Revedo, na vida,
As cousas passadas!

Conversa um sobrado
 Que está caducando
 Com João Bebe-Água
 Com ele lembrando
 À luz de outra idade,
 Os dias de glória
 Da velha cidade!

Ilustres figuras,
 Egrégios senhores,
 Humildes escravos,
 – sinhazinhas amadas
 Que, na morte, abrumadas
 Não sentem da vida
 A luz e o calor!

Com chagas imensas
 No corpo invisível,
 – as chagas do pranto
 Nos olhos da Dor.

Bebe-Água, coitado,
 Revendo o passado,
 Bebe-Água é saudade,
 Bebe-Água é amor (RIBEIRO, In: Revista da Academia Sergipana de Letras,
 2011, p. 201).

No poema *Bebe-Água*, Ribeiro se dedicou a rememorar os templos ora abandonados. Apresentou sucintamente o contexto, ao que sobressalta o contexto de um Brasil escravista (na figura do que ele apresenta como “humildes escravos”), os engenhos de açúcar, as sinhazinhas. As linhas denotam o que representava São Cristóvão dentro daquele passado. João Bebe-água foi a figura que se manteve nos escritos memorialistas como o mais indignado com a mudança da capital proferindo, inclusive, uma profecia que um dia a antiga cidade voltaria a ser a capital de Sergipe.

No poema *Cidade*, Ribeiro manteve o discurso saudosista. Foram destacados os templos religiosos, a calmaria, a escravidão sofrida, os sobrados, as noites enluaradas, os feitos políticos, as efervescerentes festas religiosas.

Cidade

Heráldica, a fulgir, pela manhã serena,
 São Cristóvão, a sonhar, a montanha acastela!
 É paisagem cristã e meio sarracena
 Com torres para o céu e cruzeiros pela altura,
 Assim calma, assim luz, assim alma e assim bela!

Há nas ruas um quê do distante passado
 Que deslumbra e seduz a qualquer sonhador,

Pois às vezes se vê, na fantasia amiga,
 Como a que nos sorrir, de gelosia antiga,
 Uma linda mulher do tempo do Ouvidor!

Conventos ancestrais... Centenários conventos
 Cheios de grande paz dentro da solidão.
 Cochichando ao luar mil segredos aos ventos
 Que, nas noites sem _ m, são funéreos lamentos
 De negros que morreram em plena escravidão!

Conventos ancestrais ... Oficinas sagradas
 Dessa Fé imortal dos catequistas sábios
 Que buscavam o sertão em longas caminhadas,
 Só com simples bastão tendo JESUS nos lábios!

Sobrados senhoris, hoje mudos, calados,
 Outrora a rebrilhar no mais régio esplendor.
 – sonolentos sobrados
 Que me parecem gigantes alquebrados
 Lembrando o IMPERADOR!

Sobrados que se abriam em grandes luminárias,
 Onde cravos se ouviam em tons sentimentais,
 E dançavam, a sorrir, os mais nobres Senhores
 Dos tempos provinciais!

Cerimônias litúrgicas, pomposas,
 Cheias de incenso, de sagrados hinos!
 A alma da cidade, tagarela,
 No lábio brônzeo dos vetustos sinos!

E o povo a fremir nas procissões gloriosas
 A subir e a descer as íngremes ladeiras,
 Acendendo depois em célebres noitadas
 Inúmeras fogueiras
 Que pareciam, da distância vistas,
 Estrelas pela terra semeadas!

Aguadeiras, risonhas, pelas ruas.
 Freiras formosas, puras como os linhos,
 Carros-de-boi cantando, dolorosos,
 A poesia errante dos caminhos!

Liteiras brasonadas, elegantes,
 Levadas por muares, mansamente,
 Os olhos abelhudos da cidade
 Nas horas colorias do poente,
 Contemplando a brilhante cavalgada
 De CRISTOVÃO DE BARROS, reluzente!
 Poesia... Torturas...Piedade,
 Amor, bravura, sonhos, ideais,
 Tudo o cortejo imenso da saudade
 Dessas idades que não voltam mais!
 Heroísmos, ciladas, correrias
 Grandes incêndios, assaltos truculentos!
 Constante vigilância nas defesas!

O rebate dos sinos clangorosos,
 São Cristóvão levando de vencida

As invasoras hostes holandesas!

Hoje, tristonhos, solitários sinos,
Testemunhas eternas das pelejas,
Caducando talvez sonhando
Nassolitárias torres das Igrejas!

Assombrações... Almas penadas, lendas
Que o tempo _ a no tear das eras
E são da Fantasia as próprias rendas
Nas deslumbrantes montras das quimeras!

Saudosos violões dos namorados
Gemendo, pela noite, nos bordões,
E as Sinhazinhas, do alto dos sobrados,
Tendo sonhos de amor nos corações!

(O mistério das sombras fugitivas
À movediça luz dos lampiões!)

E PEDRO LABATUT chegando às vezes
Em altas horas pelas noites mortas!
A lança e o arcabuz atrás das portas
Esperando guerreiros portugueses!

Namorados tementes, cuidadosos,
Pisando de mansinho nas vielas!
A Guarda do Palácio sempre alerta
Ao grito militar das sentinelas!

Brigadeiros notáveis! ... Magistrados,
Peralvilhos, burgueses e senhores
De engenho, enriquecendo
À custa dos escravos sofredores!

Revoluções na praça... Os alaridos
Do BEBE-ÁGUA, heroico e marcial
Contra INÁCIO BARBOSA, em tempos idos
Na mudança da capital!

Tudo isso passou! ... Hoje, a cidade
Perdida que se vê da antiga fama,
É um lamento de dor pela montanha
Até o vale do Paramopama!

E quando a noite, cândida e serena
Entre as estrelas, mística, _ utua,
SÃO CRISTOVÃO, noviça da tristeza
Rezando no Missal níveo da Lua! (RIBEIRO, In: Revista da Academia
Sergipana de Letras, 2011, p. 201).

Considerando que o poeta João Freire Ribeiro não vivenciou o contexto descrito em sua poesia, pois nasceu na segunda década do século XX, de onde lhe provinham tais memórias? De uma tradição oral que poderia vir de família, antigos moradores da cidade ou, eventualmente, tradição escrita da época? O autor não faz referência às suas fontes,

porém o cenário por ele apresentado, para além do lirismo, também se alinhava aos reflexos por nós levantados. Poderia ter se baseado também em fatos históricos. Esses poemas consistem em fontes muito importantes que nos ajudam a vislumbrar uma São Cristóvão sob diferentes óticas e, ainda assim, conservando elementos comuns, sendo o mais presente: a saudade da São Cristóvão de outrora (mesmo da parte de quem não vivenciou de fato aquele contexto). O olhar de Freire Ribeiro, porém, é antes de tudo o olhar do poeta: sensível, criativo, observador do passado imaginativo, mas também franco. A sensibilidade se expressa também na preocupação de destacar detalhes dos antigos sobrados e dos sabores do passado, como o Curimã de S. Cristóvão que, de acordo com o poeta, era comida advinda da culinária africana:

[...]

Curimã de S. Cristóvão
Muito gorda e bem amada,
– desperta fome danada
Que a gente nunca prevê!
Curimã de S. Cristóvão
Na moqueca, preparada
Com azeite de dendê!

Curimã de S. Cristóvão
Na casa de João José,
Coronel e meu amigo,
É coisa que se não diz!
É quitute de primeira
Fazendo inveja danada
A um mestre-cuca afamado
De Nova Iorque ou Paris! [...] (RIBEIRO, 2011, p. 224).

A poesia de Freire Ribeiro traz também à tona um aspecto muito importante naquele cenário, mas praticamente esquecido pelas fontes: a presença africana, a escravidão e a rica herança que esses povos deixaram em São Cristóvão, a exemplo da própria culinária destacada no poema anterior.

O poeta Severiano Cardoso (1840-1907) também lançou seu olhar para a antiga cidade, dedicando-lhe o poema *Os Templos*, publicado no jornal *O Republicano*, em 1891:

Uma Petala Todas as Manhãs.
XVI
Os Templos
Em cada rua um templo majestoso,
Mas em ruina, o escombros da *piiedade*!
Ao abandono, em meio á soledade,
O *Carmo* e o *São Francisco* angustioso!

A *Matriz* hollandeza, e o inditoso
Rosario dos pretinhos – Crueldade! –
 Como o *Amparo*, exprimem uma saúdade,
 E o *Hospicio* jaz além, triste e choroso!

Das moças christovenses os desvelos
 Cobrem de flores os altares bellos,
 Mas tudo invade a poeira da desgraça!

Lavam com pranto encarne das imagens...
 E cada dia vêm novas voragens...
 Até dos templos a grandeza passa! S. Christovan, 1890.
 (O REPUBLICANO, 18 de fevereiro de 1891, p. 2).

Assim como Freire Ribeiro, Severiano Cardoso apresentou São Cristóvão com uma linguagem artística, lírica. Porém, ao contrário de Freire, Severiano – embora tenha nascido na cidade de Estância –, vivenciou ainda um breve período da São Cristóvão capital, em sua infância, sendo também contemporâneo dos dias que se seguiram à mudança. Destacando os templos religiosos católicos da antiga capital, o poeta os apresentou sob um olhar entristecido, obscurecido. Ao afirmar que “Até dos templos a grandeza passa”, Cardoso refletia sobre o passado de São Cristóvão como algo que foi grandioso, mas não mais existia. Os elementos apresentados em sua poesia convergem com os dados de caráter oficial dos *Relatórios e Fallas dos Presidentes de Província*. Como já visto, antes da mudança da capital existia dificuldade na manutenção dos antigos templos religiosos da cidade.

Em nossa análise sobre os dizeres de Serafim Santiago e sobre os poemas aqui apresentados, entendemos que esses escritos tanto refletem um sentimento coletivo na época, que perduraria ainda por muitas décadas, quanto também influenciaram esse sentimento comum em muitos sergipanos: o de São Cristóvão ser uma cidade velha. A maneira de dirigir-se a ela, ainda que de forma saudosa e carinhosa, não deixa de ser também pejorativa. Velha era a cidade, fadada ao esquecimento, à poeira do tempo. Uma cidade do pretérito. As memórias de Santiago (1920), e as poesias de Freire Ribeiro (primeira metade do século XX) e Severiano Cardoso (final do século XIX) também trazem esse reflexo. Porém, a palavra sobressaltante é a saudade. Possivelmente um saudosismo sobre uma realidade que nem mesmo eles viveram, mas que se mantinha.

4.2.2 Os registros sobre música em São Cristóvão nos jornais no século XIX

Mesmo após a mudança da capital, muitos dos eventos tradicionais de São Cristóvão continuaram ocorrendo. São exemplos desses eventos a festa da Emancipação política (24 de outubro) e a comemoração da Independência do Brasil. No âmbito religioso, os eventos em São Cristóvão mantiveram o caráter de festividades longas (sob nossa ótica contemporânea).

O Correio Sergipense divulgou os festejos em torno do dia 24 de outubro que ocorreram em São Cristóvão dois anos após a mudança da capital:

Os Festejos de 23 e 24 de Outubro de 1857 nesta capita e na cidade de S. Christovão. A Cidade de S. Christovão ontem sempre primarão estes festejos este anno sobre-elevou-se acima de todas as esperanças./ Desejando seus habitantes que S. Ex. o Sr. Presidente assistisse a seus festejos, disporão-nos pela seguinte maneira:/ No dia 24 illumination – Além de uma bem delineada em frente da matriz, onde se via um bello jardim, todas as cazas se illuminarão, as ruas estavam tão claras como a melhor noite de luar./ No dia 25 em que S. Ex. ali chegou theatro, e no dia 26, baile oferecido pelo Sr. Commendador Boto a S. Ex./ Desçamos ao que observamos. – Uma partida de mais de 40 cavalleiros distinctos forão <<fora>> de <<portas>> esperar S. Ex. e sua comitiva e o acompanharão a sua entrada a capital./ No palácio o esperava o Sr. Boto, e muiois cidadãos dos mais qualificados do lugar. – Ao entrar S. Ex. no salão duas meninas vestidas uma de sedas verdes e outra de amarellas offerecerão a S. Ex. em uma salva de prata uma bem preparada corôa de flores naturaes, da qual pendia duas fitas brancas bordadas a fio de ouro que S. Ex. recebeo com o maior reconhecimento das mãos daquela inocentinhas creaturas, que S. Ex. como pai carinhosamente acolheo e agradeceo usa delicadezas./ Na noite deste dia houve theatro tão concorrido que muitas pessoas voltarão por não terem logar, pois foi franco sem exceção para os homens e senhoras honestas./ No dia 26 pelas 2 horas desceo o carro da rua do Rozario. – Grande numero de cavaleiros precedião sua marcha./ Era ele ricamente aparelhado e seu caboclinho, que tambem por todas as ruas cantava o hymno: parou em frente a palácio; ahí o sr. Jo Elizario recitou um soneto, e o sr. Zé Fiel de Jezus Leite uma alocução na qual transpirou seu bello talento e cultivo das letras. Cantou-se o hymno e S. Ex. deo vivas que com o maior entusiasmo forão correspondidos, - Seguiu o carro uma brigada comandada pelo sr. Tenente coronel José Guilherme da Silveira Telles, e era composta do batalhão da flexeiros vestido e armado a character gentílico – Sua bandeira das cores nacionais tinha no padrão amarelo em logar de escudo das armas imperiais, um índio symbolisando o gentio do brasil; seguia-se o batalhão de lanceiros todos vestidos de branco com fitas das cores nacionaes e armado com piques e lanças: ambos estes corpos offerecião um spectaculo lisonjeiro e agradável; fechava a columna o batalhão da guarda nacional de Itaporanga desarmado commandado pelo sr. Tenente coronel Domingos Dias Coelho e Mello Junior./ Seguindo o carro para o largo da matriz para ali depois se encaminhou S. Ex. com todas as autoridades (menos a câmara municipal que supomos estar doente) e [ilegível] concurso para a matriz a assistir ao Te-Deum-Orou o padre mestre reverendo vigário José Gonçalves Barrozo, e perpassando por todas as frases da historia da independencia em relação a Sergipe mostrou a justiça, a razão com que Sergipe applaudia o dia 24 de

Outubro, e concluiu chamando todos a concórdia pregada pelo Evangelho, mostrando que a conciliação era a [ilegível] santa das leis divinas, e que todas devíamos cordialmente abraçar-a e seguir-a por bem e felicidade do Paiz./ Seguiu-se o Te-Deum oficiado pelo muito reverendo sr. Frei Alexandrino José do Rozario provincial do Carmo da Bahia que nesta província se acha em visita./ Terminado o Te-Deum as 4 da tarde recolheu-se S. Ex. a Palacio com o mesmo acompanhamento./ A noite houve no palácio baile, o mais concorrido e profuso que temos visto nesta província – O serviço foi completo, nada faltou, e de tudo havia com abundancia – 64 senhoras pizarão os salões do palácio./ A Cidade de S. Christovão nunca teve dentro em si tão crescido numero de pessoas as casas, as ruas erão topetadas de pessoas./ Forão reuniões majestosas as que houverão nesta cidade por occasião de semelhantes festejos: pessoas e famílias de diferentes pontos da provincia e que talvez nunca tivessem ido a S. Christovão ahi forão vistas a convite do Sr. Boto, cujo cavalheirismo e delicadas maneiras a todos penhora. / O baile terminou as 3 e meia horas do dia 27 S. S. Ex. por incommodado só se retirou para esta capital no dia 28 a tarde [...] M. P. (CORREIO SERGIPENSE, 9 de novembro de 1857, p. 3-4).

Não era mais São Cristóvão a principal sede daqueles acontecimentos. Notemos que no dia 24 de outubro – ou seja, na data oficial – houve apenas um ato de iluminação (ainda não elétrica, pois esta só chegaria a São Cristóvão no início do século XX). A solenidade não foi realizada naquela data por conta da ausência do governador na ocasião, que devia estar presente na solenidade em Aracaju. Mesmo assim, os sancristovenses realizaram uma festa que durou em média quatro dias, contando com teatro, desfile da cavalaria, saraus, cerimônia religiosa e baile no antigo palácio do governo. Notamos também o canto do hino de Sergipe, composição de Fr. Santa Cecília. Sebastião Almeida Boto ocupava o cargo de Presidente da Província naquele momento. A referência ao mesmo como “gentil cavalheiro” pode fazer refletir uma imagem diferente da que já foi colocada neste texto: a personificação do coronelismo no Nordeste brasileiro nos idos dos oitocentos. A matéria de 1875 apresentava, portanto, outro perfil. Não se deve perder de vista que *O Correio Sergipense* era o porta-voz do governo vigente. Além disso, fica evidenciada a necessidade de mostrar que a ex-capital mantinha o vigor e dignidade na realização de suas solenidades.

Eventos civis de cunho oficial e eventos de caráter religioso continuaram a ser noticiados nos jornais até 1890, porém, de maneira gradativamente mais esparsa. Aracaju, mesmo sem ainda contar com estrutura adequada, já realizava celebrações tais como a festa da independência de Sergipe e a Independência do Brasil. Porém, notamos que, em 1859, o dia 7 de setembro foi celebrado na antiga capital, por opção do Presidente da

Província, pelo motivo de Aracaju ainda não ter condições estruturais para oferecer uma festa nos padrões já habituais. São Cristóvão não guardou esforços para impressionar:

S. Ex., o Sr. Por ocasião de visitar em Abril d'este anno a Cidade de São Christovão, dando o apreço que todo o Brasileiro distincto deve dar ao remarcavel e jucundo 7 de Setembro, concebeo a idéa de o fazer solemnizar n'aquella Cidade, não o fazendo na nova Capital por lhe faltarem ainda as proporções que ali se offerecião, isto he, - um bello Palacio, espaçosa e rica Matriz -, optimos aquartamentos e agazalhos para a tropa e povo; - boa musica; - muitos Sacerdotes; e finalmente duas longas praças para as evoluções militares [...] (CORREIO SERGIPENSE, 14 de Setembro de 1859, p. 3-4).

Os motivos pelos quais São Cristóvão estaria sediando a festa naquele ano, tal como ocorria no passado, devia-se principalmente à infraestrutura da cidade. Além disso, o espaço, e até mesmo a música da cidade foram mencionados como sendo melhores que os da nova capital. A banda do Corpo Policial já atuava em Aracaju desde 1855, conforme expusemos anteriormente. A afirmativa, porém, reflete a tradição musical de São Cristóvão que, como já vimos, não se limitava aos músicos da banda do Corpo Policial – apesar da importância destes para a música em Sergipe. São Cristóvão contava ainda com uma quantidade significativa de músicos que atuavam em diversos contextos, inclusive na música sacra e nos teatros, transitando entre os variados espaços. Além disso, apesar de sabermos ainda muito pouco sobre a Sociedade Filarmônica Sancristovense, é fato que estava atuante na década de 1870 e que, portanto, havia também músicos que dela participavam. A matéria prossegue com grande detalhamento do evento⁷⁶. Eis a narrativa acerca das celebrações da véspera (o dia 6 de setembro):

[...] As oito horas e meia d'aquelle dia chegou S. Ex. a São Christovão, e ahi foi recebido com as maiores manifestações de praser.// O som das salvas, o festivo tanger dos sinos, os harmoniosos sons da excellente Muzica marcial; o rebombo das girandolas, e foguetes que trovão os ares, tudo, sim, tudo a um só tempo annunciou aos bons e hospitaleiros Christovenses a chegada do distincto Presidente que em sua antiga Cidade vinha rememorar o maior Dia Brasileiro./ Seos corações por tanto pulsarão de praser, e assim o demonstrarão./ Uma

⁷⁶ Ao elencar o nome dos religiosos convidados a desempenhar funções nas partes religiosas do evento, como na pregação ou no canto do Te Deum, poderíamos notar com inquietude a ausência de frei José de Santa Cecília. Não por acaso o frade não foi elencado. Estava já convalescendo e faleceria no dia 07 de setembro, as 10 horas da manhã, enquanto os festejos já tomavam conta da antiga cidade. O silêncio em relação à partida do tão aclamado religioso é intrigante. O redator não faz menção alguma relacionando o ocorrido no dia da festa, mesmo tratando-se de uma data tão simbólica e, sendo Fr. Santa Cecília compositor voltado aos hinos oficiais também. Certamente uma lacuna que suscita alguns questionamentos. Até que ponto o apoio de Fr. Santa Cecília à mudança da capital teria interferido na aceitação do frei em meio aos sancristovesnes?

Guarda sob o Commando do sr. Tenente Joaquim Martins Fontes Junior, a que se achava reunida a banda de Muzica do Corpo Policial, fez a S. Ex. as continências que lhe erão devidas./ Nas Salas do Palacio foi a distincta Consorte de S. Ex. affectuosamente recebida pela Exm. Senhora D. Felismina, mui digna e estimável espoza do Sr. Benjamim da Roxa Roxa./ [...] Grande e admirável era a animação, contentamento e praser que se observava na referida Cidade á proporção que se aproxinquava o faustoso dia 7./ Era bello de ver-se do dia 5 em diante a entrada do povo, que formigava por todos os ângulos da Cidade, e das famílias de diversos pontos da Provincia, que, á despeito das chuvas que apparecerão, quizerão com suas assistências tornar a solenidade mais brilhante e pomposa./ A noite do dia 6, véspera da solemnidade, foi entusiasticamente festejada. Uma piramide com um bem fingido pedestal foi erigida na praça do Palacio, e ali conservou-se illuminada até alta noite. A entrada formal do distincto e patriotico Batalhão nº 6 da Guarda Nacional da Cidade de Laranjeiras; - a illuminação do Palacio da Presidencia e a de todas as cazas particulares; - as animadas e harmoniosas peças desempenhadas por três bandas de muzica, uma do Corpo de Policia, outra do Batalhão Nº 2 DE São Christovão, e a 3ª do sobredito Batalhão Nº6 de Laranjeiras; - o imenso fogo que tomava os ares; - o concurso de povo que se aglomerava pelas ruas e praças; - a reunião em Palacio das pessoas mais distinctas da Provincia, que todos a porfia buscavão comprimentar a S. Ex. o Sr. Dr. Galvão e a sua mui digna consorte [...]

Notemos que grupos de outros municípios também participaram do festejo, como o Batalhão nº 6, de Laranjeiras. Houve também a presença de pessoas de várias partes da província, tal como na Procissão dos Passos na Quaresma. Prosseguindo:

Chegou alfim O DIA 7 DE SETEMBRO. Brilhante raiou a aurora desse Dia tão saudoso, quem rico de gloria, e de esperanças./ A artilharia assentada no largo do Convento de São Francisco, sob o Commando do Capitão do Corpo de Policia Manoel da Cruz e Mello as 5 horas da manhã deo as Salvas do costume, e ao mesmo tempo uma das muzicas marciaes tocou a alvorada na porta do Palacio./ D'essa hora em diante toda a cidade de São Cristovão se poz em continuo movimento: de todos os Quarteis se ouvirão o bradar das cornetas tangendo os toque [sic] de Parada; a Guarda Nacional corria a forma alegre e pressurosa, no semblante de todos se via popular patriotico praser, e alegria; - finalmente a uma hora da tarde achava-se postada na Praça da Matriz a Divizão composta de 985 baionetas sob o Commando do digno Sr Comandante Superior José da Trindade Prado./ A essa mesma hora o immenso fogo que subio ao ar, e o estampido das muzicas dos Corpos em parada acompanharão as continencias que as três Brigadas, por seo turno e a voz geral do respectivo, Chefe Commandante da Divizão fizeram a S. Ex. o Sr. Presidente, e a sua presada Consorte, os quais dirigirão-se a Igreja Matriz seguidos de um numerosissimo acompanhamento de Cidadãos qualificados da Provincia, que todos davão não equivocas demonstrações do mais completo contentamento.

Como de hábito, mesmo nos eventos cívicos, após desfiles e discursos, o evento ganhava caráter religioso e todos se dirigiam a igreja Matriz Nossa Senhora das Vitórias:

Ja na porta da Matriz se achava o Reverendo parocho, que esperava a S. Ex. e o acompanhou à Capella do Sacramento, d'onde depois de fazer oração ao Supremo Rei dos Reis, dirigio-se o mesmo Exm. Sr. Ao assento que com toda a decência se lhe havia preparado, e para sua nobre Consorte, que lhe deo a direita./ Foi exposto o Santíssimo, e principiando logo o Te-Deum em que assisitrão todos os Religiosos e Sacerdotes não só da dita cidade como outros muitos Religiosos, e parochos das diversas Freguesias em numero de 16, subio ao púlpito o Revm.º Vigario José Gonçalves Barroso, que desenvolvendo o mais bem trabalhado e eloquente discurso, procurou mostrar a sublimidade da Nação, e as vantagens que lhe resultarõ da Independencia encetada, e proclamada pelo sr. D. Pedro 1º, e hoje garantida e firmada pelo seo Augusto filho, o Senhor D. Pedro 2º, que rico como é de virtudes, faz hoje a gloria o Brasil, como outrora fez Salomão a gloria de Israel./ Findo o Te-Deum, dirigio-se S. Ex. acompanhado do clero, tropa e cidadãos ao palácio em cuja frente, formada a divisão, fez as continencias de costume, dando as respectividades descargas, depois do que S. Ex. de huma das janelas do palácio pronunciou com aquelle enthusiasmo próprio de um verdadeiro Brasileiro amante de seo Paiz e do Monarcha os vivas a Nossa Santa Religião, á S. M. Imperador, á Familia Imperial, á constituição, e ao incomparável Dia de nossa Independencia politica, o que foi correspondido com grande enthusiamos pela tropa, e mais pessoas que assistião. O comandante da divisão deo vivas a S. Ex. os quaes forão correspondidos com satisfação. /Concluindo este acto, teve lugar o cortejo na sala do Docel [...] A noute conservou-se a cidade toda iluminada como no dia antecedente, e no palácio da presidência teve lugar o baile mais esplendido que por aqui se tem visto, no qual além da muita ordem, e profusão, reinou impertubavel satisfação, e prazer. / Quarenta e oito Senhoras abrilhantarão as sallas do mesmo baile, e maior seria a concurrencia desse amável e respeitável sexo se não fora o falecimento no dia quatro de uma matrona residente na cidade de São Christovão, do que resultou deixarem de ir ao baile 14 a 15 senhoras, que ou erão filhas ou parentas da falecida./ Na noute seguinte houve ainda no palácio uma partida igualmente servida com profusão, e concorrida por quase todas as senhoras que assistião ao baile do dia antecedente e finalmente no dia 9 foi a scena no Theatro d'aquella cidade o Drama intitulado – 20 ou honra e gloria./ No dia 10 pelas 2 horas da tarde regressou S. Ex. com Sua Exm. Familia para a capital, onde chegou as 5 e meia (CORREIO SERGIPENSE, 14 de setembro de 1859, p. 3-4).

A festa terminou com o baile que foi realizado no antigo Palácio Provincial. É possível inferir ser um evento mais restrito, com convidados seletos. A narrativa sobre os festejos do dia da Independência realizados naquele ano em São Cristóvão reflete a satisfação da cidade e a maneira grandiosa como seus cidadãos dedicaram-se em lembrar os eventos ocorridos na São Cristóvão capital. Apesar de ter mencionado apenas a Música do Corpo Policial, acreditamos que outros músicos tenham também atuado no evento, que contou com vários momentos, evidenciando uma alta demanda.

Naquele mesmo ano, outros eventos na cidade foram noticiados n'*O Correio Sergipense*, na seção de informes oficiais, por constarem de ordens do Presidente da Província para o chefe do Corpo Policial. Assim, sabemos que em abril de 1859, a Música do Corpo Policial precisou ir a São Cristóvão para tocar nos dias 22 e 24, consistindo nos

dias da Sexta-feira Santa e no Domingo de Páscoa. A procissão do Senhor Morto na sexta-feira é tradicional, porém, procissão no domingo de Páscoa não é algo previsto na liturgia católica. Logo, poderia tratar-se de uma apresentação de outra natureza, em decorrência da data, mas não necessariamente uma procissão, como consta no jornal:

Dê v. m. suas ordens para que banda de musica do corpo de seu commando se apresente no dia 15 do corrente na cidade de S. Cristóvão, de onde deverão impreterivelmente regressar no dia 25 depois de se haver prestado ao acompanhamento das processões dos dias 22, e 24 do referido mez (CORREIO SERGIPENSE. 1859, p. 2).

Ainda em 1859 vemos outra menção a um evento na antiga capital. Outra festa de grande porte ocorreu em São Cristóvão: a festa da padroeira, Nossa Senhora das Vitórias, para a qual foi solicitado o envolvimento tanto dos religiosos do Convento de São Francisco quanto do Convento do Carmo (CORREIO SERGIPENSE, 27 de abril de 1859, p. 3).

Em agosto de 1860, a Música do Corpo Policial foi a São Cristóvão para tocar no embarque do ex-presidente da província, Dr. Manoel da Cunha Galvão. Recomendava a ordem que se achasse “postada no respectivo porto uma guarda commandada por um capitão com musica e bandeira, afim de fazer as continencias devidas ao mesmo Exm. Snr. ” (CORREIO SERGIPENSE, 29 de agosto de 1860, p. 3).

Não encontramos registros de atividades musicais registradas nos jornais de 1861 e 1862⁷⁷. Em 1863, outra menção à participação da *Música do Corpo Policial* na antiga sede, desta vez para participar da tradicional Procissão dos Passos na Quaresma:

Ao procurador geral da Ordem 3^a do Carmo, José Pedro d’Oliveira – Não se podendo verificar no dia de amanhã, 1^o de Março, a abertura d’Assembléa provincial, tenho resolvido, fazer marchar para ahi a musica do corpo de policia afim de acompanhar a procissão do Senhor Bom Jesus dos Passos, fina a qual deve retornar (CORREIO SERGIPENSE. 4 de março de 1863, p. 2).

No ano seguinte, houve participação da mesma banda em outro evento religioso, a Procissão do Senhor Morto em São Cristóvão. Essas menções não apenas indicam os

⁷⁷ Relembramos que nesta pesquisa utilizamos como base apenas os periódicos disponibilizados na base de dados da Hemeroteca Digital Brasileira.

eventos que continuavam ocorrendo em São Cristóvão, como também refletem as tradições religiosas católicas da época de capital:

Ao commandante do batalhão de São Christovão – Devendo ter lugar nessa cidade, no dia 25 do corrente, a procissão do enterro do SENHOR. recommendo a v. m. que expeça suas ordens para que o batalhão da guarda nacional, sob seu commando, se reúna nesse dia afim de acompanhar a dita procissão; ficando v. m. desde já prevenido de que a musica do corpo de policia ahi se apresentará para o mesmo fim, conforme as providencias que dou nesta data. // - Ao commandante do corpo de policia. – Devendo reunir-se ao batalhão da guarda nacional da cidade de São Christovão, a banda de musica do corpo de seu commando para acompanhar no dia 25 do corrente, a procissão do enterro do SENHOR, recomendo a v. m. que dê suas ordens afim de que ella effectivamente siga para ali com a precisa antecedência (CORREIO SERGIPENSE, 19 de março de 1864, p. 3).

Houve um hiato nas fontes consultadas, entre 1865 e 1874. Não tivemos notícias de eventos com música naquela cidade durante esse período de nove anos. O acontecimento do ano de 1875 foi a celebração do 24 de outubro, que naquele ano também ocorreu em Aracaju, o que já ocorria desde 1857:

O povo de Aracajú, ávido de distracções, espera sempre com impaciência pela festa de 24. Nomeiam as comissões, organizam-se batalhões patrioticos, e, finalmente, tudo quanto pode concorrer para o maior brilhantismo da função, se põe em pratica./ Na véspera da festa, á noite, e acompanhado d’um enorme concurso de povo, foi o carro triumphal, precedido da banda de musica marcial do corpo de policia [...] De acordo com o programma anunciado, dirigiu se ás 8 horas da manhã para a praça – 24 de Outubro – a guarda de honra militar que, com outros batalhões patrioticos, devia acompanhar o carro triumphal./ A sua frente desprendia torrentes de harmonia a banda de musica do corpo policial. [...] O prazer estava pintado em todos os semblantes. [...] Em seguida, foram por algumas bonitas meninas recitadas algumas poesias. Sahindo d’ahi continuou o carro a percorrer as ruas, onde se recitavam poesias e tocavam hymnos. [...] Á noite, regorgitava de povo a praça do Imperador. Apresentaram-se diversas meninas que fizeram ouvir belas poesias, e cujos intervalos desprendia seus harmoniosos concertos e excelente musica de policia. Terminou a festa com a exposição de algumas rodas de fogo de artificio de varias côres (JORNAL DO ARACAJU, 27 de outubro de 1877, p. 2).

São Cristóvão também realizou os festejos e, conforme observamos, o mesmo contaria com os elementos de costume. Porém, a forma como o redator se referiu a São Cristóvão já faz menção à ideia de antigo: “a velha cidade”. A matéria consiste na programação do evento que ainda iria ocorrer. Nela, o redator apontou a condição de grande pobreza do povo – que não era vista assim antes. O redator afirmou que a festa

continuara a ocorrer anualmente, mesmo após a mudança da capital, como podemos concluir:

Na noite do dia 23, logo que as ruas da cidade estiverem iluminadas e que subi ao ar um balão, seguido de girandolas de fogo, os cavalleiros que se tem alistado para precorrel-as – lembrando o velho costume das *encamisadas*, se reunirão ao lado do palanque da praça Matriz, d’onde, incorporados, irão receber o seu companheiro que terá de conduzir o pavilhão sergipano, e continuarão o seu passeio por toda a cidade: Ao signal de outro balão e de foguetes soltos ao ar, se dirigião á arcada elevada á frente do theatro, d’onde desfillarão com a musica e o povo até a porta da [ilegível], para ser enthoado o hymno e dadas as salvas, expressões de veneração devida à Igreja;/ Isto feito, voltarão ao palanque d’aquella praça, onde subirão aos ares outros balões e girandolas de fogo e serão proferidas poesias e palavras expressivas do patriotismo e entusiasmo de cada um:/ Depois de breve descanso, gosado ás harmonias da musica n’aquelle palanque, e desmontados os cavalleiros, seguirão estes e o povo, acompanhados de musica, percorrendo de novo as ruas da cidade e alevantando vivas, até o [ilegível] bosque da praça do palácio, onde se dispersarão para repousarem, um pouco; [...].

O redator se referiu à “musica”, de forma genérica. O termo era geralmente utilizado para se referir à banda da polícia. Porém, naquela ocasião a participação da Música do Corpo não seria possível visto que o evento também ocorreu em Aracaju, com participação do grupo. Apenas nos eventos da véspera notamos música no desfile na rua, no entoar do hino (provavelmente, o de Sergipe, dada a ocasião), música no palanque – agora para deleite dos presentes, enquanto descansavam – e novamente música no desfile nas ruas. As celebrações do dia 24 começaram ainda na madrugada:

As 4 horas da manhã do dia 24, ao rebentar de bombas, se reunirão todos novamente no átrio da igreja do Amparo, cercado de arcos e de um jardim artificial, para seguirem na desejada ordem puxando o carro triumphal do – imortal Sergipe – até o largo do Hospicio, destinada a sua colocação temporária./ As 5 horas da mesma manhã – as salvas e foguetes chamarão a musica á porta da matriz para entoar a alvorada e em seguida um balão se elevará aos ares./ As 10 horas d’esse grande dia os diversos batalhões de cabocolos [ilegível] menores-zuavos e de cavalaria se reunirão nas praças designadas para suas formaturas, e, depois de terem recebido os seus estandartes, marcharão enfileirados até o ponto, já indicado, em que estará o carro triumphal: d’ahi, sob a direção do exm. snr. Coronel Domingos Dias Coelho e Mello, convidado para commandar a brigada, desfilarão vigiados pelos seus commandantes, os seguintes senhores: do de lanceiros, o illm. snr. Tenente-coronel José Guilherme, do de cavalaria, o illm. snr. dr. Manoel Armindo Guaraná, do de cabocolos, o illm. snr. capitão José Gonçalves Pereira, do de menores zuavos, o illm. snr. alferes José Martins Penna, sobrinho. Chegados com o carro á Matriz, assistirão á solemnidade religiosa, na qual o exm. sr. vigario geral, commendador José Gonçalves Barroso, proferirá mais um dos seus brilhantes e eloquentes discursos, e se mostrarão a agradável armação do tenente Pedro Antonio Faleonery e harmoniosa musica do professor Firmiano Nunes dos Santos Fortes, na qual toma parte uma jovem sergipana./ Concluindo o acto religioso, formada a brigada, seguirá

acompanhado, com o povo, o carro triumphal, á precorrer os arcos da cidade ao som de hymnos e de vivas e foguetes./ Durante a tarde outros balões fugirão aos ares, e á noite haverá espectáculo variado de drama, quadros vivos e de sortes de prestidiguação e de escamolagem, devidas ao obsequio do imsigne artista nacional Agostinho, tão vantajosamente conhecido por seus trabalhos./ São estes os festejos que o esforço ingente do povo da velha e patriótica cidade, paupérrimo de meios, mas riquíssimo de união e de impulsos nobres, obteve para não deixar uma só vez de comemorar, como sempre tem feito, o grandioso dia, que firma a data da sua liberdade./ União e patriotismo! (JORNAL DO ARACAJU, 20 de outubro de 1875, p. 4).

No dia da festa, a música esteve novamente presente em cada momento, desde o alvorecer, soando à porta da Igreja Matriz. Na celebração religiosa que se seguiu ao desfile dos militares de diversas patentes, novamente houve música, desta vez com menção ao mestre encarregado: o professor Firmiano Nunes dos Santos Fortes, já mencionado no primeiro capítulo desta tese. O nome de Firmiano, assim como a programação da festa, encontra muitos pontos comuns com as narrativas de Serafim Santiago sobre os eventos na antiga capital naquele mesmo período. Houve ainda música após a celebração na igreja, agora, com hinos nas ruas, em meio a outras atrações tão características do século XIX. Ao compararmos a narrativa sobre o festejo em Aracaju e em São Cristóvão, percebemos que a antiga capital realmente se esmerava em superar qualquer concorrência com Aracaju, mantendo o caráter prolongado da festa, sempre preenchida de atividades.

O *Jornal do Aracaju* publicou uma matéria em 1877 sobre a cidade de São Cristóvão. O texto provinha da antiga capital e consistia em um elogio ao esmero e cuidado dos filhos de São Cristóvão em conservar o primor e a dedicação quanto à realização dos eventos religiosos:

Culto religioso – escrevem-nos de São Christovão: <<Esta antiga cidade, apesar da decadência em que vai, infelizmente, marchando, conserva ainda o gosto que sempre manifestou na celebração dos actos divinos./ Em nenhuma localidade da província, os actos religiosos são executados com tanta devoção e encantamento./ Durante os dias da semana santa esta cidade foi frequentada por grande numero de pessoas de diferentes pontos. Reinou completa animação./ Os actos religiosos foram feitos com toda decencia: a musica bem ensaiada e composta de bons instrumentistas e bons cantores; a armação muito decente e de gosto; tudo era digno da casa do Grande Senhor dos Mundos./ Deve-se especialmente ao illustrado commendador José Gonçalves Barroso a vida e enthusiasmo que ainda se manifesta nesta cidade. / Aos actos da semana santa prestou-se esse digno sacerdote com o seu acostumado desinteresse, e concorreo poderosamente para o realce de todos os cultos prestados ao Redemptor de humanidade./ Subindo por vezes a tribuna sagrada, foi sempre o orador que nesta província occupa o primeiro logar e que não desmerece nunca do conceito elevado em que é tido por seus talentos./ Lágrimas

abundantes fez correr em muitas occasiões, quando em phrases e gestos que lhe são particulares recordava os soffrimentos do martyre do Calvario./ No acto da coroação da Virgem Santissima, o eloquente orador o sr. vigario Barroso trouxe o auditorio suspense e possuido de indisivel enthusiasmo, aos sons doces e convincentes de sua palavra, fazendo o mais brilhante e justo elogio á pureza de Maria, nossa Divina Mãe./ Honra ao sr. vigario, honra ao orador que nunca desceu da tribuna em que se faz ouvir há longos annos, senão cheio de gloria, rodeado de aureolas>> (JORNAL DO ARACAJU, 1877, p. 2).

A qualidade da música de São Cristóvão também foi elogiada na matéria. Tanto nos escritos memorialistas quanto nos jornais a música era um elemento de forte significado político e social. Ao longo da tese, nos deparamos algumas vezes com a relação entre a música de São Cristóvão e o *status* da cidade como primorosa e honrada, apesar da mudança da capital. A notícia sobre o culto religioso católico, publicados no supracitado jornal naquele ano, aponta para a perspectiva sobre a música de São Cristóvão a partir da visão de quem vivenciou o momento, a partir da percepção. Essa visão positiva sobre a música de São Cristóvão parece não ter sobressaltado ao nosso tempo em meio à memória coletiva, que se ateve à perspectiva do abandono. Bem ensaiada, com bons instrumentistas e bons cantores, foi como o redator apresentou a música naqueles eventos.

As menções ao padre Barroso também foram muito elogiosas, a ponto de terem conferido ao intelectual e inspirado orador características angélicas. O Vigário Barroso teve grande influência em Sergipe e em São Cristóvão, em especial, sucedendo Fr. Santa Cecília na fama e nos elogios. Foi também um dos fortes opositores em relação à mudança da capital.

Outra menção foi notada em relação à Procissão dos Passos, com participação da Música da Polícia e que data de 1877. Podemos inferir que o grupo não tocava os Motetos, o que deveria ser função de uma orquestra sacra com coral. Ainda hoje percebemos que na Procissão dos Passos há um grupo encarregado de cantos religiosos piedosos, que preparam o povo para a procissão e que animam o trajeto de um passo a outro, ficando a Orquestra e o Coral dos Passos encarregados de entoar os sete motetos em cada passo durante cada uma das paradas.

Ao tesoureiro da irmandade da venerável Ordem 3ª do Carmo de S. Christóvão, capitão José Pedro d'Oliveira – Accuso a recepção do officio de v. me. datado do 1º do corrente, em que me convida em nome da venerável Ordem 3ª do Carmo d'essa cidade, para assistir a procissão do Senhor Bom Jesus dos Passos, que deve ter lugar no dia 25 do corrente/ Em resposta, lhe declaro que agradeço o convite que me faz, e ahi me apresentarei se for possível, e bem

assim que ficam dadas as precisas ordens afim de que a muzica de policia ahi se ache para acompanhar a mesma procissão, como v. me. solicita (JORNAL DE ARACAJU, 1877, p. 1).

Na Semana Santa, mais uma vez a participação da Música do Corpo Policial foi solicitada, para acompanhar a tradicional Procissão do Senhor Morto na Sexta-feira Santa:

Ao capitão José Pedro d'Oliveira, em S. Christovão. – De posse do officio de 2 do corrente, em que v. mc. Solicita a expedição de ordens para que a musica do corpo de policia acompanhe a procissão do Senhor Morto, no acto da Semana Santa, que vai ter lugar nessa freguesia; tenho á dizer-lhe em resposta que acabo de providenciar no sentido de sua solicitação, tendo a referida muzica de seguir amanhã para essa cidade (JORNAL DE SERGIPE, 3 de maio de 1879, p. 2).

Em periódico de 1879, localizamos outra descrição sobre a festividade do 24 de outubro em São Cristóvão, com menção ao Hino de Sergipe:

Há na vida de cada povo, como na de cada individuo, epochas que permanecem imorredouras. [...] Por isso todos os anos ella comemora o anniversario desse dia, e á antiga cidade de S. Christovão, onde primeiro soou o brado de independencia, coube a honra de fazer os festejos patrioticos [...] Na praça da matriz, onde foi levantado o palanque e onde se achava o povo cantou-se o hymno sergipano, recitou-se bonitos discursos e foram dados os vivas de estylo pelo promotor publico d'aquella comarca, major Oséas d'Oliveira Cardoso (JORNAL DE SERGIPE, 1º de novembro de 1879, p. 2).

A festa do Senhor Bom Jesus dos Passos, celebrada em outubro de 1880, também foi registrada. Há menção à música sacra e música dramática, que realmente estava atrelada ao sucesso do evento nas linhas apresentadas a seguir:

Teve lugar no dia 19 do andante, a festa do Senhor do Passos; de que foi juiz o exm. Sr. Barão de Estancia, n'aquella antiga quão gloriosa cidade, onde nós a geração nova de quase todo o Aracajú, temos o nosso berço e o tumulo de nossos paes. A velha cidade [ilegível] todas aquellas cabeças brancas onde se apoiam as suas glorias idas, os seus velhos e aferrados habitantes, apoiados ao hombro do seu envelhecido levita, já tremulo pelos choques dos padecimentos phisicos, trajando suas antigas roupagens, que costumava envergar nos dias de galas lá quando a prosperidade lhe sorria, mostrou-se festival e risonha. A musica e as vozes dos sacerdotes enchia as abóbodas já meio derrocadas do templo secular; tudo tinha o aspecto de uma commemoração, que são os actos que mais falam de perto ao nosso intimo [...] A festa findou-se entre os maiores regozijos e contentamentos possíveis. Á noite quando acabou-se na igreja o offerecimento, todos correram ao teatro á assistir a representação de um drama, que os amadores da arte dramática levaram á scena; acabando-se todo o festejo com essa mudança de natureza de impressão, que tão útil é para o homem (ECHO LIBERAL, 16 de outubro de 1880, p. 2)

A narrativa acima expõe o êxodo de sancristovenses para Aracaju a partir de 1855. A população já em idade mais avançada, “Aquelas cabeças branca”, que voltava periodicamente à antiga casa para participar de seus tradicionais eventos e lembrar os momentos passados com saudades. É relevante também notar a menção que o redator faz ao estado da igreja naquele período: “as abóbodas já meio derrocadas” do templo, mais uma vez como indicativo do descaso no qual ia se encontrando a antiga capital, à medida que Aracaju crescia e se desenvolvia. A festa religiosa terminou no teatro, o que, segundo o redator, fazia muito bem para o homem. Não foram encontradas menções a eventos com música em São Cristóvão em outros jornais até 1890 (considerando os jornais disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional).

Em 1890 parecia despontar uma esperança para a antiga cidade: o investimento em um terreno para lavoura como forma de angariar recursos para a antiga capital. Trata-se, portanto, de uma iniciativa de caráter rural:

Estamos informados de que a notícia da transação do terreno Pintos para fundação do segundo núcleo colonial do Estado, foi recebida com vivo aplauso e entusiástico regosijo na cidade de S. Christovão, sendo então queimadas muitas girandolas de foguetes em demonstração de apreço ao acto patriótico do ilustre governador, que com todas as forças procura o desenvolvimento da lavoura como meio, infallível do engrandecimento publico. Razão sobeja tiveram para assim proceder os intelligentes habitantes de S. Christovão, pois que á sua vida esmorecida e definhante forão applicados elementos de força e vigor, que necessariamente produzirão com o tempo uma bela ressurreição (O REPUBLICANO, 15 de maio de 1890, p. 3).

Seguindo o padrão dos eventos na época, a oficialização da novidade contou com girandolas e fogos (ao que podemos considerar não ser muito diferente de eventos de cunho político em nossos dias). A iniciativa seria mais uma fonte de renda para os sancristovenses. A associação à ideia de declínio se manifesta na citação, quando o redator reforça que a vida naquela cidade estava esmorecida.

Assim, através dos tópicos tratados neste capítulo compreendemos que a mudança da capital estava relacionada aos ideais de progresso e civilização, processo que ocorreu em outras províncias naquele mesmo período. Como decorrência da mudança a cidade São Cristóvão teve seu *status* modificado na teoria e também na prática, o que afetou tanto na atividade cultural/musical daquela cidade, como no acesso às fontes musicais dela provenientes. Além disso, a memória coletiva ligada à ideia de

esquecimento e ao sentimento de saudosismo, expresso por alguns autores, também é decorrente dos impactos da mudança. Relembramos, no entanto, que a cidade já apresentava problemas administrativos, estruturais e econômicos antes mesmo da fundação de Aracaju.

O século XX conduziu São Cristóvão à realidade das fábricas de tecido, que criaria um novo contexto econômico, mas sobretudo social. Começavam a se formar as comunidades de proletariados que trabalhavam nas fábricas. Também o escritor bahiano Jorge Amado teceu comentários sobre São Cristóvão em seu romance *Cacau* (sua segunda obra publicada). No livro, que considerou a São Cristóvão de sua infância, entre 1900 e 1920, Jorge Amado tratou também sobre a realidade das fábricas de tecido em São Cristóvão, mencionou os frades alemães (chegados no final do séc. XIX), mas principalmente qualificou a cidade como decadente, tal como sua aristocracia.

A cidade subia pelas ladeiras e parava lá em cima, bem junto ao imenso convento. Olhando do alto, via-se a fábrica, ao pé do monte pelo qual se enroscava a cidade como uma cobra de uma só cabeça e inúmeros corpos. Talvez não fosse bela a velha São Cristóvão, ex-capital do Estado, mas era pitoresca, pejada de casas coloniais, um silêncio de fim de mundo, as igrejas e os conventos a abafarem a alegria das quinhentas operárias que fiavam na fábrica de tecidos. / Acho que meu pai montara a fábrica em São Cristóvão devido à decadência da cidade, à sua paz e ao seu sossego, triste cidade parada que devia apaixonar os seus olhos e o seu espírito cansado de paisagem e de aventuras (AMADO, 1933, p. 7).

O escritor optou por apresentar uma São Cristóvão cansada, antiga e silenciosa. Talvez o fosse realmente em suas lembranças. No romance, Jorge Amado estabeleceu uma espécie de paralelo entre as características da cidade e o pai do personagem principal de seu livro. É interessante considerar também este olhar na década de 1930. A esse tempo, a mudança da capital já somava cerca de oitenta anos, a cidade de Aracaju passava por uma remodelação em alguns de seus edifícios, aspirando assemelhar-se aos moldes da *Belle Époque*. Os avanços da indústria também se fizeram notar em São Cristóvão, a partir das primeiras décadas do século XX, ao lado da chegada da viação férrea que ligava São Cristóvão, Aracaju e Salvador⁷⁸. Com a fundação das fábricas têxteis surgem também as vilas operárias. Era uma nova realidade que se iniciava, distando do contexto do século

⁷⁸ Blog: Isto é Sergipe. Disponível em: <http://istoessergipe.blogspot.com/2017/03/sao-cristovaosergipe-sua-historia.html>. Acesso em 09 jun.2020.

anterior. Porém, o silêncio da ex-capital foi destacado por Jorge Amado. Por muito tempo, ao longo desta pesquisa, nos inquietou e preocupou um outro tipo de silêncio: a escassez de fontes (principalmente musicográficas) e de memórias relativas ao que se pode entender por um passado musical mais distante. Embora ainda haja muito a ser estudado sobre a atividade musical em São Cristóvão, o panorama aqui apresentado evidenciou vários aspectos e elementos envolvidos nessa atividade e há muito esquecidos, como os próprios repertórios que por lá circulavam. Neste sentido, a seguir trataremos propriamente de obras musicais relativas à São Cristóvão.

São Cristóvão já não dorme

São Cristóvão silenciosa ou silenciada?

Calada pelo progresso?

Sentida pelo tempo que não voltou.

Aquele tempo...

São Cristóvão ficou calada.

Suas ruas calmas, que talvez fossem,

Ficaram.

Parou o tempo?

São Cristóvão silenciosa.

Vamos ouvir a cidade!

Deixar a música tocar!

A música que ontem era viva e hoje dorme.

Vozes ao luar, das serenatas,

Hinos das paradas e das marchas

Os sons dos tambores nos terreiros

Sinos e cantares e novenas

De músicos tocando nas igrejas

O dançar de cheganças e partidas.

São Cristóvão silenciosa?

Ouçã a música soar

Rompendo o silêncio

E acordando os que ainda dormem.

São Cristóvão já não dorme.

(Thais Rabelo)

**SEGUNDA PARTE – ENTÃO A MÚSICA TOCOU: UM OLHAR
SOBRE AS FONTES E REPERTÓRIOS POR MEIO DA EDIÇÃO**

5. REPERTÓRIOS SACROS QUE CIRCULAVAM EM SÃO CRISTÓVÃO NO SÉCULO XIX

Este quinto capítulo tem por objetivo a edição de duas obras sacras relativas à antiga capital, visando a recuperação e resgate de repertório. Além disso, busca estudar esse material, compreendendo o texto musical e questões mais amplas como trânsito e modificações ocorridas nesse repertório ao longo do tempo. Durante nossa pesquisa levantamos algumas fontes referentes à música religiosa católica e que estão diretamente relacionados a São Cristóvão. Localizamos duas obras do compositor sancristovense José Annuniação Pereira Leite (1823-1872), que foram a Ladainha nº 2, cuja fonte foi encontrada no acervo da Orquestra Filarmônica N. Sra. da Conceição, na cidade de Itabaiana e também uma *Salve Regina*, localizada na cidade de Tobias Barreto. Além disso, localizamos também uma fonte com o Gradual para Domingo da Ressurreição (*Hæc dies, quam fecit Dóminus*), sem indicação clara de autoria, mas que traz o nome do músico sancristovense Evaristo Antônio de Freitas. Destacamos aqui os Motetos dos Passos, que ocupam um espaço de destaque neste trabalho por ser um repertório realizado em São Cristóvão através de séculos até os dias atuais e do qual localizamos fontes em diferentes municípios sergipanos.

Os acervos aos quais pertencem as fontes musicográficas levantadas ainda não passaram por um tratamento ou organização adequados. Desse modo, os documentos estão guardados, mas precisando de inventariação e catalogação, para além de acondicionamento adequado. Neste capítulo nos concentraremos na edição da *Salve Regina*, de José Annuniação Pereira Leite e dos Motetos dos Passos, de autoria desconhecida. Nossa abordagem passa pela descrição das fontes e das obras, uma breve discussão em torno dos problemas identificados e processo de edição. Por fim, apresentamos o aparato e a edição final de cada uma das obras.

5.1 Salve Regina de José Annuniação Pereira Leite (1823-1872)

5.1.1 Aspectos gerais - Descrição

A fonte da *Salve Regina* de José Annuniação Pereira Leite (1823-1872) trata-se de um manuscrito⁷⁹ cujo registro fotográfico foi gentilmente cedido por João Flávio dos Santos Primo, maestro da *Lira Nossa Senhora Imperatriz dos Campos*. A Lira fica sediada no município de Tobias Barreto (localizado na região Sul do estado de Sergipe e distante da capital 105km). O material pertenceu ao acervo pessoal de Abílio Pereira Leite, parente (possivelmente neto) de José Annuniação.⁸⁰ A fonte não é autógrafa e apresenta o próprio Abílio P. Leite como copista (Fig.44).

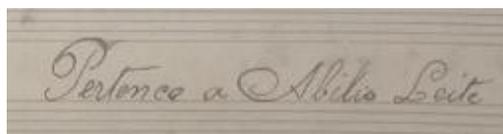


Figura 44 - Assinatura de Abílio Leite. Fonte: Acervo de Flávio Primo.

José Annuniação Pereira Leite, conforme já abordado no primeiro capítulo desta tese, foi um músico sancristovense atuante em diversos cenários musicais naquela cidade, de forma especial como maestro da *Música do Corpo Policial de Sergipe*. Enquanto compositor foi destacado por memorialistas como Armindo Guaraná (1925) – que elencou várias de suas composições – e Serafim Santiago (1920/2009), que enfatizou as produções sacras do músico. Neste sentido, a localização dessas duas obras e, de forma específica, a realização da edição da *Salve Regina* nos é muito cara em relação à investigação sobre a música na São Cristóvão oitocentista, principalmente considerando a dificuldade de acesso às fontes musicográficas.

Os manuscritos da *Salve Regina* consistem em partes cavadas, não havendo partitura – o que, aliás, tem sido uma constante em nossa investigação nos acervos sergipanos. Todas as partes pertencem ao mesmo conjunto. Ao todo somam-se doze partes cavadas, apresentando como formação instrumental: três partes vocais (1º e 2º Soprano e Baixo), Repleno, 1º e 2º Clarinete, Soprano, Voz 3ª obrigada, Trompa em Mi bemol, Piston em Si bemol, Trombone em Dó e Baixo em Mi bemol. A formação instrumental é característica das bandas filarmônicas da região (levantadas até o

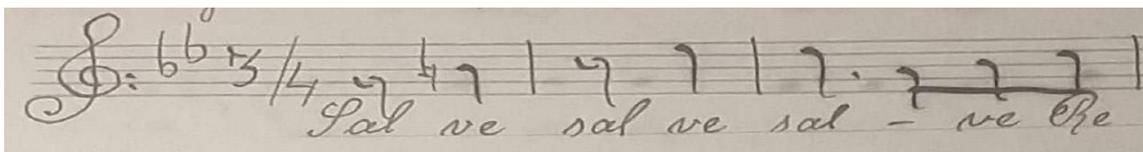
⁷⁹ Neste trabalho entendemos o termo *Fonte* como sendo “o suporte físico, manuscrito, impresso ou digital que contém uma ou mais obras, ou partes de obras” (FIGUEIREDO, 2014, p.27).

⁸⁰ Essa informação foi compartilhada pelo maestro Flávio Primo em 2020, que vem estudando sobre a história de Abílio Pereira Leite.

momento), com presença predominante de instrumentos de sopros. As partes de 1º e 2º Soprano e Baixo apresentam texto em latim.

Os manuscritos apresentam bom estado de conservação, embora algumas marcas de umidade e outras manchas no papel dificultaram a compreensão do texto musical em pontos específicos. Não houve intervenção posterior na fonte por parte de intérpretes ou outros copistas. Também não consta informação referente à data ou local no material. No entanto, acreditamos tratar-se de cópias produzidas na primeira metade do século XX, considerando que o maestro, Abílio Pereira Leite (que copiou o manuscrito) nasceu em 1877 e foi um músico muito atuante em vários municípios sergipanos, principalmente em Itabaianinha e Tobias Barreto, tendo falecido em 1953⁸¹. Sendo composição de José Anunciação Pereira Leite, sabemos que a obra foi composta no século XIX.

A música está escrita em **compasso** ternário e conta com setenta e três (73) compassos. O **andamento** é Adagio (registrado no canto superior esquerdo do papel). A *Salve Regina* de José Anunciação está escrita na **tonalidade** de Sol menor. Além disso, o copista utilizou o sistema de escrita musical moderno, apresentando, dentre outros elementos, **claves** de sol na 2ª linha e de fá na 4ª linha. No entanto, as hastes das figuras constam sempre ao lado direito da cabeça da nota, independente da linha em que foram escritas, conforme imagem a seguir:



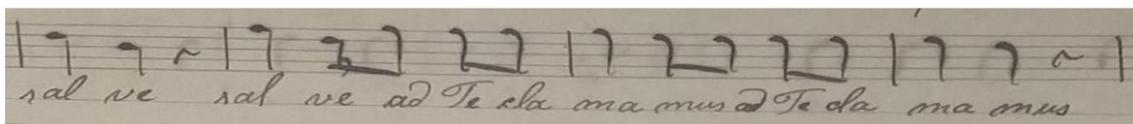
Exemplo 1 – *Salve Regina*. Recorte, c.1-3.

Em relação à **textura**, as vozes de 1º e 2º Soprano caminham paralelamente no aspecto rítmico. Há somente um momento *solo* de Soprano entre os compassos 42 e 54. Instrumentos e vozes começam juntos, na cabeça do tempo do primeiro compasso da música, não havendo introdução instrumental, por exemplo. Toda a obra foi escrita em um único andamento, mesma métrica e tonalidade do início ao fim. Seguindo o andamento indicado, a duração fica em média de 3 minutos.

⁸¹ As informações a respeito de Abílio Leite foram encontradas no blog na Sociedade Filarmônica Abílio Pereira Leite, pertencente à cidade de Itabaianinha (SE). Disponível em: <http://bandaabiliote.blogspot.com/p/biografia.html>. Acesso em 31 out. 2021.

Sobre o **texto latino**, Figueiredo (2014, p. 268) destaca a importância do texto literário ou litúrgico em uma obra musical, devendo também ser considerado criticamente. Nesta perspectiva, voltamo-nos agora ao texto litúrgico da *Salve Regina* de José Annuniação. No documento, cada uma das partes vocais – 1º e 2ª Soprano e Baixo - apresenta o texto da oração. Em relação à **hifemização**, observamos que o copista não utilizou hífen para separar as sílabas das palavras, mas somente nos casos em que ocorreram melismas ou quando ocorria de a sílaba se estender por mais de uma figura.

Quanto à **pontuação**, não há qualquer sinal de pontuação além do ponto final, na conclusão do texto. Ocorre repetição de frases ou expressões, mas nem nestes momentos utilizou-se a pontuação (Ex. *Ad te clamamos Ad te clamamos* c. 14-16), conforme imagem a seguir.



Exemplo 2 - Salve Regina. 1º soprano, c. 13-16.

Há erros de ortografia no latim, que indicaram que o copista (e, talvez, tomando como base o manuscrito do compositor) escreveu conforme a pronúncia. A acentuação nas palavras é rara e inconstante, conforme detalhado no quadro 10 a seguir:

Quadro 10 - Salve Regina. Comparação do texto latino

| Texto oficial (com acentuação)⁸² | Texto no manuscrito |
|--|--|
| Misericoridæ | Misericordia (c. 8, 1º sop) |
| Nóstra | nostra (c. 11-12, 1º sop) |
| Ad | ad (c. 14-15, 19, 1º sop) |
| Te | Te (c. 14-15, 19, 1º sop) |
| Éxsules fílii Hevæ | exules filii Heva (2ª soprano, c. 16-18) |
| Suspirámus | suspiramos (c. 19-22 1º sop) |
| Geméntes | Gementes (c. 23-26 1º sop) |
| Lacrimárum | Lacrimarum (c. 31-32 1º sop) |
| Advocáta | Advocata (c. 38-39) |

⁸² Conforme *Liber Cantualis* – publicado pelos Arautos do Evangelho. Referência completa ao final da tese.

| | |
|---|---|
| Illos tuos misericórdes óculos ad nos convérte | illos taos misericordes oculos ad nós converte |
| Et Iesum | ad Jesum (c. 49) |
| Virgo María | Virge Maria (c. 68, 2º soprano) |

A forma como indicações de **dinâmica** e de **articulação** aparecem no manuscrito não é consistente e nem se apresenta sempre alinhada. Em relação às dinâmicas, as partes de voz de 1º e 2º Soprano e de Baixo não apresentam nenhuma indicação. Nas partes de instrumentos de sopro há poucas indicações (pianíssimo, piano e forte). No todo da obra não se observa uma lógica coerente para a maneira como estão dispostos estes símbolos. A parte de Voz 3ª obrigada não apresenta qualquer sinal de dinâmica.

Também os sinais de articulação são muito raros no original. Estes constam principalmente na parte de Repleno e de 2º Clarinete (principalmente ligadura de expressão).

A formação instrumental apresentada no manuscrito contempla, para além das vozes, somente instrumentos de sopros. O conjunto está completo, conforme informação no frontispício (de doze partes) e que se confirma na totalidade do material. Essa nem sempre é uma realidade para a pesquisa em fontes musicográficas. É recorrente que o conjunto esteja incompleto e, em outros casos, nem seja possível confirmar a ausência de partes. Neste quesito é preciso considerar o fato de nem sempre a ausência de uma parte instrumental implicar que a mesma não teria existido, “já que partes cavadas se dispersam em sua transmissão. Mesmo uma partitura não oferece total garantia, já que era comum a adição de instrumentos fora da partitura” (FIGUEIREDO, 2014, p. 297). Neste sentido, nem mesmo a grade (partitura) seria garantia da totalidade da instrumentação.

A nomenclatura de determinados instrumentos gerou problemas que serão apresentados e discutidos a seguir. De modo especial, esses problemas foram ocasionados pela maneira genérica como foram denominadas três partes – Repleno, Suprano e Voz 3ª obrigada –, ou de termos que caíram em desuso, como o Piston.

5.1.2 Considerações editoriais

Carlos Alberto Figueiredo denomina *Fonte de Tradição* aquelas que não foram geradas pelo autor da obra, sendo tradição o que “não está sob ação direta ou indireta do

autor” (FIGUEIREDO, 2014, p. 19). No que tange aos possíveis problemas de transmissão e seguindo este mesmo raciocínio, o mesmo autor denomina de *Filologia do Autor* os problemas decorrentes de fontes autógrafas e de *Filologia de Tradição* o “estudo da atividade modificadora dos agentes da tradição” (2014, p. 19). Ao longo do processo de edição nos deparamos com algumas questões referentes ao texto latino e ao conjunto instrumental, além dos erros na fonte, como notas erradas e problemas rítmicos. Esses problemas serão agora apresentados e discutidos, bem como serão também expostas algumas das soluções encontradas para esta edição.

Texto latino

Na edição optamos por corrigir e atualizar a ortografia do texto. Acentuação das palavras, hifens entre as sílabas e sinais de pontuação foram também adicionados ao texto latino visando também cooperar com a performance da obra. Para tanto, utilizamos como referência a *Salve Regina (Tonus simplex)* contida no *Liber Cantualis* – publicado pelos Arautos do Evangelho.

Sinais de dinâmica e articulações

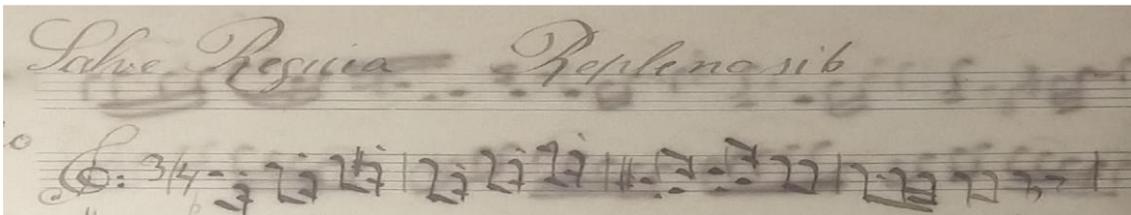
Quando omitidos em determinadas partes cavadas, os sinais de dinâmica e de articulação foram inseridos, sempre prezando pelo alinhamento entre as vozes. Embora a linhas de 1º e 2º Soprano e Baixo não apresentassem sinal de dinâmica, optamos por inserir quando constava em outra parte, seguindo o critério de ser coerente com as dinâmicas contantes nas fontes. Os sinais de dinâmica adicionados na edição foram grafados em fonte menor, sem negrito.

Em relação aos sinais de articulação, optamos por acrescentar quando omitidos, também de forma coerente com que já estava proposto em alguma das partes. Em nível de diferenciação, os legatos adicionados na edição foram inseridos em pontilhado. Os símbolos adicionados na edição não constam no aparato crítico em forma de tabela, para assim não sobrecarregar de informações e detalhes, porém a escolha por grafá-los de forma distinta na partitura colabora com uma edição mais transparente em relação às interreferências editoriais.

Conjunto Instrumental

A partir da análise sobre a formação instrumental da *Salve Regina* emergiram três problemas relativos à nomenclatura desses instrumentos. De forma particular, três partes instrumentais precisaram de maior atenção: Repleno Sib, Voz 3º “obrigada” e o Suprano. Paulo Castagna e Fernando Binder também destacaram a problemática na nomenclatura de instrumentos musicais, sobretudo de sopro, em fontes musicográficas do século XIX (CASTAGNA; BINDER, 2005, p. 12), questão também abordada por Figueiredo (2014, p. 298-300).

O primeiro ponto de discussão foi gerado pela parte de Repleno (que conforme disposição do material é também a primeira parte cavada depois das vozes de sopranos e baixo). O problema foi que a parte de Repleno não fazia qualquer referência ao nome de instrumento específico, conforme se observa no exemplo 3, a seguir:



Exemplo 3 - *Salve Regina*. Recorte da parte de Repleno Sib, c.1-4.

A forma como foi grafado suscitou questionamentos concernentes a qual instrumento estaria direcionada a parte, qual a sua função no contexto da obra e também, em nível mais amplo, como o Repleno foi entendido naquele momento, enquanto prática.

Voltando-nos diretamente ao termo, sabemos que sua tradução literal no italiano é *Ripieno*, utilizado em música como sentido de cheio, repleto. Neste sentido, inicialmente relacionamos a questão com o uso do termo nos concertos barrocos. O termo *Ripieno* foi muito utilizado ao longo dos séculos XVII e XVIII no âmbito do *concerto grosso*, que, bem como o concerto solista, contrastava sonoridades de forma sistemática, sendo que no primeiro tipo um pequeno grupo de instrumentistas “se opunha” a um grupo maior, enquanto que no concerto solista, apenas o músico solista contrastava com todo o corpo orquestral (essencialmente cordas), sendo que “quer no concerto grosso, quer no concerto solista, a designação habitual para a orquestra completa era *tutti* (todos) ou *ripieno* (cheio) (GROUT; PALISCA, 2001, p. 416).

Ainda, em relação ao *Ripieno*, John Stainer e William Barrett (2009, p. 379) definem o termo italiano como uma parte adicional de preenchimento “*An additional or*

*filling-up part*⁸³; podendo ser também “qualquer parte que seja apenas ocasionalmente necessária para aumentar a força de um *tutti*, chama-se parte *ripieno*; O termo também está associado à prática organística, de modo particular à mistura de vários registros, também denominada de cheio. De acordo com George Ashdown Audsley (1963), os registros compostos (*compound stops*) do órgão de tubos podem ser denominados com termos como *Mixture* e *Sesquialtera*, *Cornet*, no inglês. No contexto dos órgãos germânico e holandeses essas misturas de registros eram denominadas *Mixtur*, *Furniture*, *Acuta*, em contexto espanhol, *Lleno*. Já, em relação aos órgãos italianos o termo utilizado para esses registros compostos é justamente *Ripieno* (AUDSLEY, 2011, p. 431).

Voltando-nos para a parte de Repleno do manuscrito da *Salve Regina*, e considerando as questões colocadas compreendemos que, apesar da maneira como está escrito na parte, o Repleno não é um instrumento em si, mas uma função. Enquanto no concerto barroco o repleno era sinônimo de *tutti* e no órgão estava relacionado ao registro de cheio, deparamo-nos com o problema de entender, de fato, qual a função do Repleno na *Salve Regina*. Como o compositor entendia aquela parte dentro de seu conjunto orquestral?

Sabemos que no contexto atual local, o Repleno nas bandas filarmônicas de Sergipe, quando aparece em fontes mais antigas do arquivo das bandas é atribuído ao Clarinete. Uma espécie de Clarinete de apoio, havendo também a opção de atribuir a parte ao Sax Alto, Bombardino ou mesmo Flauta, ou Trombone (Trombone repleno ou de canto), dependendo muito da extensão da parte e da estrutura da obra.⁸⁴

Podemos inferir que o uso da parte de Repleno remete a uma prática comum à época e por isso o compositor não via a necessidade de especificar o instrumento musical. Há ainda uma certa relação entre o sentido da palavra advinda do italiano e sua utilização na região, se pensarmos que seria uma parte que funcionaria como apoio a uma possível linha melódica mais destacada. Uma relação distante.

⁸³ Definição completa no original: *Ripieno (It.) (r) An additional or filling-up part. Any part which is only occasionally required for the purpose of adding to the force of a tutti, is said to be ripieno. (2) A mixture stop on Italian organs; as, ripieno di due, tre, quattro, cinque, &c. A mixture stop .of two, three, four, five ranks, &c. Cf.: STAINER, John; BARRETT, William. A Dictionary of Musical Terms (2009, p. 379). Referência completa na lista ao final deste trabalho.*

⁸⁴ Essas informações foram obtidas em conversas de caráter informal com alguns colegas atuantes em bandas filarmônicas da região.

Ainda como forma de complementar a discussão, destacamos também um achado no *Catálogo de Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia* feito pela musicóloga Cleofe Person de Mattos. No catálogo encontramos o Repleno como parte de Clarinete, mas também como parte vocal, na obra *Matinas de Santa Cecília* (MATTOS, 1970, p. 249). A associação entre o Repleno e parte vocal reforça a ideia da função repleno, que não necessariamente poderia ser entendida como sinônimo de Clarinete. Na fonte em questão constam as partes de Soprano, Alto, Tenor e Baixo e as respectivas partes “de repleno”, bem como partes de 1º e 2º Violino, Viola, Cello e Contrabaixo, Flautas 1, 2 e 3, Oboé 1 (ou 1º Clarinete, 2º Clarinete e Clarinete “de repleno”, Corne Inglês 1 e 2, Trompas 1 e 2 (MATTOS, 1970, p. 249). No site, para além das partes vocais e de Violinos, identificamos apenas a parte Repleno do Baixo vocal. Esses dados nos auxiliam na compreensão sobre a função do Repleno entre os séculos XVIII e XIX no contexto nacional.

Voltando para o uso do Repleno na *Salve Regina* de Anunciação, não seria estranho se considerássemos a possibilidade de ser uma parte para Violino, quando observamos a presença desse instrumento nas fontes musicográficas que temos levantado nos acervos sergipanos, produzidas do século XIX. Sobretudo no que se refere ao repertório sacro, a formação que incluía partes vocais, 1º e 2º violino e instrumentos de sopro se mostrou muito recorrente. Em vários casos o Violino vem mesmo escrito para Sib, sugerindo que a parte poderia ser executada por algum instrumento transpositor. Em alguns dos manuscritos encontrados em arquivos de Sergipe é também recorrente que a própria parte de Violino em Sib indique o Clarinete como segunda opção.

A linha foi escrita para instrumento transpositor afinado em Si bemol. Analisando a parte separada do conjunto da obra observamos tratar-se de um instrumento que tocaria do início ao fim da música, sem compasso de pausa. A figuração é de muito movimento, com uso predominante de colcheias e semicolcheias, mantendo uma espécie de ligação e reforçando a harmonia.

Do ponto de vista melódico, a parte de Repleno dialoga, mas não diretamente, com a melodia principal do 1º Soprano, mas destaca algumas notas da linha principal.

1° Clarinete em Sib

Clarinete em Sib (repleno)

2° Clarinete em Sib

Exemplo 4 - Introdução *Salve Regina*. Madeiras, c.1-3.

Neste sentido, a parte de Repleno na *Salve Regina* não somente reforça a harmonia como também sugere movimento à música, sob o aspecto rítmico, contrastando com as notas mais longas executadas pelas vozes e demais instrumentos. Pela tessitura e pela forma como a parte foi escrita, com notas mais ágeis e saltos, optamos por atribuir a parte ao Clarinete em Si bemol. Ficando a música com 1° e 2° clarinete e clarinete de Repleno. Além disso, a escolha também se deu considerando as informações levantadas e a constante associação do instrumento à função, bem como buscou considerar a afinação indicada na fonte.

Neste sentido, refletimos em como proceder em relação à parte de Repleno em nossa edição. Seria pertinente manter a parte sem indicação de instrumento musical específico conforme consta no manuscrito? Provavelmente, do ponto de vista da performance, essa opção poderia gerar mais problemas que soluções, já que caberia ao maestro ou ao instrumentista refletir e optar por qual instrumento deveria executar. Determinar o instrumento já na edição nos pareceu o caminho mais adequado. No entanto, como forma também de reforçar a possível função daquela parte e de registrar essa questão, consideramos válido inserir a indicação da função constante no manuscrito entre parênteses.

Sem a intenção de encerrar a discussão em torno do Repleno e sua utilização pelos músicos sergipanos no século XIX, almejamos que um maior aprofundamento sobre essa prática seja realizado posteriormente.

Ainda em relação ao conjunto instrumental, outro problema identificado no processo de edição foi a parte de **Suprano**. Também neste caso o autor não especificou o instrumento, mas a parte estava escrita uma 2ª Maior acima da nota real. Logo, trata-se de parte para instrumento transpositor em Si bemol e não de parte vocal, como o nome também poderia sugerir. Sendo possível inferir que se tratasse de um instrumento de metal

mais agudo, podendo mesmo ser um Saxhorn ou um Saxofone soprano. No contexto da obra, a parte de Suprano dialoga mais fortemente com a parte vocal do 2º Soprano. Entendemos que o termo “suprano” consiste mesmo na abreviação de outro instrumento, tal como o Saxofone Soprano, que não apenas pelo nome, mas também pela tessitura e função da parte na música foi a nossa opção para a edição. Além disso, outras partes com esse mesmo título foram encontradas em fontes de outras obras em arquivos sergipanos, como na versão dos Motetos dos Passos de Itabaiana.

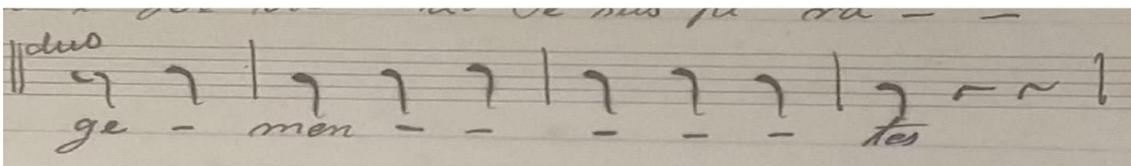
Ainda em relação ao conjunto instrumental foi preciso refletir sobre a parte de **voz 3ª “obrigada”**. Primeiramente, a descrição sugere tratar-se de uma parte vocal. Escrita em clave de sol, mas sem texto latino. Há uma indicação no compasso 23 “duo com a 1ª e 2ª”. Focando no termo *obligata*, entendemos que a parte *obligata* seria então “indispensável no concerto e que suprimindo-se destruiria a harmonia ou o canto; assim o músico encarregado de uma parte obrigada presta-lhe toda a atenção possível” (MACHADO, 1909 apud FIGUEIREDO, 2014, p. 300). O *obbligato* também pode ser definido como sendo “uma parte instrumental ou acompanhamento tão importante que configura-se indispensável”⁸⁵ (STAINER; BARRETT, 2009, p. 317).

Figueiredo também traz à tona a questão do termo *obligata* em relação à “Viola Obrigada”. Em sua análise, o autor apresenta o termo como significando algo que é essencial à música. Parte sem a qual a harmonia ficaria prejudicada. Considerando a expressão “viola obrigada” o autor também fundamenta seu argumento recorrendo ao verbete “copista”, no *Dictionnaire de Musique* escrito por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), no qual o filósofo apresenta a Viola como instrumento de preenchimento, que jamais deveria soar mais agudo que os Violinos e cuja parte só deveria ser escrita em caso de sobrar pentagrama (FIGUEIREDO, 2014, p. 299). Segundo Figueiredo, no repertório que circulava no Brasil no século XVIII a escrita nas partes de Violas muitas vezes estava diretamente ligada ao Contrabaixo (2014, p. 300). O fato de não haver parte de Viola em um conjunto não implicaria necessariamente na ausência do instrumento na prática musical. Sua participação estava implícita como um instrumento de apoio. No entanto, quando se escreve que a Viola é obrigada podemos compreender que se trate de uma parte essencial na obra e que, por isso, o compositor teve o cuidado de escrevê-la. Exemplo

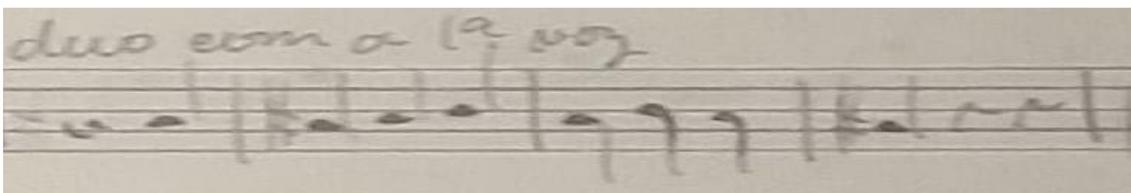
⁸⁵ No original: *An instrumental part or accompaniment of such importance that it cannot be dispensed with* (STAINER; BARRETT, 2009, p. 317).

dessa prática é notado na *Regina Coeli Laetare*, de Lobo de Mesquita (1779), cuja parte de Viola obrigada não só está especificada no conjunto como é musicalmente independente do contrabaixo (FIGUEIREDO, 2014, p. 300).

No caso da parte de Voz 3^a “obrigada” da *Salve Regina* de Annuniação, questionamos se tratava-se de uma parte vocal ou instrumental, sobre a ausência do texto latino e sobre o fato de estar transposta. Alguns elementos presentes na obra apontaram para a possibilidade de ser uma linha vocal. No compasso 23 das partes de 1^o e 2^o Sopranos há uma indicação de *duo*. Esta indicação também consta na parte de Voz 3^a “obrigada”, no compasso 23. No entanto, a parte obrigada tem a indicação mais precisa “duo com a primeira voz”. Esta indicação não consta nem na parte da voz do Baixo e nem nas demais partes instrumentais. Ver exemplos 5 e 6.



Exemplo 5 - Parte de 1^o Soprano, indicação de Duo, c. 23-26.



Exemplo 6 - Parte de Voz 3^a obrigada indicação de Duo com a 1^o voz, c. 23-26.

Outro aspecto que poderia situar a parte de Voz 3^a obrigada como parte vocal é o fato de ter os três últimos compassos em branco, caminhando assim igualmente com as vozes de Soprano e Baixo. As partes instrumentais fazem a conclusão da música até o último compasso, enquanto as partes vocais terminam juntas no compasso 70.

Apesar dos argumentos levantados, a hipótese não se sustentou por tratar-se de um instrumento transpositor, com afinação em si bemol - com a melodia escrita um tom acima do tom original (2^aM ascendente) e também porque a parte em questão está quase sempre dobrando o 1^o Soprano. Considerando a função da parte de Voz 3^a obrigada na música (de reforçar a parte de 1^o Soprano), a tessitura, o timbre e procurando considerar a instrumentação utilizada pelo compositor (inclusive na Ladainha n^o 2, outra obra de José Annuniação) optamos por atribuir a parte ao Saxofone Tenor. A escolha pelo

Saxofone também é reforçada pela presença do instrumento compondo as formações orquestrais do repertório levantado e que figura neste estudo.

Ainda, a fonte não determina o instrumento grave do conjunto, indicando apenas como Baixo Mib. Considerando os instrumentos graves da família da Tuba poderíamos optar pelo Eufônio, mas isso implicaria também em uma afinação diferente, ou o próprio Bombardom, afinado em Mib. No entanto, a parte escrita na *Salve Regina* apresenta maior similaridade com a Tuba em clave de fá. Notas marcando cada tempo e geralmente com a base (a nota fundamental). Neste sentido, considerando principalmente as particularidades da linha do Baixo em Mib optamos por escrever para Tuba em Dó, na clave de fá.

5.1.3 Aparato crítico

Nesta seção apresentamos o aparato crítico de nossa edição da *Salve Regina* em formato de quadro (mais sistemático) e no qual constam erros identificados nos manuscritos bem como as correções/alterações que foram efetuadas.

Quadro 11 - Aparato Crítico da *Salve Regina*

| Parte | Localização | Situação na Fonte | Consideração |
|-----------------------|------------------------|---|---|
| 1° S, 2° S, B | Total | Omissão de sinais de dinâmica | Foi inserida a dinâmica, conforme colocado no conjunto instrumental. |
| Tbn Tpa | c. 5, t.1-3 | Si (nota real) | O Lá harmoniza com o acorde. |
| B | c. 8, t.1 | Mínima na voz do Baixo. | Foi escrito em semínima visando a coerência rítmica entre as vozes. |
| 1° Cl, Tpa, Tbn | c. 8 t. 1-3 | Choque na harmonia. Nota fora do acorde | Modificar para Sib, compondo o acorde de Sol menor. |
| Bx | c. 30 | Fá | |
| Sax-t | c. 31-33 | Tessitura | Notas escritas uma oitava acima. |
| Tbn | c. 35 | Lá | Harmonia em Sol menor |
| Bx | c. 36 t.1 | Lá | |
| 1° S | c. 40 t.2 | Dó | O acorde de Lá Maior exige o Dó sustenido. |
| Tpt | c. 40 t.2 | Mi sustenido (nota real). | |
| Tpt | c. 43 | Mi b (nota real). | Harmonia em dó# menor. |
| Sax-s | c. 44 | Nota real em Mib | |
| Sax-s | c. 57 | Fá | |
| Bx | Toda a obra | Tessitura | Tendo como instrumento a Tuba, consideramos pertinente subir a linha do Baixo uma oitava acima visando melhor sonoridade. |
| Cl-Rpl | c. 68, 70 e 71 t. 1 | Ritmo. Faltando tempo no compasso. | Optamos pela quiáltera, para preencher o tempo do compasso. |

MAPL 01 — *Salve Regina*

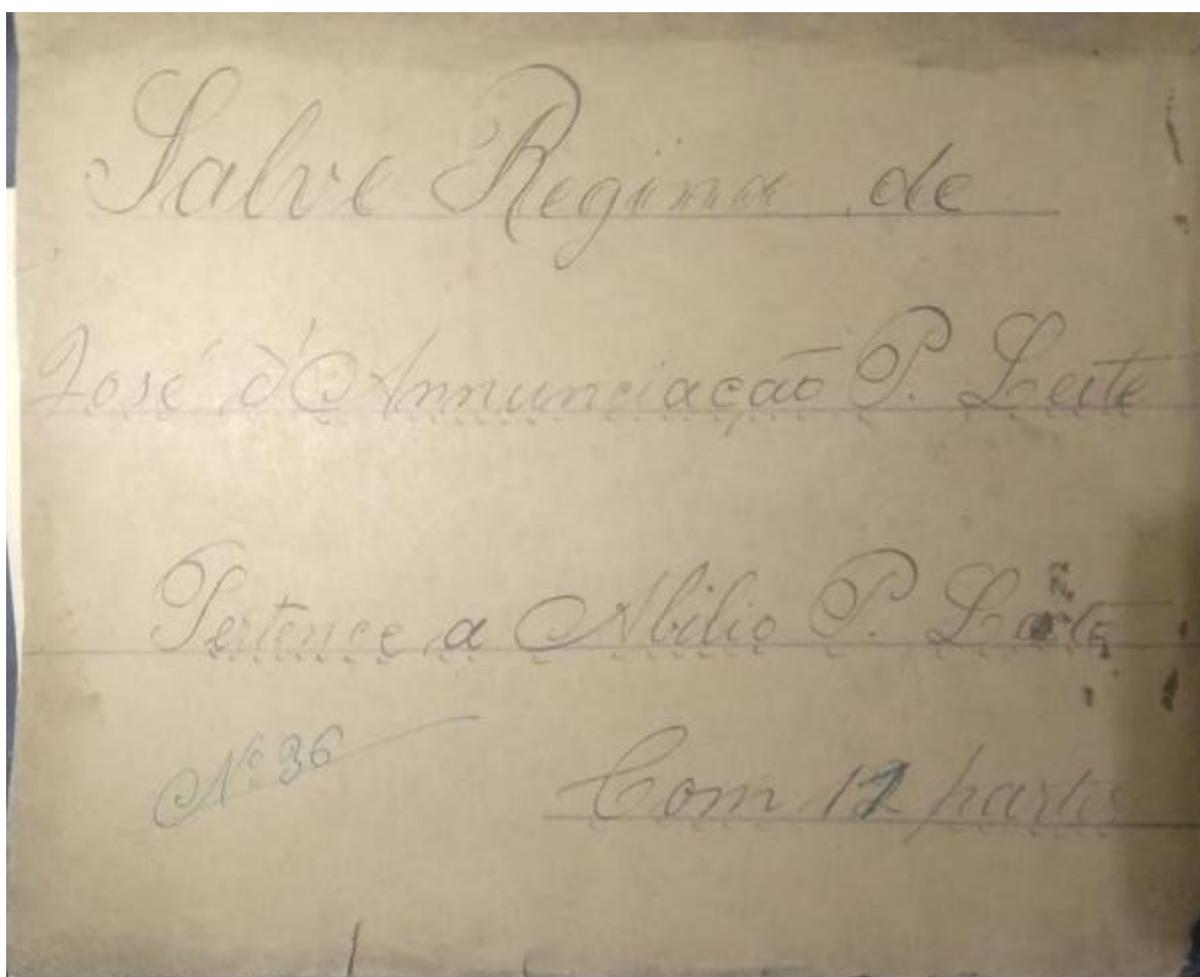
José Anunciação Pereira Leite

(1823-1872)

Manuscrito

Fonte: Coleção de Abílio Leite. Arquivo particular de João Flávio dos Santos Primo

Partes: 1º S, 2º S, Bx, Cl. I-II-Rpl, Sax-s, Sax-t, Cor I-II, Tbn, Tb



Salve Regina

José Anunciação Pereira Leite (1823-1872)

Edição: Thais Rabelo

Adagio

1° Soprano

Sal - ve, sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,

p

2° Soprano

Sal - ve, sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,

p

Baixo

Sal - ve, sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,

p

1° Clarinete em Sib

p

Clarinete em Sib (repleno)

p

2° Clarinete em Sib

p

Saxofone soprano

p

Saxofone tenor

p

Trompa em Mib

p

Trompete em Sib

p

Trombone

p

Tuba

p

2

5

1° S
ma - ter mi - se - ri - cór - di - ae; vi - ta, dul - cé - do et spes

2° S
ma - ter mi - se - ri - cór - di - ae; vi - ta, dul - cé - do et spes

B
ma - ter mi - se - ri cór - di - ae; vi - ta, dul - cé - do et spes

Cl
Cl
Cl
Sx S
Sx T
Tpa
Tpt
Tbn
Tb

Detailed description of the musical score: The score is for page 303 and features a vocal ensemble and a full orchestra. The vocal parts are 1st Soprano (1° S), 2nd Soprano (2° S), and Bass (B). The instrumental parts include three Clarinets (Cl), Saxophone Soprano (Sx S), Saxophone Tenor (Sx T), Trumpet in A (Tpa), Trumpet in C (Tpt), Trombone (Tbn), and Tuba (Tb). The vocal parts have lyrics: 'ma - ter mi - se - ri - cór - di - ae; vi - ta, dul - cé - do et spes'. A rehearsal mark '5' is placed above the first vocal staff. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The vocal parts are in a homophonic setting, with the instrumental parts providing harmonic support.

II

1° S
nós tra, sal-ve, sal-ve. Ad te cla-má-mus, ad te cla

2° S
nós - tra, sal-ve, sal-ve. Ad te-cla ma-mus, ad te cla

B
nós - tra, sal-ve, sal-ve.

Cl
Cl
Cl
Sx S
Sx T

Tpa
Tpt
Tbn
Tb

4

16

1^o S
 má-mus éx - su-les fi - li-i He - vae. Ad te sus-pi - rá

2^o S
 ma-mus éx - su-les fi - li-i He vae. Ad te sus-pi - rá

B
 éx - su-les fi - li-i He - vae. Ad te sus - pi -

Cl

Cl

Cl

Sx S

Sx T

Tpa

Tpt

Tbn

Tb

21

1° S
mus ge - mên

2° S
mus ge - mên

B
rá - - mus ge - mên - tes, ge - mên - tes, ge - mên -

Cl

Cl

Cl

Sx S

Sx T
Duo com a 1ª voz

Tpa

Tpt

Tbn

Tb

6

26

1° S
tes et flen tes in hac la-cry
p

2° S
tes et flen - - - tes in hac la-cry
p

B
tes et flen - tes, et flen - tes, et flen - tes

Cl

Cl
p

Cl
p

Sx S

Sx T
p

Tpa

Tpt

Tbn

Tb
p

32

1° S
 má - rum - val - le. *f* E - ia er - go,

2° S
 má - rum val - le. *f* E - ia er - go,

B
f E - ia er - go,

Cl
f

Cl
f

Cl
f

Sx S
f

Sx T
f

Tpa
f

Tpt
f

Tbn
f

Tb
f

8

38

1° S
ad - vo - cá - ta nos - - tra, il - los
p

2° S
ad - vo - cá - ta nos - tra,

B
ad - vo - ca - ta nos - tra,

Cl
p

Cl
p

Cl
p

Sx S
p

Sx T

Tpa

Tpt
p

Tbn

Tb
p

43

1° S
tu - os mi - se - ri - cór - des ó - cu - los ad - nos con - ver - te

2° S

B

Cl

Cl

Cl

Sx S

Sx T

Tpa

Tpt

Tbn

Tb

10

48

1° S
ad nos con - vér - te. Et Je - sum ad Je - sum be - ne

2° S

B

Cl

Cl

Cl

Sx S

Sx T

Tpa

Tpt

Tbn

Tb

The musical score is arranged in a system with ten staves. The vocal parts (1° S, 2° S, B) are at the top. Below them are three Clarinet (Cl) staves, two Saxophone (Sx S, Sx T) staves, and three Brass (Tpa, Tpt, Tbn, Tb) staves. The lyrics are written under the 1° S staff. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The first staff (1° S) has a measure rest in the first measure, followed by notes for the lyrics. The second staff (2° S) has a measure rest in the first measure, followed by a whole note rest. The Bass (B) staff has a measure rest in the first measure, followed by a whole note rest. The Clarinet (Cl) staves have various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The Saxophone (Sx S) staff has a whole note chord in the first measure, followed by a whole note rest. The Saxophone (Sx T) staff has a measure rest in the first measure, followed by a whole note rest. The Trumpet (Tpt) staff has a whole note chord in the first measure, followed by a whole note rest. The Trombone (Tbn) staff has a measure rest in the first measure, followed by a whole note rest. The Tuba (Tb) staff has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

52

1° S
dic - ctum fru-ctum ven - tris, ven-tris tu - i, no-bis post hoc ex - si - li um os
f

2° S
no-bis post hoc ex - si - li-um os
f

B
no-bis post hoc ex - si - li-um os
f

Cl
f

Cl
f

Cl
f

Sx S
f

Sx T
f

Tpa
f

Tpt
f

Tbn
f

Tb
f

12

58

1^o S ten - de Exsi - - li-um os - ten - de. O

2^o S ten - de Exsi - - li-um os - ten - de. O

B ten - de Exsi - - li-um os - ten - de. O

Cl

Cl

Cl

Sx S

Sx T

Tpa

Tpt

Tbn

Tb

64

1° S
cle - mens, o pi - a, o dul - - cis
pp

2° S
cle - mens, o pi - a, o dul - - cis
pp

B
cle - mens, o pi - a, o dul - - cis
pp

Cl
pp

Cl
pp

Cl
pp

Sx S
pp

Sx T
p

Tpa
pp

Tpt
pp

Tbn
pp

Tb
p

14

68

1° S
f
Vir - go Ma - ri - a.

2° S
f
Vir - go Ma - ri - a.

B
f
Vir - go Ma - ri - a.

Cl
f

Cl
f 5

Cl
f

Sx S
f

Sx T
f

Tpa
f

Tpt
f

Tbn
f

Tb
f

5.2 Os Motetos dos Passos (Anônimo)

Os Motetos dos Passos têm sido executados na cidade de São Cristóvão durante a Procissão dos Passos da Quaresma desde a primeira metade do século XIX, pelo menos. Sabemos que o arranjo passou por modificações ao longo do tempo e que atualmente os motetos seguem como base as fontes musicográficas pertencentes ao atual maestro Evandro Bispo, que rege o Coral e Orquestra dos Passos⁸⁶. No capítulo terceiro já tratamos a respeito de como os Motetos dos Passos estão intimamente relacionados à Procissão homônima na antiga capital sergipana. Porém, a pesquisa arquivística em outros municípios evidenciou a presença dos mesmos motetos para além de São Cristóvão, ampliando nosso olhar sobre a obra e sobre o trânsito e transmissão desse repertório.

A origem dos Motetos cantados em Sergipe permanece incógnita. Atualmente, até onde conhecemos, além de São Cristóvão, também a cidade de Laranjeiras tem executado os motetos, como é possível observar em registros audiovisuais produzidos pela *Filarmônica Sagrado Coração de Jesus*⁸⁷. A falta de informações relativas à procedência, nome de compositor, data ou local tem instigado nossa curiosidade, mas não impedido que o repertório seja estudado. Entendemos os documentos encontradas como fontes de tradição, embora haja também manuscritos que não apresentam informação alguma a respeito de autoria, copista, ou mesmo local e data.

O levantamento em torno de outras versões dos Motetos do Passos no Brasil (como estudado por Paulo Castagna, Ana Guiomar Souza, Modesto Fonseca e Daniel Nery) apontou para a existência de diferentes motetos no país. Neste sentido, com base em levantamento no acervo de música de Viçosa (MG), Fonseca elencou alguns dos motetos identificados e a forma como aparecem, dentre os quais: *Pater mi*, *Bajulans*, *Exeamus ergo*, *O vos omnes*, *Angariaverunt*, *Domine Jesu*, *Filiae Jerusalem*, *Jesus clamans*, *Popule meus* (FONSECA, 2003, p.55). Castagna, em relação ao contexto de São

⁸⁶ É possível assistir os Motetos dos Passos de São Cristóvão, pela gravação realizada pela autora do texto em 2018. Disponível em: <https://youtu.be/-Cds9NlnB68>. Acesso em: 18 mai. 2020.

⁸⁷ Execução dos Passos em Laranjeiras, pela Filarmônica Nossa Senhora da Conceição. https://www.youtube.com/watch?v=jDusNrc_LNM

Paulo e Minas Gerais identificou cerca de treze textos diferentes e elencou os seguintes como sendo os mais recorrentes (em uma sequência que é comum nos manuscritos estudados), a saber: *Pater mi, Bajulans, Exeamus, Oh vos omnes, Angariaverunt, Domine Jesu, Filiae Jerusalem, Jesus Clamans, Popule meus, Miserere* (CASTAGNA, 2008, p.5). Já no âmbito dos Motetos dos Passos entoados na Cidade de Goiás, Ana Guiomar apresentou *Pater, Bajulans, Exeamus, Ó vos omnes, Angariaverunt, Filiae, Domine* (SOUZA, 2007, p.189). A partir da comparação entre os motetos mencionadas nessas pesquisas, observamos que sete motetos são comuns às três listas apresentadas pelos respectivos autores.

Em relação aos motetos estudados pelos autores supracitados, os Motetos de Sergipe apresentam diferenças mais expressivas. A obra abarca sete motetos, que aparecem na seguinte ordem: 1. *Et Recordatus*; 2. *Maria Ergo*; 3. *Cum Audisset*; 4. *Oh Vos Omnes*; 5. *Miserere*; 6. *Amplius*; 7. *Tibi Soli*. Ao comparar as versões dos motetos estudadas por Paulo Castagna (2008) e aqueles estudados por Modesto Fonseca (2003) e Ana Guimar Souza (2007) verificamos que os motetos cantados em São Cristóvão diferem dessas versões, sobretudo em relação aos textos latinos. Mantendo-se similitudes apenas no “*O Vos Omnes*” e “*Miserere*”. É possível inferir que essa diferença indique que a obra que circulou em Sergipe advém de outra tradição. O repertório realizado em nosso estado é também distinto de outras versões disponíveis na internet (inclusive por meio de gravações disponibilizadas no *Youtube*⁸⁸). A falta de dados mais claros sobre a procedência nas fontes também suscita questões sobre como e quando exatamente teriam começado a ser realizados os motetos de Sergipe e se haveria relação direta com a presença de ordens religiosas desde o século XVII, advindas de Portugal (como os Carmelitas e os Franciscanos, por exemplo).

A pesquisa em alguns acervos sergipanos indicou que os mesmos Motetos dos Passos já foram entoados em outros municípios durante a primeira metade do século XX. Localizamos três versões da mesma música. O arranjo hoje realizado em São Cristóvão

⁸⁸ Motetos dos Passo em São João del Rei, pela Lira Sanjoanense: <https://www.youtube.com/watch?v=FbPFpvdXI6M>
 Motetos e Procissão dos Passos: José J. Emerico Lobo de Mesquita. <https://www.youtube.com/watch?v=C0qZby237V0>. **Motetos dos Passos** de Manoel Dias de Oliveira. Tiradentes (MG) <https://www.youtube.com/watch?v=KuzrARSOQ9M>

pertence ao arquivo privado de Evandro Bispo (que, segundo o próprio, são fontes provenientes do arquivo de uma antiga banda de Laranjeiras). Além disso, levantamos fontes dos Motetos dos Passos no arquivo da *Filarmônica N. Sra. da Conceição* em Itabaiana e no arquivo da *Lira Popular* em Lagarto, portanto, localizadas nas regiões agreste e centro-sul do Estado. Nosso objetivo é apresentar uma edição crítica desses motetos entoados em Sergipe. Para tanto, o processo compreendeu o estudo e transcrição de cada versão e análise comparativa entre elas.

Estudos sobre o processo de Romanização na cidade de Lagarto, antiga Vila de Nossa Senhora da Piedade, realizado por Santos (2016) e sobre o catolicismo romanizado em Estância, estudado por Dionísio Neto (2016) revelam como os padres que ali chegavam, já na década de 1910, tentaram modificar a face da religiosidade local. Esse contexto dialoga com a quantidade de fontes musicográficas copiadas nas décadas de 1920 e 1940 (em Itabaiana) e de 1950 e 1960 (em Lagarto). Algumas partes levantadas em Itabaiana e Lagarto indicam o uso dos motetos na Quarta-feira Santa, durante o Ofício das Trevas. Em relação às práticas, entendemos que apenas em São Cristóvão a realização dos Motetos dos Passos está diretamente ligada à Procissão dos Passos da Quaresma, mas não somente, uma vez que também foram realizados durante a Semana Santa no último quartel do século XIX, conforme Serafim Santiago (1920/2009).

Para além das três versões mencionadas, também nos foi apresentado uma parte de outra versão dos motetos pertencente ao arquivo privado de Evandro Bispo e que foi feita pelo maestro João Baptista Prado (1900-1977). A versão está escrita para duas vozes e banda marcial⁸⁹. O maestro João Baptista Prado nasceu e trabalhou em São Cristóvão e foi o regente da *Lira Sancristovense* durante a primeira metade do séc. XX. O arranjo foi feito para ser tocado nas procissões dos Passos de São Cristóvão por um coral de devotos e pela *Lira Sancristovense*, conforme escrito pelo próprio maestro, onde especifica no manuscrito: “Transportado da Clave de Dó nas 4 linhas e de Fá, para quatro vozes, para duas vozes na clave de Sol”, em 1º de Janeiro de 1937 (Fig. 45). Com base nas fontes aqui apresentadas, inferimos que a versão de João Baptista Prado não tomou como base nenhuma das fontes mencionadas anteriormente, dado que ele especifica que as quatro

⁸⁹ Como não tivemos acesso na íntegra a esses documentos, não foram incluídos na tabela.

vozes estavam escritas em clave de dó e clave de fá, o que indica que teria tomado como referência manuscritos com escrita em estilo antigo, talvez proveniente da própria São Cristóvão e ainda mais antigos que as fontes que levantamos. Além disso, o arranjo do maestro João B. Prado também evidencia que os mesmos motetos entoados no século XIX continuavam sendo executados no início do século XX em São Cristóvão, apesar das modificações.

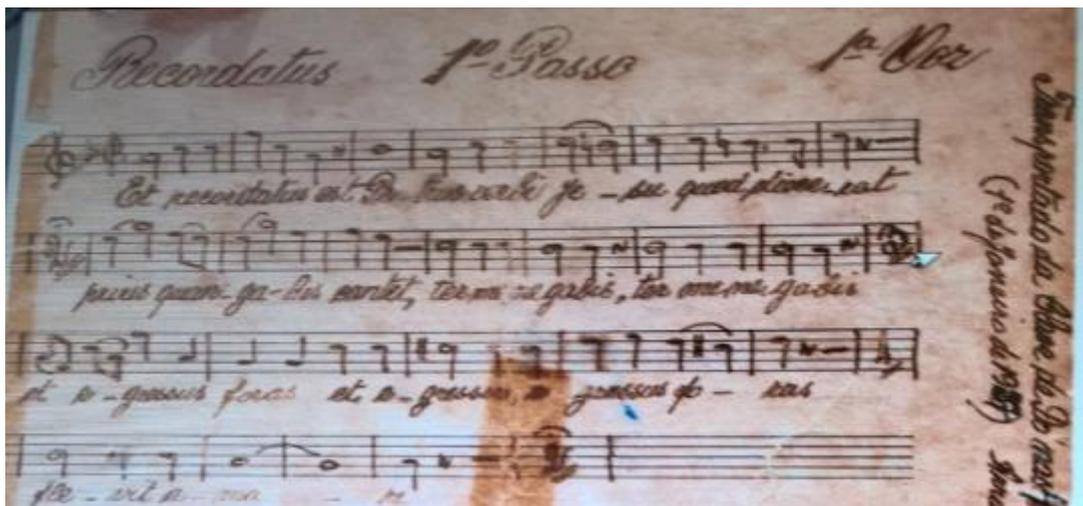


Figura 45 - Manuscrito Motetos dos Passos de São Cristóvão. Fonte: Acervo particular de Evandro Bispo.

É possível pensar que, assim como fez João B. Prado, outros maestros/copistas também foram adaptando e, conseqüentemente, modificando os Motetos dos Passos ao longo dos séculos. As fontes hoje levantadas apresentam muitas semelhanças, mas também algumas diferenças, sobretudo no conjunto instrumental.

Não é objetivo de nosso trabalho destacar nenhuma das versões como sendo mais ou menos correta, melhor ou pior. Ao contrário, procuramos observar com detalhamento as diferentes fontes encontradas a fim de estabelecer uma análise comparativa em relação a aspectos gerais da obra como notação (figuração rítmica, alturas e claves), os sinais de dinâmica, de articulação e de andamento, as vozes e o conjunto instrumental, o texto litúrgico e o *layout* da fonte. Sob um viés analítico, a comparação entre cada uma das versões (que em si já encerra diversas particularidades como diferentes conjuntos, cópias de épocas distintas, erros, partes faltando - tornando o trabalho ainda mais desafiador) ampliou nosso entendimento sobre a obra e iluminou questões relativas à transmissão, ao trânsito de repertório e a importância desses motetos para Sergipe.

5.2.1 Descrição das diferentes versões

5.2.1.1 Os Motetos de Laranjeiras

O acesso aos manuscritos provenientes de Laranjeiras nos foi concedido em 2017. O material está organizado em cadernos. Cada uma das partes instrumentais e vocais está escrita em um caderno com costura (15cm x 25cm), um total de quinze cadernos (contando com algumas fotocópias). As fontes são manuscritas e não há partitura, apenas partes cavadas. Em termos de organização, cada moteto está grafado em uma página específica. Nossa observação considerou tratar-se de apenas um conjunto. Não há indicação de data, local, compositor e nem de copista. O material apresenta algumas manchas, possivelmente causadas pela umidade, páginas com pequenos rasgos, poucas rasuras e intervenções posteriores feitas com lápis grafite e, principalmente com caneta esferográfica (indicando que aquelas mesmas fontes foram utilizadas já na segunda metade do século XX). No geral, o material está preservado.

Os Motetos dos Passos de Laranjeiras contam com a seguinte formação: vozes de Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, 1º e 2º Violino, Clarinete Sib, Trompa Mib, Piston Sib, Barítono Sib, Trombone, Baixo Sib (na capa – C. Baixo), Baixo Mib (na capa - Baixo M. Mi bemol), Baixo em Dó. A forma genérica como foram escritos os nomes dos instrumentos graves não especifica para qual instrumento efetivamente se destinavam as partes. Em nossa transcrição a escolha/adaptação da formação instrumental passou também por um processo de análise e comparação com as outras duas versões dos motetos em Sergipe e pela função desses instrumentos dentro da música. Também destacamos que, no material, algumas partes cavadas são material xerografado, a saber: parte de Piston Sib, parte de 1º Violino e parte de Trombone. A xerox foi realizada a partir dos cadernos manuscritos que compõem o conjunto.

5.2.1.2 Os Motetos de Itabaiana

A versão dos Motetos dos Passos de Itabaiana foi encontrada no arquivo de Filarmônica de Itabaiana. Fomos ao referido arquivo não em busca dos Motetos, mas sim de levantar fontes de música sacra, ainda no início do doutorado. A identificação de que tratavam-se dos motetos ocorreu posteriormente, estudando o material e já contando com a versão de Laranjeiras, o que para nós foi uma grata surpresa.

Os manuscritos (aos quais tivemos acesso) na Filarmônica de Itabaiana estão acondicionados em envelopes de papel *kraft*, dentro de uma estante de madeira. Até o momento de nossa visita, o acervo ainda não contava com inventário ou catalogação das fontes. Observamos apenas uma classificação entre repertório de banda e música sacra. Os envelopes estavam empilhados em duas fileiras seguindo essa classificação.

Em relação ao estado de conservação, os manuscritos apresentam muitas marcas de umidade, rasgos no papel. Algumas partes estão escritas em papel já muito quebradiço. Há também manchas de tinta, remendos com outros pedaços de papel e cola. As partes de voz de Soprano e de Contralto apresentam corrosão por agentes biológicos. Há pingos de cera de vela em todas as partes cavadas. Apesar disso, a informação musical não ficou muito comprometida.

As fontes de Itabaiana também consistem em partes instrumentais e vocais (e que serão descritas adiante). Também são manuscritos em *layout* de parte cavada. O material é mais heterogêneo no sentido de haver partes com identificação de copista e outras sem indicação, partes de diferentes épocas e com diferentes caligrafias. Portanto, são documentos que foram sendo produzidos em momentos diferentes e por pessoas diferentes. Ao todo são quatorze partes cavadas. Observando a caligrafia nesses manuscritos conseguimos identificar, pelo menos, cinco caligrafias diferentes.

Estudando os Motetos de Itabaiana é possível inferir que instrumentos foram sendo acrescentados com o passar dos anos. Na parte de Sax Tenor consta o nome do conhecido músico itabaianense Espiridião Noronha (1875-1956) - assinado como Noronha -, datada de 03 de março de 1921. Espiridião Noronha possui uma quantidade expressiva de composições e arranjos pertencentes hoje ao arquivo da *Filarmônica Nossa Senhora da Conceição* e foi maestro na *Filarmônica Santo Antônio*, à época situada em

O verso da folha contém indicações já em grafite e em caneta esferográfica datando a década de 1940. Em relação aos nomes, não há clareza se as assinaturas ao final do documento – que estão grafadas em grafite e também com caneta esferográfica – fazem menção ao compositor, ao copista ou ao intérprete, já que o nome de Francisco Passos Porto aparece previamente no anverso da parte (Fig. 47), com a mesma tinta que escreveu a música, mas também no verso, em grafite, juntamente com outros nomes.



Figura 47 - Interferências posteriores. Parte de Soprano Sib. Anverso. Fonte: Acervo da Filarmônica N. Sra. Conceição.

No verso da folha aparecem registrados os nomes de Francisco Passos Porto juntamente com Antonio Cosme (Itabaiana, 1944). A palavra entre parênteses indica “trevas”. Neste sentido, naquela ocasião o repertório estaria sendo utilizado no Ofício das Trevas, durante a Semana Santa em Itabaiana. Outras datas nas quais o mesmo manuscrito fonte foi utilizado foram 8 de março de 1949 e em 15 de abril de 1949, por Antonio Aquino Santa, coincidindo também com o período de Semana Santa. Além disso, também na parte de 2º Violino está escrito “Quarta-feira de Trevas” (1921).

A título de organização, classificamos os manuscritos dos Motetos dos Passos de Itabaiana em cinco conjuntos (considerando a caligrafia, os traços do copista tanto no título quanto na forma das figuras, claves, sinais de alterações, números, barras de compasso, tipo do papel, marcas no papel etc.). Porém, não consideramos que essa classificação seja definitiva, pois há aspectos que deixaram dúvidas. Além disso, quatro (das quatorze partes) apresentavam nome de possíveis músicos e/ou data. A partir da comparação chegamos à organização a seguir:

Quadro 12 - Manuscritos de Itabaiana. Informações gerais nas fontes.

| Conjunto | A | B | C | D | E |
|-------------|--------------------|--------------------|---------------------|---|----------------------|
| Data | Sem identificação | 03/03/1921 | 30/01/1921 | 05/04/1944 15/04/1949 | 1946 |
| Copista | Sem identificação | Noronha | Sebino A. (Maruim) | Francisco Passos Porto// Antonio Aquino Santa | José Aelton Oliveira |
| Instrumento | Soprano | Sax Tenor (sib) | 2º Violino para sib | Soprano sib | Sax Alto mib |
| | Alto a 4 | Sax Barítono (mib) | Bombardom (mib) | Fagote | |
| | Tenôr | | | | |
| | Baixo a 4 | | | | |
| | 1º Piston | | | | |
| | Trombones | | | | |
| | Baixo a 4 Contínuo | | | | |

O que denominamos Conjunto A apresenta o maior número de partes cavadas e, em termos de estrutura da música é o mais completo, compreendendo as partes Coral, o Baixo Contínuo, e parte de Piston e Trombone que consistem em linhas importantes de introduções, finalizações e contracantos. Todas as folhas do conjunto apresentam o mesmo rasgo, no mesmo local. Nenhuma das partes do Conjunto A traz qualquer informação sobre possível autoria ou copista, nem indicação de data.

Chamou-nos a atenção a presença da parte de **Baixo Contínuo** (assim intitulada no documento), tornando-se a primeira fonte identificada como Contínuo dentre os documentos que temos levantado em acervos sergipanos. Essa linha do Baixo Contínuo não é cifrada e está escrita em clave de fá. O fato nos conduz a três considerações: 1) Provavelmente o repertório remete ao século XVIII; 2) O Conjunto A apresenta indícios de ser a fonte mais antiga desta obra ou ter tomado como base fontes mais anteriores; 3) Muito provavelmente a versão de Itabaiana se enquadra na base das versões posteriores - manuscritos de Lagarto e de Laranjeiras; 4) Não obstante a semelhança entre as versões do conjunto A e a versão de Laranjeiras, a primeira conserva uma terminologia mais antiga e menos adaptada à banda de música. Quanto à terminologia, o material foi específico, não deixando margem para dúvidas quanto ao instrumento ou voz.

Em relação ao texto latino, as quatro partes vocais apresentam letra. Tanto a pontuação do texto quanto a hifemização foram indicadas de forma irregular. Além disso, identificamos alguns erros na ortografia do texto latino.

5.2.1.3 Os Motetos dos Passos de Lagarto

Localizamos fontes dos Motetos dos Passos em visita ao arquivo da Lira Popular em outubro de 2019, quando tivemos a oportunidade de fotografar parte das fontes o acervo. Posteriormente, analisando as partes, identificamos a existência de uma versão dos motetos. Os manuscritos também não são autógrafos mas trazem informações mais precisas sobre copistas e datas. Há presença de mais de um conjunto, indicando que ao longo do tempo foram sendo escritos e inseridos outros instrumentos. As fontes marcam um período entre as décadas de 1950 e 1970. Assim como em Itabaiana, a parte cavada consiste em uma folha de papel frente e verso, contendo todos os sete motetos. Ao todo somam-se oito partes cavadas, conforme quadro a seguir.

Quadro 13 - Manuscritos de Lagarto. Informações gerais nas fontes.

| Parte instrumental | Copista | Data | Local |
|-------------------------------------|------------------------------------|-------------|-------------------|
| Voz de Soprano | Themistocles Emílio de Carvalho | 22/11/1952 | Lagarto |
| Voz de Baixo | Themistocles Emílio de Carvalho | 22/01/1953 | Lagarto |
| Soprano (voz) | Xisto | | |
| Parte guia de voz de Soprano em sib | Themistocles Emílio de Carvalho | 22/03/1955 | Lagarto |
| Parte em sib para voz Contralto | Themistocles Emílio de Carvalho | 30/03/1968 | Lagarto |
| Piston Sib | Themistocles Emílio de Carvalho | 02/04/1955 | Lagarto |
| 1º Piston Sib | Amaral | 23/03/1965 | Sem identificação |
| Trombone | Amaral | 24/03/1965 | Sem identificação |

A partir do quadro é possível visualizar a atuação de Themistocles Emílio de Carvalho na banda, inclusive como copista pois o material foi sendo copiado por ele ao longo dos anos. Até o momento não foi possível levantar informações sobre Themistocles ou Amaral. O nome Xisto aparece na margem superior esquerda da parte de Soprano

escrita com caneta esferográfica de cor azul. Sabemos que o maestro Claudomiro Xisto é o atual regente da Lira Carlos Gomes em Estância (há mais de 20 anos), mas que anteriormente também trabalhou na Lira Popular em Lagarto. As fontes de Lagarto datam já de meados do século XX, mais especificamente da década de 1950. Não é possível determinar se os motetos já eram entoados na cidade em épocas anteriores.

O estado de preservação das fontes apresenta marcas de umidade, intervenções posteriores a lápis, rasgos e emendas com fita adesiva tipo durex. As partes cavadas copiadas por Amaral em 1965 foram escritas com caneta esferográfica. Especificamente a parte de guia de voz de Soprano em Sib e guia para voz Contralto sugerem a existência de uma versão em outra tonalidade ou, o mais provável, que fossem base para algum instrumento transpositor. No caso da Parte Guia de Voz de Soprano em Sib consta a seguinte informação: “arranjo e cópia de Themistocles Emílio de Carvalho”, já indicando uma variação no material.

5.2.2 Análise comparativa entre as versões

A partir da análise das três versões e da transcrição das partes comuns do material conseguimos visualizar vários aspectos comuns entre elas, bem como diferenças entre as versões. Os aspectos observados passam pelas **interferências** feitas posteriormente nos manuscritos, **claves** utilizadas, comparação da **métrica** e da **tonalidade** dos motetos, indicações de **andamentos** e de **dinâmicas** e também pela **formação instrumental**.

Em relação às interferências posteriores, os manuscritos de Laranjeiras apresentaram anotações e rasuras com caneta e lápis que vão desde rasuras na armadura de clave até a escrita de um moteto inteiro. Em comparação com as versões de Lagarto e Itabaiana é o material que mais apresenta esse tipo de intervenção. Exemplo disso foi encontrado no moteto *Et Recordatus* na parte de voz do Baixo, que, neste caso, rasura a armadura de clave e a própria clave, como é possível visualizar na figura 48.



Figura 48 - Interferências na fonte. Voz do Baixo, Et Recordatus. Fonte: Acervo particular de Evandro Bispo.

A rasura na armadura e troca de clave apontam para o aproveitamento da parte de voz de Baixo para um instrumento transpositor. Além disso, destacamos também a intervenção no texto latino.

Ainda quanto às fontes de Laranjeiras, o moteto *Amplius* não constava na parte de Clarinete Sib e foi escrito posteriormente, com caneta esferográfica. É possível que realmente não houvesse nada escrito para o instrumento especificamente naquele sexto moteto e que veio a ser acrescentado já no século XX.

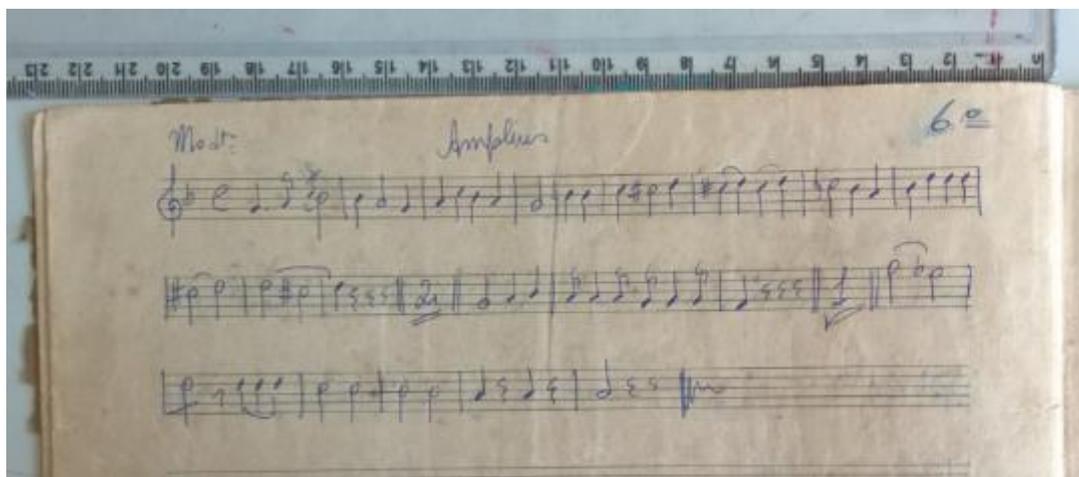


Figura 49 - Interferências na fonte. Clarinete Sib, *Amplius*. Fonte: Acervo particular de Evandro Bispo.

Notamos também a omissão do texto latino em alguns compassos da obra e que foi acrescentado já em outro momento, conforme figura 50.

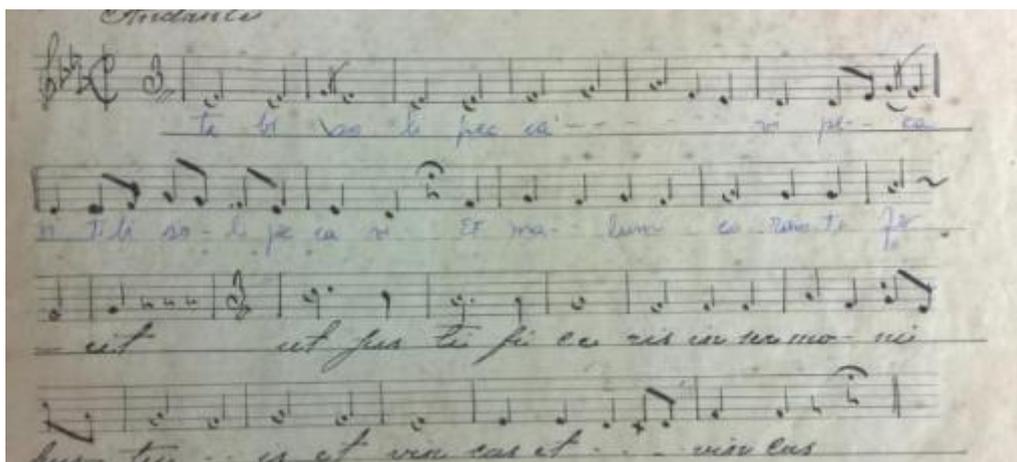


Figura 50 - Interferências na fonte. Voz de Soprano, *Tibi Soli*. Fonte: Acervo particular de Evandro Bispo.

Nas fontes de Itabaiana e de Lagarto também observamos interferências, mas com menor ênfase. Identificamos que houve uma espécie de reforço do texto, ainda com tinta ferrogálica, nas partes de voz de Soprano, Alto e de Tenor, mas o mesmo não ocorreu na parte de voz de Baixo. É possível que esse reforço no texto indique uma fonte mais anterior ainda em uso. Na imagem a seguir (Fig. 51) é possível ver parte da linha de Tenor e como o texto original - com escrita mais fina - foi coberto com uma tinta em ponta mais espessa.



Figura 51 - Interferência na fonte. Voz Tenor, *Et Recordatus*. Fonte: Acervo da Filarmônica N. Sra. Conceição.

Além disso, nessas mesmas partes foi acrescentada uma informação no canto superior direito do papel, a indicação de instrumento de sopro. As quatro partes de voz possuem indicação de um instrumento de sopro, escrito discretamente no canto superior direito. A parte de Soprano indica o Clarinete, a de Alto está ilegível, na parte de Tenor registrou-se o Pisto (ou Piston) e no Baixo foi indicado o Trombone. Acreditamos que essas indicações sejam posteriores à data da cópia e que sugerissem que esses instrumentos dobrassem as vozes. A caligrafia entre o nome do instrumento da margem superior da folha é diferente da letra utilizada no documento.

Em relação à métrica, as três versões são idênticas (Quadro 14). Os sete motetos estão em compasso binário (2/2), possuem métrica bem definida. Observamos o mesmo número de compassos em cada moteto em comparação entre as três versões aqui estudadas.

Quadro 14 – Compassos e Métrica nos Motetos dos Passos de Sergipe.

| Motetos | nº1 | nº2 | nº3 | nº4 | nº5 | nº6 | nº7 |
|-----------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| Compasso | 2/2 | 2/2 | 2/2 | 2/2 | 2/2 | 2/2 | 2/2 |
| Nº de Compassos | 31 | 37 | 38 | 35 | 31 | 23 | 33 |

Quanto à notação e escolha de claves, as três versões dos Passos levantadas até o momento apresentam escrita moderna. Não há dificuldade em relação ao entendimento do texto musical e, no sentido geral, apesar das marcas de umidade, cera de vela e de rasgos no papel, não há graves danos no texto. A seguir, imagens da parte de Soprano em cada uma das versões.



Figura 52 - Manuscrito dos Motetos dos Passos de Laranjeiras. Fonte: Arquivo pessoal de Evandro Bispo.

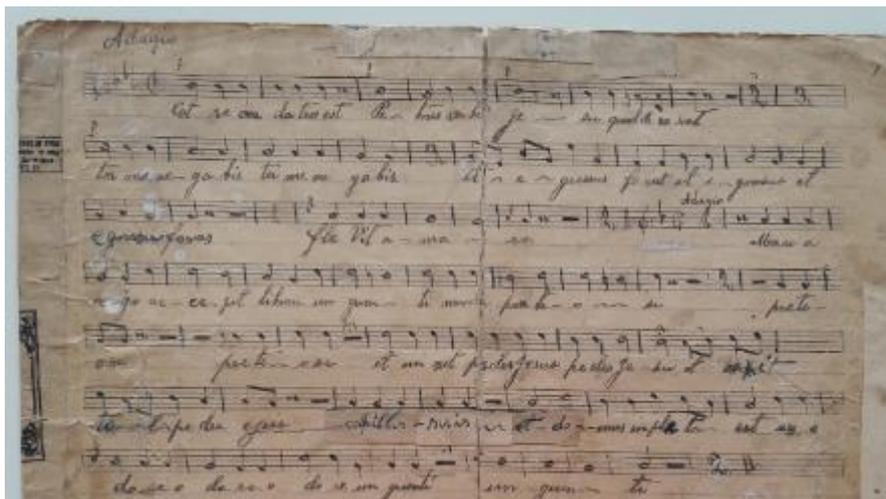


Figura 53 - Manuscrito Motetos dos Passos de Itabaiana. Acervo da Filarmônica N. Sra. da Conceição.

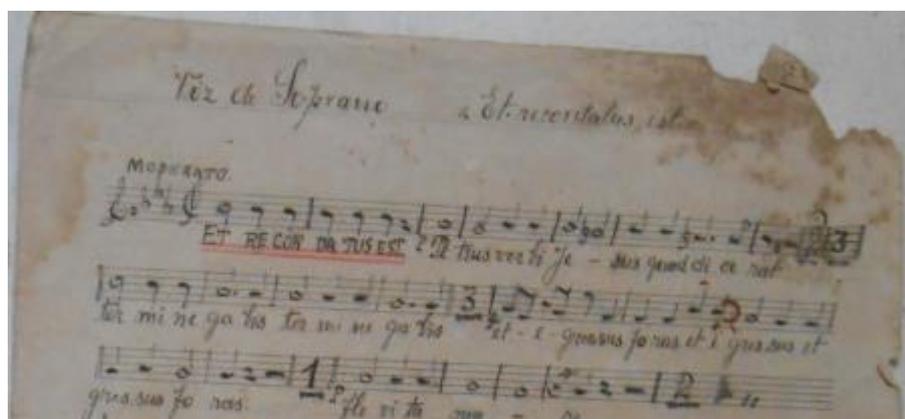


Figura 54 - Manuscrito Motetos dos Passos de Lagarto. Acervo: Lira Popular.

A parte superior do papel onde está grafada o nome da voz do Soprano de Itabaiana nos impede de visualizar de que forma estava escrito. A comparação entre as vozes no material de Itabaiana, a comparação entre as três versões e a tessitura da parte confirmou tratar-se mesmo da voz mais aguda, de Soprano.

Alguns aspectos mantidos nas fontes podem ser indicativos da proveniência desse repertório, ou mesmo de resquício de práticas mais antigas. Um exemplo disso foi o uso de clave de dó para representar a voz de Tenor na versão de Laranjeiras, podendo indicar relação com a prática de utilizar as claves altas (CASTAGNA, 2002, p. 27). O contorno da clave grafada na parte de Tenor de Laranjeiras sugere mais propriamente uma clave de sol (Fig.55). Em um primeiro momento seria possível pensar na clave de sol na primeira linha. Porém, se considerada como clave de sol a linha de Tenor contrastaria harmonicamente com as outras três vozes. Considerando como clave de dó na primeira

linha a parte identifica-se completamente com a voz de Tenor de Itabaiana. Assim, consideramos tratar-se de clave de dó na primeira linha.

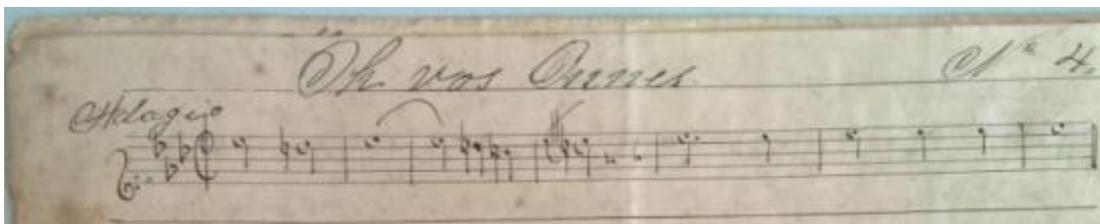


Figura 55 - Parte de voz Tenor, escrita em Clave de Dó 1ª linha. *Oh Vos Omnes*. Laranjeiras. Fonte: Arquivo pessoal de Evandro Bispo.

Já em Itabaiana o Tenor foi escrito em clave de sol na segunda linha, mas o Alto está grafado em clave de fá na quarta linha (Fig. 56). Em nossa compreensão essas diferenças indicam que as versões consideraram fontes de tradições anteriores, mas que em si eram fontes diferentes e cada local acabou por assimilar de maneira distinta.

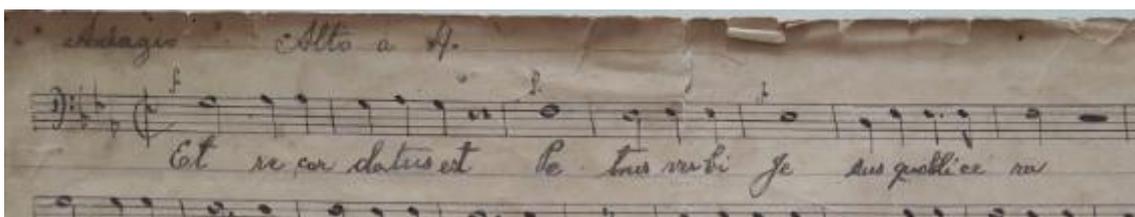


Figura 56 - Parte de Alto, escrita em Clave de Fá 4ª linha. *Et Recordatus*. Itabaiana. Acervo da Filarmônica N. Sra. da Conceição.

Em sua pesquisa em torno da música sacra em acervos musicais em São Paulo e em Minas Gerais, Paulo Castagna também constatou a presença de claves altas e baixas nesse repertório. Segundo o autor:

As variantes nos sistemas de claves altas e baixas e as imprecisões em sua aplicação foram, de fato, mais frequentes nas Paixões da Semana Santa. Esse fenômeno sugere que, em São Paulo e Minas Gerais, circulou boa quantidade de manuscritos nos quais foram empregadas as claves altas e que, em virtude de seu progressivo desuso, os copistas empenharam-se como puderam para sua conversão em claves baixas ou claves modernas, nem sempre obtendo resultados totalmente coerentes (CASTAGNA, 2002, p. 34).

No caso dos Motetos dos Passos de Sergipe encontramos partes que diferem do conjunto maior, conservando ainda resquícios de práticas mais antigas da escrita musical. A análise sobre a escolha das claves nessas fontes, ao mesmo tempo que aponta para um sistema mais antigo - colaborando com a hipótese que os motetos, enquanto obra, datem do século XVIII (ou mesmo de antes) - também indiquem que as fontes manuscritas

consistam em cópias de início do século XX. No entanto, são apenas reflexões que não contam com elementos mais substanciais para confirmar que o repertório esteja associado à prática musical antiga, ou mesmo um repertório reminescente do século XVII.

Quadro 15 - Claves nas vozes SATB. Comparação entre as versões.

| Voz | Claves | | |
|------------------|--------------|--------------|--------------|
| | Laranjeiras | Itabaiana | Lagarto |
| Soprano | Sol 2ª linha | Sol 2ª linha | Sol 2ª linha |
| Contralto (Alto) | Sol 2ª linha | Fá 4ª linha | Sol 2ª linha |
| Tenor | Dó 1ª linha | Sol 2ª linha | inexistente |
| Baixo | Fá 4ª linha | Fá 4ª linha | Fá 4ª linha |

Em nossa edição, a nível de também cooperar com a performance, optamos por escrever as vozes no sistema moderno de modo que Soprano, Contralto e Tenor foram escritos em Clave de Sol na segunda linha e o Baixo na Clave de Fá na quarta linha.

Em relação à tonalidade, existe variação entre as versões. A diferença ocorre no terceiro moteto (*Cum Audisset*), onde a versão de Laranjeiras foi escrita em Dó Maior, mas a versão de Itabaiana e de Lagarto estão em Ré Maior. O quadro 16 a seguir apresenta com mais clareza a tonalidade em cada moteto e em relação a cada versão.

Quadro 16 - Tonalidade dos motetos. Comparação entre as versões.

| Versão | Motetos | | | | | | |
|-------------|--------------|-------------|-------------|-------------|--------------|--------------|--------------|
| | nº1 | nº2 | nº3 | nº4 | nº5 | nº6 | nº7 |
| Laranjeiras | Mib Maior | Fá Maior | Dó Maior | Dó menor | Mib Maior | Fá Maior | Mib Maior |
| Itabaiana | Mib Maior | Fá Maior | Ré Maior | Dó menor | Mib Maior | Mib Maior | Mib Maior |
| Lagarto | Mib Maior | Fá Maior | Ré Maior | Dó menor | Mib Maior | Mib Maior | Mib Maior |

O terceiro Moteto, *Cum Audisset*, diverge entre as versões. Em Laranjeiras foi escrito em Dó Maior, enquanto que em Itabaiana e Lagarto um tom acima. O sexto moteto

Amplius também está diferente entre as versões. Novamente Itabaiana e Lagarto concordam em Mib Maior, enquanto em Laranjeiras está escrito em Fá Maior.

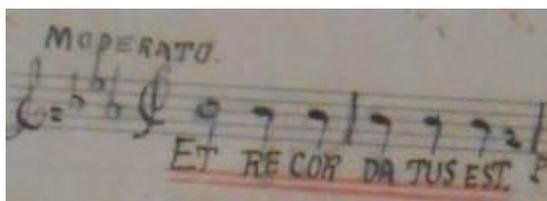
A forma como os andamentos foram assinalados também diverge. Observamos que em Laranjeiras essas indicações foram escritas com maior consistência - talvez por ser um único conjunto e, portanto, um material mais coeso e também pela forma como estão dispostos os motetos na fonte, indicando realmente cada um em página separada. Praticamente todas os motetos possuem indicação de andamento em cada uma das partes cavadas (cadernos). O mesmo não ocorre nos manuscritos de Itabaiana e de Lagarto, nos quais os andamentos são apresentados de forma menos consistente e, na maior parte, foram omitidos, sendo indicados apenas no início da parte, ainda no Moteto *Et Recordatus*.

Mesmo em uma única versão há divergências, como no material de Laranjeiras no qual o caderno com a parte de Contralto contrasta com outras partes. Por exemplo, no moteto nº1 (*Et Recordatus*) todas as partes instrumentais e vocais têm indicação de Moderato, exceto a parte de voz de Contralto, que foi escrita como Andante. Essas divergências em relação ao andamento de um moteto também se deram entre as três versões. A imagem a seguir apresenta os andamentos que foram grafados nas partes vocais, que são comuns nas três versões.

Quadro 17 - Andamentos dos motetos. Comparação entre as versões.

| Voz/ Motetos | nº1 | nº2 | nº3 | nº4 | nº5 | nº6 | nº7 |
|--------------------|----------|----------|----------|--------|----------|----------|----------|
| LARANJEIRAS | | | | | | | |
| Soprano | Moderato | Moderato | Moderato | Adagio | Moderato | Moderato | Moderato |
| Contralto | Andante | Andante | Andante | Adagio | Andante | Moderato | Andante |
| Tenor | Moderato | Moderato | Moderato | Adagio | Moderato | Moderato | Moderato |
| Baixo | Moderato | Moderato | Moderato | Adagio | Moderato | Moderato | Moderato |
| ITABAIANA | | | | | | | |
| Soprano | Adagio | Adagio | ? | Largo | ? | Adagio | Adagio |
| Alto | Adagio | ? | ? | Largo | Adagio | ? | ? |
| Tenor | Adagio | ? | ? | ? | ? | ? | ? |
| Baixo | Adagio | Adagio | Adagio | Largo | Adagio | Adagio | Adagio |
| LAGARTO | | | | | | | |
| Soprano | Moderato | ? | ? | ? | ? | ? | ? |
| Contralto | Comodo | ? | ? | ? | ? | ? | ? |
| Baixo | Largo | ? | ? | ? | ? | ? | ? |

Vemos que, pela indicação dos andamentos, a música dos motetos em Itabaiana era um pouco mais lenta. Enquanto que em Laranjeiras a variação está entre o Moderato e o andante, em Itabaiana tem-se Adagio e Largo. A versão de Lagarto apresenta menos indicações e nenhuma conexão entre as partes neste aspecto. O Contralto (que pertence a outro conjunto posterior) está escrito em Comodo.



Exemplo 7 - Indicação de andamento na parte de Soprano (Lagarto), c. 1-2.



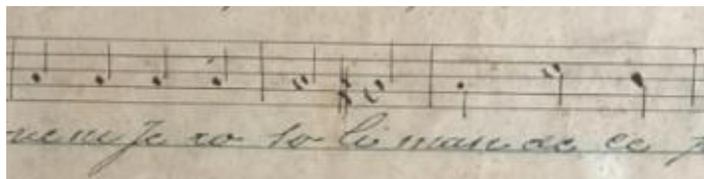
Exemplo 8 - Indicação de andamento na parte de Baixo (Lagarto), c. 1-2.

As figuras anteriores mostram a incoerência no andamento entre as partes de voz de Soprano (datada de 1952) e de voz de Baixo (1953) nos manuscritos de Lagarto. Em nossa edição consideramos os andamentos apresentados na versão de Itabaiana, porém compreendendo que os Motetos nos quais os andamentos foram omitidos mantêm o andamento anterior. A parte de voz do Baixo, mais detalhada neste aspecto, reforça essa ideia.

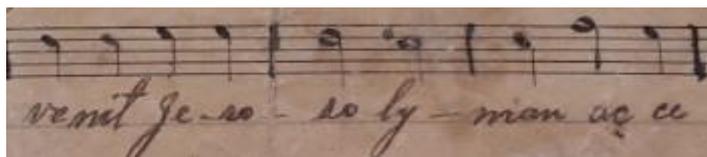
Quanto ao texto latino, as fontes também apresentam variações entre as versões. Os manuscritos de Laranjeiras, Itabaiana e Lagarto possuem erros em relação à ortografia e que procuramos corrigir na edição. Além disso, destacamos também que o copista não utilizou pontuação nem hifemização para separação de letras, apenas para melismas ou sílabas mais longas que durariam mais de uma figura rítmica.

Em um mesmo conjunto, da mesma versão, existem variações na letra. Um exemplo disso é a forma de escrever a frase *Jesu quod dixerat* na versão de Itabaiana. Na parte de voz de Soprano está escrito *Jesu quod dixerat*, já na voz do Alto está grafado *Jesus quod dicera*. Entre as versões também foram identificadas variações no texto latino

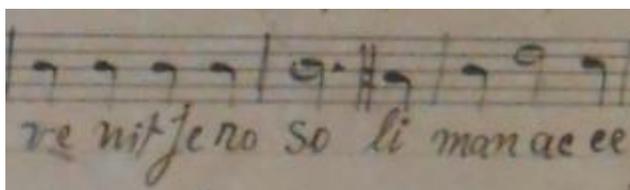
de um mesmo moteto. Exemplo é a frase inicial do *Maria Ergo*. Na voz de Alto de Itabaiana tem-se *Maria ergo accepit libra unguenti nardi pretiosi*, enquanto na voz de Contralto de Laranjeiras há uma palavra a mais *Maria ergo accepit libram unguenti nardi pistici pretiosi*. Em comparação ao texto latino da versão gregoriana da antífona *Maria Ergo* identificamos o texto latino da versão de Laranjeiras como sendo mais condizente⁹¹. Porém, a ortografia correta seria *pistici* (e não *spitisi*). A análise comparativa também evidenciou divergências no terceiro moteto *Cum Audisset*, conforme é possível observar nas figuras a seguir:



Exemplo 9 – Texto latino na voz de Soprano. *Cum Audisset*, c.10-12. Laranjeiras



Exemplo 10 – Texto latino na voz de Tenor. *Cum Audisset*, c.10-12. Itabaiana.



Exemplo 11 – Texto latino na voz de Soprano. *Cum Audisset*, c.10-12. Lagarto.

Nas partes vocais de Laranjeiras e de Itabaiana está escrito *Jerosalyman* e na parte de voz de Lagarto *Jerosoliman*. Encontramos o texto em duas versões: *Cum audisset populus quia Jesus venit Jerosolimam acceperunt ramos palmarum*⁹²; A versão com “y”

91 Tomamos como referência o texto da antífona e partitura em gregoriano disponível no site *Cantus Index*, que apresenta o texto na versão latina “*Maria ergo accepit libram unguenti nardi pistici pretiosi et unxit pedes Jesu et capillis suis extersit et domus impleta est ex odore unguenti*” e também na versão bíblica “*Maria ergo accepit libram unguenti nardi pistici pretiosi unxit pedes Iesu et extersit capillis suis pedes Jesu et domus impleta est ex odore unguenti (Jo 12,13)*”. Disponível em <http://gregorianik.uni-regensburg.de/cdb/3698>. Acesso em 10 julho 2021.

92 Disponível em: <https://cantus.uwaterloo.ca/chant/568479>

também foi encontrada: *Cum audisset populus quia Iesus venit Ierosolymam acceperunt ramos palmarum et exierunt et obviam*⁹³.

Ainda em relação ao texto latino afirmamos que os Motetos dos Passos de Sergipe tomaram como base textos extraídos da Bíblia, compreendidos no Saltério, mas também em livros do Novo Testamento. O primeiro moteto, *Et Recordatus*, é extraído do livro de Mateus (26,75) e o segundo moteto, *Maria Ergo*, do livro de João (13, 03). O *Cum Audisset*, terceiro, provém do livro de João (12,13), todos em torno da narrativa da Paixão.

Os três últimos motetos, *Misere*, *Amplius* e *Tibi Soli*, integram o texto de um mesmo Salmo (Sl 50) “*Miserere Mei*”. O texto em latim⁹⁴: *Miserere mei, Deus, * secúndum magnam misericórdiam tuam. / Et secúndum multitudinem miseratiónum tuárum, * dele iniquitátem meam. / Amplius lava me ab iniquitáte mea: * et a peccáto meo munda me. / Quóniam iniquitátem meam ego cognóscó: * et peccátum meum contra me est semper./ Tibi soli peccávi, et malum coram Te feci: * ut justificéris in sermónibus tuis, et vincas cum judicáris*. Observamos que os versos dos três últimos motetos são a sequência do Salmo. O quadro a seguir apresenta a letra dos motetos e uma tradução livre.

Quadro 18 - Texto latino e tradução dos Motetos dos Passos de Sergipe⁹⁵.

| Moteto | Tradução literal |
|--|---|
| 1. “ <i>Et Recordatus</i> ” <i>Et recordatus est Petrus verbi Jesu quo dixerat prius quam gallus catet ter me negabis et egressus foras, flevit amare</i> | 1. “E recordou-se” E Pedro recordou-se do que Jesus lhe dissera: antes que o galo cante, três vezes me negarás. E saindo, chorou amargamente. |
| 2. “ <i>Maria Ergo</i> ” <i>Maria ergo accepit libram unguenti nardi pistici pretiosi, pretiosi</i> | 2. “Maria em seguida” Maria em seguida, tomando uma libra de unguento de nardo precioso num vaso, ungiu os pés de Jesus e com seus cabelos enxugou os pés de Jesus, ficando a casa cheia de perfume do unguento. |

⁹³ Extraída de Mode: 8 René-Jean Hesbert, *Corpus antiphonarium Officii*, nr. 1983. Disponível em: <https://gregorien.info/chant/id/1637/0/en>.

⁹⁴ Extraído do Saltério do site Tesouro dos Fieis. Disponível em: <https://tesourofieis.com/salterio#item-51>.

⁹⁵ A tradução do texto latino de cada moteto apresentada no quadro 17 é nossa.

| | |
|--|---|
| <i>et unxit pedes Jesu, pedes Jesu capillis suis et domus inpleta est ex odore unguenti</i> | |
| 3. “Cum audisset” <i>Cum audisset populus, populus audisset populus quia Jesu venit Jerusalem acceperunt ramos palmarum et exierunt ei obviam et clamabant pueri et clamabant, dicentes hic est qui venturus est in salutem populi.</i> | 3. “Quando ouviram” Quando o povo ouviu que Jesus vinha à Jerusalém, tomou ramos de palmeiras e foram-lhe ao encontro e os meninos exclamavam dizendo: é este o que há de vir para a salvação do povo. |
| 4. “Oh Vos Omnes” <i>Oh vos omnes qui transitis per viam qui transitis per viam attendite attendite et videte si est dolor, sicut dolor meus.</i> | 4. “Ó Vós Todos” Ó vós todos que passais pelo caminho, prestai atenção e vede se existe dor igual à minha dor. |
| 5. “Miserere” <i>Miserere mei Deus miserere secundum magnam, misericordiam, misericordiam, misericordiam tuam.</i> | 5. “Tente Piedade” Tende piedade de mim oh Deus, tende piedade segundo a vossa misericórdia. |
| 6. “Amplius” <i>Amplius lava me, lava-me lava-me ab iniquitate mea et a peccato meo, peccato meo munda me munda me.</i> | 6. “Mais” Lava-me totalmente da minha falta, e purifica- me do meu pecado. |
| 7. “Tibi Soli” <i>Tibi soli peccavi, peccavi tibi soli peccavi et malum coram te feci ut justificeris in sermonibus tuis et vincas, est vincas est, vincas dum judicaris.</i> | 7. “Só contra Ti” Só contra ti eu pequei. O que é mau fiz diante de ti, tua sentença assim se manifesta justa. É reto o teu julgamento. |

Formação Instrumental

A formação instrumental é um dos pontos mais instigantes a se discutir. Estudando as três versões dos motetos identificamos instrumentos comuns, mas também vários instrumentos que não se repetem. As partes de voz de Soprano, Contralto, Tenor e Baixo são comuns em Laranjeiras, Lagarto e Itabaiana. Apesar de não constar no material de Lagarto, acreditamos que a parte do Tenor tenha se perdido com o tempo, pois considerando a semelhança das linhas do coral inferimos que também constasse originalmente no material.

Apresentamos a seguir um quadro comparativo da formação vocal/instrumental, por meio do qual é possível observar que há correspondência entre as versões.

Quadro 19 - Quadro comparativo da formação instrumental nas três versões.

| INSTRUMENTAÇÃO | | | |
|----------------|--|--|---|
| | Laranjeiras | Itabaiana | Lagarto |
| Vozes | Soprano Contralto Tenor Baixo | Soprano Alto Tenor Baixo | Soprano Soprano Guia de Soprano Guia de Contralto Baixo |
| Sopros | Clarinete Sib Barítono Sib | Fagote Soprano Sib Sax Tenor Sib Sax Barítono Mib | ----- |
| | Trompa Mib Piston Sib Trombone Baixo Mib Baixo Sib | 1º Piston Sib Trombone Bombardom Mib | Piston Sib 1º Piston Sib Trombone |
| Cordas | 1º Violino Sib 2º Violino Sib Baixo em Dó | 2º Violino Baixo a 4 Contínuo | ----- |

O conjunto localizado em Laranjeiras apresenta maior número de instrumentos de metal. Além disso, também contém as partes de 1º e de 2º violino. É preciso considerar que mesmo as partes escritas para 1º e 2º Violino sugerem que a mesma linha seja tocada pelo 2º Clarinete, conforme consta na parte. Além disso, a forma de indicar determinados instrumentos é genérica em nosso entendimento, a exemplo de Barítono em Sib e os Baixos sem especificação, apenas indicando a afinação. Para a transcrição prévia da versão de Laranjeiras foi preciso refletir e definir quais instrumentos deveriam assumir as linhas dos Baixos. Para tanto, consideramos também a afinação indicada e a função do instrumento na obra através da análise da linha de cada um deles.

Neste sentido, ainda em relação ao material de Laranjeiras, a parte de Barítono Sib (escrita em clave de sol) por vezes dobra as vozes de Soprano e de Contralto, mas também dobra com o Piston Sib fazendo contracantos. Na transcrição optamos por destinar a parte do Saxofone Barítono. As partes cavadas de Baixo em Sib, Baixo em Mib e Baixo em Dó estão em clave de Fá e apresentaram linhas muito semelhantes à Tuba.

Baixo em Sib e Baixo em Mib caminham sobretudo marcando cada tempo do compasso e por vezes também dobram a parte de Voz de Baixo. O Baixo em Dó, além disso, também faz mais contracantos, juntamente com trompa e tende a dobrar as notas dos Baixo Sib e Mib uma oitava abaixo, principalmente nas conclusões de frases e de cadências. Neste sentido, compreendo também as partes cavadas destinadas aos Baixos como bases harmônicas executadas por instrumentos graves com escrita em clave de fá é possível pensar a linha do Baixo Sib para o Eufônio, mantendo a clave de fá, a do Baixo Mib para a Tuba e do Baixo em Dó para o Contrabaixo acústico, podendo também ser tocado pelo Violoncelo. Apesar de poder parecer complicada a execução de um instrumento de maior porte como o Contrabaixo ou mesmo o Cello em uma procissão em área externa, é preciso considerar que na atualidade a orquestra que tem tocado os Motetos dos Passos conta com a participação de um violoncelista executando a linha do Baixo em Dó. Além disso, é válido lembrar a passagem narrada por Serafim Santiago sobre o canto da Encomendação das Almas em São Cristóvão em meados da década de 1870 e que contava com a presença de um Rabecão, segundo ele

[...] dada a voz de prisão, os soldados, que saíam do bêcco do Rozario, foram deparando co o musico ali conhecido por “José Menino” que vinha trazendo grande Rabecão para tomar parte na orchestra, quando disseram os soldados: está preso!! O pobre – José Menino que de nada sabia, disse: “eu vou comprar azeite; perguntou então um dos soldados, o mais pandego: nesta viola tão grande?” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 300).

Consideramos a presença de um instrumento de maior porte como Contrabaixo ou Violoncelo na versão dos Motetos dos Passos de Laranjeiras, ainda que para ser executado em ambiente externo, pois, diferente de uma parada ou desfile, por exemplo, cada moteto é executado em um ponto específico, havendo tempo para o músico se deslocar entre um passo e outro.

Já em Itabaiana, os manuscritos também apresentam instrumentos de metal, porém maior equilíbrio entre metais e madeiras como Clarinete, Fagote e Soprano (que compreendemos como Saxofone Soprano). Se considerarmos a quantidade de instrumentos, notamos que o peso dos graves na versão de Itabaiana é menor que na versão de Laranjeiras. No entanto, o conjunto de Itabaiana possui uma parte base para toda a harmonia do conjunto e que somente foi observada nesta versão, que é o Baixo Contínuo.

A ausência das cifras na linha do Baixo Contínuo em Itabaiana contrasta com o que comumente se observa em outros contextos no Brasil. Na realidade, a forma como o Baixo Contínuo aparece em fontes brasileiras de música sacra entre séc. XVIII e XIX varia, podendo aparecer baixos cifrados, baixos com algumas indicações de cifras e baixo não cifrado. Neste sentido, Figueiredo destaca que a falta de sistematização na escrita do Baixo Contínuo tem gerado inúmeros problemas aos editores, “colocando em cheque a questão da intenção de escrita do compositor e abala as bases da distinção essencial entre erros e variantes” (FIGUEIREDO, 2014, p. 264). De acordo com o musicólogo Mario Trilhas:

O substantivo baixo contínuo (basso *continuo*, *continuo*, *Generalbass*, *throughbass*, *basse continue*) é desde o início do século XVII (ca.1600) o termo habitual para se designar um baixo cifrado (*basse chifrée*, *basso numerato*), ou um baixo não cifrado, que é o fundamento harmônico de uma composição musical (TRILHA, 2011, p. 34).

Ainda, ao apresentar um panorama histórico do desenvolvimento do Baixo Contínuo na Europa, o autor localiza o desenvolvimento do Baixo Contínuo a partir do século XV, enquanto “improvisação instrumental sobre melodia dada” (TRILHA, 2011, p. 35), tendo, por muito tempo, a Itália como referência.

A partir do estudo em torno dos manuscritos na versão de Itabaiana podemos inferir que as partes de instrumentos de metal muito característicos das bandas como os Saxofones possam ter sido acrescentados à música posteriormente, também por influência das bandas filarmônicas. Exemplo são as cópias de Espiridão Noronha de 1921 (Sax Tenor e Sax Barítono em Mib) e de Francisco Porto, em 1944 (parte de Soprano em Sib).

O material de Lagarto, em comparação com as outras duas versões, aparenta estar mais desfalcado. Ainda assim, todos os instrumentos indicados nas partes cavadas em Lagarto coincidem com as versões de Itabaiana e Laranjeiras.

As versões de Itabaiana, Laranjeiras e Lagarto têm em comum a parte coral (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo), o Piston Sib e o Trombone. As versões de Laranjeiras e Itabaiana também possuem em comum um instrumento Baixo em Dó (que em Itabaiana é o Contínuo) e o Saxofone Barítono – embora o Barítono em Laranjeiras esteja em Sib e em Itabaiana em Mib (sendo também especificado tratar-se de um Saxofone). Porém, em termos de escrita na partitura o Barítono de Laranjeiras é muito

diferente do Saxofone Barítono de Itabaiana. Ou seja, não se trata da mesma parte, tal como ocorreu nas vozes ou em outros instrumentos como o Piston Sib.

Para além da questão dos instrumentos propriamente e que seriam comuns às três versões, também procuramos identificar uma estrutura base para os Motetos dos Passos de Sergipe através da comparação entre as versões e que nos permitiu entender com maior clareza a função dos instrumentos que se repetiram nos três materiais levantados.

Em termos gerais, o estudo das fontes evidenciou uma polifonia coral, executada pelas quatro vozes. A essa polifonia é adicionada uma linha de Baixo Contínuo, reforçando a harmonia. Outra linha percebida em comum entre as versões foi uma espécie de contracanto, que também consiste em melodias de introdução e de conclusão dos motetos, por vezes em caráter de solo. No caso de Laranjeiras e Itabaiana notamos ainda em comum uma espécie de recheio da harmonia, tocando na região central (com os Violinos). Procuramos identificar quais instrumentos executavam essas linhas.

As partes de voz de Soprano, Contralto, Tenor e Baixo seguem basicamente da mesma forma nas três versões, apresentado raríssimas variações. A única parte de Contralto encontrada em Lagarto está escrita como parte guia e não possui texto latino. Porém, consiste da mesma linha escrita nas versões de Laranjeiras e de Itabaiana (salvo o fato de estar transposta em Sib). A parte Guia de Contralto e Guia de Soprano já apresentam outra caligrafia diferente das partes vocais de Soprano e Baixo. Acreditamos que as outras duas partes que compunham esse conjunto mais anterior (1952) tenham se perdido e que as partes guias (1955) fossem também utilizadas para instrumentos transpositores que estariam dobrando as linhas do coral. Dentre as variações entre as vozes destacamos que as vozes em Laranjeiras (principalmente o Soprano) é muito mais ornamentada que em Itabaiana e Lagarto. Esses ornamentos podem também ser indicativo de releituras do repertório.

Dentre os ornamentos constam principalmente as apogiaturas breves, mas há também um exemplo de grupeto. Itabaiana e Lagarto também possuem apogiatura, mas não de forma tão expressiva quanto em Laranjeiras. A imagem a seguir apresenta um emparelhamento da voz de Soprano em Laranjeiras, Itabaiana e Lagarto, onde é possível notar algumas dessas diferenças, que se manifestam principalmente na voz do Soprano.

Soprano Laranjeiras

Soprano Itabaiana

Soprano Lagarto

ter me-ne - ga - bis ter me-ne - ga - bis

ter me-ne - ga - bis ter me-ne - ga - bis

ter me-ne - ga - bis ter me-ne - ga - bis

Exemplo 12 - Ornamentos na voz de Soprano. Transcrição. *Et Recordatus*, c. 10-16.

O exemplo a seguir, já no terceiro moteto, *Cum Audisset*, mostra um grupeto na voz de Soprano de Laranjeiras, que não foi escrito nos manuscritos de Itabaiana e de Lagarto. Porém, segue com uma apogiatura breve comum nas três versões.

Soprano Laranjeiras

Soprano Itabaiana

Soprano Lagarto

Cum au - dis - set - po - pu - lus po - pu -

Cum au - dis - set - po - pu - lus po - pu -

Cum au - dis - set - po - pu - lus po - pu -

Exemplo 13 - Ornamentos da voz de Soprano. Transcrição. *Cum Audisset*, c. 72-74.

Outros aspectos que se mostraram divergentes nas vozes entre as versões foram os sinais de dinâmica e de articulação. Os sinais de dinâmica são raros, mas em alguns pontos muito específicos, como o caso ilustrado na imagem a seguir, onde a voz do Baixo em Itabaiana e Lagarto começam em forte, seguem para piano e em seguida forte novamente. Já na parte de Laranjeiras não consta dinâmica nessa parte, conforme exemplo 14.

Baixo Laranjeiras
Et re-cor - da-tus-est Pe - trus Je - -

Baixo Itabaiana
Et re-cor - da-tus-est Pe - trus Je - -
f *p* *f*

Baixo Lagarto
Et re-cor - da-tus-est Pe - trus Je - -
f *p* *f*

Exemplo 14 - Indicação de Dinâmica. Voz de Baixo. Transcrição. *Et Recordatus*, c. 1-5.

Como é possível notar nos recortes, as linhas são idênticas. Variantes no ritmo, em momentos pontuais de conclusão de frase ou de cadência foram notados nas três versões. Exemplo disso pode ser visualizado no exemplo a seguir:

Soprano Laranjeiras
Ti - bi so

Contralto Laranjeiras
Ti - bi so

Tenore Laranjeiras
Ti - bi so

Baixo Laranjeiras
Ti - bi so - -

Soprano Itabaiana
Ti - bi so

Contralto Itabaiana
Ti - bi so

Tenore Itabaiana
Ti - bi so

Baixo Itabaiana
Ti - bi so - -

Soprano Lagarto
Ti - bi so

Contralto Lagarto
Tibi Soli
Ti - bi so

Baixo Lagarto
Ti - bi so - -

Exemplo 15 - Diferença rítmica. Transcrição. Vozes (SATB) Laranjeiras, Itabaiana, Lagarto. *Tibi Soli*, c.196-200.

No compasso 199, onde ocorre a entrada do coral no último moteto, há uma divergência rítmica entre as versões. O ritmo nas vozes de Laranjeiras é formado por duas mínimas, mas é já discordante entre si, pois no Soprano foi grafado de forma diferente das outras vozes. Em comparação com as versões de Itabaiana e Lagarto o coral canta uma mínima pontuada e uma semínima. Além disso, neste trecho específico observamos que a apogiatura ocorre igualmente nas três versões nas vozes de Soprano e Contralto.

A linha do Baixo instrumental enquanto elemento comum nas versões, difere em relação ao instrumento e apresenta variações. Em Laranjeiras o grave foi distribuído entre três instrumentos.

Exemplo 16 - Instrumentos graves. Transcrição, c. 1-9. Laranjeiras

Em Itabaiana, para além do Baixo Contínuo há também o Fagote. As linhas são diferentes. Aqui também destacamos que a linha de Trombone, apesar de constar nas três versões, é diferente, principalmente entre as versões de Itabaiana e Laranjeiras em relação à Lagarto.

Exemplo 17 - Trombones, c. 1-9. Transcrição. Laranjeiras, Itabaiana e Lagarto.

No sentido geral da obra, os Trombones em Itabaiana e Laranjeiras tocam mais contracantos, mas em Lagarto a linha está mais ligada à voz do Baixo.

A linha de solos e de contracantos - que de forma geral é executada por instrumentos mais agudos - é comum às três versões, mas representada em instrumentos diferentes. Comparando essa linha melódica com a transcrição das três versões do manuscrito identificamos que o Piston Sib é o instrumento que executa essa linha, havendo algumas variações entre Itabaiana, Laranjeiras e Lagarto. Também o Trombone reforça a linha do Piston e, em alguns momentos os Violinos. Pensando na versão de Laranjeiras, notamos que essa linha foi também destinada para outros instrumentos além do Piston, a exemplo da Trompa em Mib e do Clarinete, conforme a imagem a seguir, que apresenta um momento de maior intervenção dos instrumentos em contracanto com o coral.

Exemplo 18 - Contracanto (Clarinete Sib, Sax Barítono, Trompa, Trompete, Trombone).
Transcrição, c. 51-55. Laranjeiras.

Em Itabaiana e em Lagarto essa melodia está essencialmente no Piston, podendo ser dobrada por outros instrumentos mais agudos em alguns compassos. Ainda em relação à linha de solos e contracantos, exemplificaremos a seguir com um momento solo, no qual o coral está em pausas e que demonstra quais instrumentos das três versões está com a melodia principal.

Exemplo 19 - Solo. Transcrição *Tibi Soli*, c. 196-203.

A imagem apresenta os primeiros compassos do último moteto, o *Tibi Soli*. Observamos que a linha do Piston é praticamente a mesma, nas três versões. O Sax Barítono e a Trompa, ambos de Laranjeiras, também são idênticos ao Piston, tocando a melodia principal entre os compassos 196 e 198, mas mudando em seguida. Já o Violino permanece como acompanhamento, preenchendo a harmonia.

Neste sentido, através das transcrições e comparação entre as versões foi possível identificar na estrutura desses motetos pelo menos três partes essenciais: 1) a polifonia coral, 2) o baixo, reforçando as notas fundamentais do acorde e também conduzindo ritmicamente e com alguns contracantos e 3) linha de solos e contracantos. Compreender essa base comum na estrutura dos Motetos dos Passos de Sergipe reforçou a nossa hipótese de que alguns instrumentos de sopro, sobretudo os Saxofones, tenham sido acrescentados posteriormente ao arranjo. Além disso, destacou que há uma forte correspondência entre as três versões.

Com base no que foi discutido, nossa edição considerou os manuscritos de Itabaiana como versão basilar, mas optando pelo que entendemos por linhas essenciais da obra, a saber: as quatro vozes (SATB), Piston, Trombones, Violinos e o Baixo Contínuo (que foram também as linhas que ocorrem nas três versões).

Também é possível que essa estrutura ficasse concentrada originalmente nas quatro Vozes (SATB), um instrumento agudo e o Baixo Contínuo. O que não parece ser viável é pensar os motetos em uma versão *a capela*, por exemplo, pois a linha melódica que dialoga com o coral é fundamental para a música. Observando as partes cavadas de cada versão, suas particularidades e também elementos como copistas e datas é possível inferir que uma versão anterior fosse proveniente ainda das orquestras sacras e que, ao longo do tempo, outros instrumentos foram sendo adicionados, no caso, por influência das bandas filarmônicas. Provavelmente a obra possa remeter ao século XVIII, enquanto que as fontes consultadas em sua maioria sejam de início do século XX.

5.2.3 Considerações editoriais

Nossa edição optou por tomar como base os manuscritos de Itabaiana, considerando as linhas comuns nas três versões. Nesta tese apresentamos uma edição aberta, na qual destacamos em *Ossia* os compassos que divergiam em relação ao material de Itabaiana (apontando a versão de origem). Em relação a outros elementos díspares entre as versões como andamento e tonalidade dos motetos, optamos por manter conforme constante na versão de Itabaiana.

O trabalho com três fontes diferentes ocasionou um número significativo de decisões para a edição. Visando não tornar a leitura do aparato uma ação muito longa, já apresentamos no corpo do texto algumas das interferências que realizamos no texto.

Layout

Todas as fontes utilizadas estavam em formato de partes cavadas. Nossa edição, para além da opção das partes de cada instrumento, está em formato de grade (partitura).

Claves

Em relação às claves, já discutidas anteriormente, a única alteração que realizamos foi a troca da clave de fá 4ª linha, pela clave de sol 2ª linha na parte de Contralto. Optamos por trocar a clave para seguir a escrita moderna para vozes, tornando também mais prática a leitura. As demais foram mantidas, tal como escritas nos manuscritos.

Articulação e Dinâmica

Procuramos manter os sinais de dinâmica e de articulação que já constavam nos originais. No entanto, foi preciso também interferir em determinados momentos, acrescentando ou trocando esses sinais por estarem desalinhados com o conjunto, ou por terem sido omitidos de algumas partes. Visando a transparência em relação às alterações realizadas, indicamos os sinais de dinâmica que foram acrescentados ou modificados em nossa edição com uma fonte menor e em itálico, sem negrito, enquanto que os sinais que já constavam nos originais estão em negrito e com fonte em maior tamanho.

Os sinais de articulação também foram acrescentados, visando a coerência entre as partes. Grafados em tracejado, os legatos e ligaduras que foram inseridos já constavam em alguma(s) parte(s) dentro de um mesmo compasso. De forma geral, nossas escolhas e interferências observaram os critérios apresentados por Figueiredo, tais como presença estatística nas vozes, alinhamento dos sinais, a coerência fraseológica, a coerência na própria sequência de dinâmicas (FIGUEIREDO, 2014, p. 277-278). Destacamos que a contagem de compassos foi contínua a partir do primeiro compasso da obra, não reiniciando a cada novo moteto.

Texto latino

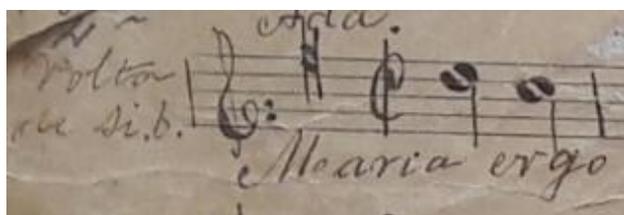
Foi também preciso fazer interferências no texto latino. Os termos escritos de forma incorreta foram corrigidos e atualizados. Optamos por acrescentar os hífens separando as sílabas das palavras, mas não inserimos pontuação. Além disso, acrescentamos ligadura de expressão nas notas de uma mesma sílaba, conforme convenção da escrita moderna.

Formação instrumental

A partir da compreensão sobre a estrutura da obra, optamos por adotar como formação instrumental: Voz de Soprano, Contralto, Tenor e Baixo; Trompete Sib (no lugar de Piston Sib), Trombones, Violinos 1 e 2, Contrabaixo e Órgão – compondo o Contínuo. Desta formação destacamos que apenas os Violinos não são comuns nas três versões, pois não encontramos partes em Lagarto. Porém, consistem em partes importantes para a obra, sobretudo na função de preenchimento, ligação e de reforço em solos.

O Contrabaixo Acústico está dobrando a melodia dada do Contínuo. Optamos também por acrescentar a realização do Baixo Contínuo como uma opção para o intérprete, bem como inserimos as cifras, que não constavam na parte. Para essa linha optamos pelo Órgão Manual (lembrando que não havia indicação de instrumento específico no manuscrito).

Em relação à linha do Trompete, destacamos que no manuscrito Piston Sib existem duas indicações de “volta”. As indicações ocorrem no primeiro compasso do *Maria Ergo* (Volta de sib, c.32), no moteto *Cum Audisset* (volta de sol, c.68). No início do *Oh Vos Omnes* (c.106) consta apenas a indicação “Sib”.



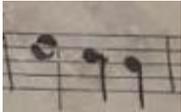
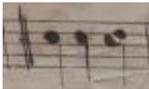
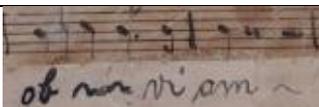
Exemplo 20 - Indicação de Mudança de Instrumento. Piston, c. 32. Itabaiana.

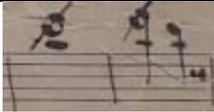
Entendemos que essas informações indiquem mudança de instrumento - para um Piston com outra afinação, já que essas notas (Sib, ou mesmo Sol) não condizem com a tonalidade dos motetos. Nossa edição manteve a afinação do instrumento em Sib e, neste sentido, manter as notas na altura que estavam escritas no manuscrito nesses compassos de “troca” não correspondia com os demais instrumentos. Assim, entendendo as indicações como troca de instrumento, optamos por descer uma terça menor, no *Maria Ergo* na parte de Trompete. Caso optássemos por trocar o instrumento para Trompete em Sol, na parte assinalada na fonte, não seria necessário descer uma terça.

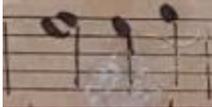
5.2.3.1 Aparato Crítico

Quadro 20 - Aparato Crítico da Edição dos Motetos dos Passos.

| Parte | Localização | Situação na fonte | Considerações |
|---------------|-------------|---|---|
| C | c. 1 t.3 | Lá | Nota modificada para concondar as outras versões e com a harmonia |
| Não se aplica | c. 1 | Dinâmicas desalinhasdas. Coral em <i>forte</i> e Instrumentos em <i>piano</i> . | |

| | | | |
|----------------------|-------------------------------|--|---|
| Tpt, Vln I, II | c. 5 t. 1 | Lá – Erro de harmonia | O Sib se ajustava ao Soprano e é parte do acorde. |
| Tpt | c. 17, c. 37, c. 51, c. 56 | Indicação de Duo | Retiramos indicação, pois não havia outro instrumento fazendo duo com o trompete. |
| Tpt | c. 22 | Nota errada  |  |
| Tpt | c. 40 | Nota errada (choque com Soprano).  | ---- |
| Bx | c. 48-50 | Compassos em branco | Optamos por escrever a realização para o órgão, visando suporte para as vozes |
| T | c. 49 | Mi | A opção se deu porque a harmonia comitnuava em Lá bemol Maior. |
| B | c. 50 | Mi | ---- |
| Tpt | c. 54 | Ritmo incompleto. Ritmo e notas incorretos.  | Para alinhar o ritmo e não chocar com o acorde de Sol Maior |
| T | c. 57 t. 4 | Mi | Bemolizamos o Mi, para harmonizar. Nas outras versões (Laranjeiras e Lagarto) constava Mib. |
| Vln II | c. 59 t. 1-2 | Lá | Em Sol harmoniza com o acorde de D67, tal como também já constava em compasso posterior. |
| Tpt | c. 61 t. 3 | Si (nota escrita) | Foi corrigido para nota Dó, mantendo o acorde de Fá Maior. |
| Vln I, II | c. 69 | Dinâmicas divergentes. | ---- |
| Vln I | c. 78 t.3 | Ré | ---- |
| Vln I | c. 79, t. 3-4 |  | Para alinhar a hamonia no tempo 4, com lá # |
| Tbn | c. 82 t. 4 | Ré | ---- |
| Tbn | c. 84 | Ré | Alteramos para Ré#, visando harmonizar com acorde de Si menor. |
| Tpt | c. 85 t. 4 | Mi | ---- |
| S | c. 86 |  | Visando alinhar o ritmo do Soprano em relação as outras vozes |

| | | | |
|-----------|-------------------|---|--|
| B | c. 90 t. 2 | Rítmo Baixo em mínima | Optamos por transformar em semínima para alinhar com as outras três vozes. |
| T, B | c. 90 t. 4 | Nota faltando | Nota inserida de acordo com a harmonia e considerando a ideia do fraseado. |
| Tbn | c. 91 t. 2-3 | Dó | A mudança para Si considerou a harmonia, que estava em Mi Maior. |
| C | c. 95, t. 3 | Sol bemol | Colocamos bequadro no Sol, pois o acorde era Lá7 |
| C | c. 99, t. 3 | Sol bemol | Acorde de Lá7 |
| Tbn | c.103 | Ritmo errado. | Optamos por trocar pausa de semínima por pausa de colcheia. |
| C | c. 104 t. 2-3 | Ritmo desalinhado em relação ao Soprano e ao Baixo | ---- |
| Tbn | c. 109-110 |  |  |
| Vln I | c. 113, t. 2, n.2 | Dó bemol | ---- |
| Vln I | c. 117, t. 2, n.2 | Si dobrado bemol | ---- |
| Vln I | c. 126, t. 1-2 | Mi bemol | ---- |
| Vln II | c. 129, t. 4, n.1 | Fá | ---- |
| Vln I, II | c. 151 | Dinâmicas divergentes. | ---- |
| Tbn | c. 133 |  | O compasso de repetição chocava com a harmonia. |
| Tbn | c. 135 | Mi bemol | Alteramos para Mi natural para harmonizar com o acorde de Dó Maior. |
| Vln, Cbx | c. 142-148 | Omissão de linha de acompanhamento para as vozes. | Optamos por adicionar a linha de acompanhamento na parte de Contrabaixo e 1º Violino. No conjunto de Itabaiana constava no Fagote. Sem essa linha o coral ficaria a capela. Porém, é um acompanhamento que consta em todas as versões. |
| Tbn | c. 153 t. 2 | Mi bemol | Trocamos para Mi natural, pois a voz do Baixo e o Contínuo tocam o Mi natural. |
| Tbn | c. 156 t. 1 | Si bemol | Corrigimos, atribuindo o bequadro ao Si no primeiro tempo. |

| | | | |
|-----|----------------|---|--|
| Bx | c. 196-198 | Compassos em branco | A escolha por dobrar o Baixo com o Trompete e escrever a realização objetivou reforçar a frase. |
| B | c. 202, t. 1-2 | Ré | ---- |
| Tbn | c. 203 t. 3,4 | Dó | Mudança para Dó bemol para ser coerente com a harmonia. |
| Tpt | c. 218 | Nota errada. Choque.  | Optamos por alinhar com a melodia.  |

AMP 01 — Motetos dos Passos

Compositor Anônimo

Manuscrito

Fonte: Arquivo da Filarmônica N. Sra. da Conceição de Itabaiana

Partes: SATB, Tpt, Tbn, Vln. I, Vln II, Bx.

MOTETOS DOS PASSOS

Anônimo
Edição: Thais Rabelo

1. Et Recordatus
Adagio

Trompete em Sib (Piston)

Trombones

Violino 1

Violino 2

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixo Continuo (Contrabaixo, Órgão)

Et re - cor - da - tu - est Pe - - trus ver - bi

Et re - cor - da - tus est Pe - - trus ver - bi

Et re - cor - da - tus est Pe - - trus ver - bi

Et re - cor - da - tus - est Pe - - trus

7 7 6 9

2

5

Tpt (Laranjeiras)

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B (Laranjeiras)

B

Bc

f

a₂

div.

Je - - su quo di - xe - rat

Je - - su quo di - xe - rat

Je - - su quo di - xe - rat

su quo di - xe - rat

Je - - su quo di - xe - rat

6/5 5 5 6/4 6/4

9

Tpt

Tbn

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

p

a2

p

p

p

p

Pri - us quam gal - lus ca - tet

Pri - us quam gal - lus ca - tet

p

♭ 7 6/4 ♭ ♭ 7 6/4 6/4 ♭

4

13

Trompete em Sib (Lag.)

Tpt

Tbns

div.

Vno. 1

Vno. 2

S

ter me - ne - ga - bis ter me - ne - ga - bis

p

C (Laranjeiras)

ga - bis

C

ter me - ne - ga - bis ter me - ne - ga - bis

p

T

ter me - ne - ga - bis ter me - ne - ga - bis

p

B

ter me - ne - ga - bis ter me - ne - ga - bis

p

Bc

p

7_b 6 7 6

Musical score for page 5, measures 6-8. The score includes parts for Tpt Sib (Laranjeiras; Lagarto), Tbn (Lagarto), Vno. 1, Vno. 2, S, C, T, B, and Bc. The key signature is B-flat major (two flats). The lyrics are "et e-gres-sus".

Tpt Sib (Laranjeiras; Lagarto)
Tpt
f

Tbn (Lagarto)
Tbns
p
f

Vno. 1
f

Vno. 2
f

S
f
et e - gres-sus

C
f
et e - gres-sus

T
f
et e - gres-sus

B
f
et e - gres-sus

Bc
f

6 6

25

Tpt

p

Tbn (Lagarto)

div.

p

Vno. 1

p

Vno. 2

p

S

p Fle - vit a - ma - -

C

p Fle - vit a - ma - -

T

p Fle - vit a - ma - -

B (Laranjeiras)

p Fle - vit a - ma - -

B

p Fle - vit a - ma - -

Bc

p

7

2. Maria Ergo
Adagio

Tpt Sib (Laranjeiras, Lagarto)

The score consists of the following parts:

- Tpt**: Trumpet in C, starting with a *p* dynamic.
- Tpbs**: Trombones, starting with a *p* dynamic and a *a2* marking.
- Vno. 1**: Violin I, starting with a *p* dynamic.
- Vno. 2**: Violin II, starting with a *p* dynamic.
- S**: Soprano, with lyrics: Ma - ri - a er - go ac - ce - pit
- C**: Alto, with lyrics: Ma - ri - a er - go ac - ce - pit
- T**: Tenor, with lyrics: Ma - ri - a er - go ac - ce - pit
- B**: Bass, with lyrics: Ma - ri - a er - go ac - ce - pit
- Bc**: Piano, starting with a *p* dynamic.

At the bottom of the page, there are four numbers: 7, 2, 6, and 3, which likely correspond to the measures of the piano accompaniment.

36

Tpt

Tbns

Tbn (Laranjeiras)

Vno. 1

Vno. 2

mf

S

C

T

B

Bc

li - bram un - guen - - ti nar - di pis -

li - bram un - guen - - ti nar - di pis -

li - bram un - guen - - ti nar - di pis -

li - bram un - guen - - ti nar - di pis -

6 7 6 4

53

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

Je-su ca-pil - lis su - is et do -

Je-su ca-pil - lis su - is et do -

ca-pil - lis su - is et do -

ca-pil - lis su - is et do -

6 6

57 Tpt (Laranjeiras)

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S (Laranjeiras)

S

mus in - ple - ta

mus in - ple - ta est - ex o - do - re o -

C

mus in - ple - ta est ex o -

T (Laranjeiras)

T

mus in - ple - ta est

B

mus in - ple - ta est ex o - do -

Bc

7 6

Tpt Sib (Laranjeiras, Lgarto)

Tbn (Laranjeiras)

div.

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

do - re un - guen - ti un - guen-ti un - -

do - re o - do - re un - guen-ti un - -

ex o - do - re un - guen-ti un - -

re o - do - re un - guen-ti un - -

7 6 6

64

Tpt

Tpbs

Vno. 1

Vno. 2

S
guen

C
guen

T
guen

B
guen

Bc

66

Tpt

Tbns

mf

Vno. 1

Vno. 2

S

- ti

C

- ti

T

- ti

B

- ti

Bc

3. *Cum Audisset*
Adagio

69

Tpt *mf*

Tbns *mf* a2 div.

Vno. 1 *mf*

Vno. 2 *mf*

S

C

T

B

Bc *mf*

4 6 4

72

Tpt *p*

Tbns *a2* *p* *div.*

Vno. 1 *p*

Vno. 2 *p*

S
Cum au_ dis_ set_ po - pu - lus po - pu -

C

T

B

Bc *p*

4 6 6

75

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

lus au - dis - set po - pu - lus qui - a Je - su ve - nit je - ro

Cum au - dis - set po - pu - lus qui - a Je - su ve - nit je - ro

Cum au - dis - set po - pu - lus qui - a Je - su ve - nit je - ro

Cum au - dis - set po - pu - lus qui - a Je - su ve - nit je - ro

6 6 6

79

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

so - ly-mam ac - ce pe - runt ra-mos pal - ma -

C

so - ly-mam ac-ce pe-runt ra - mos pal - ma -

T

so - ly-mam ac - ce pe - runt ra-mos pal - ma -

B

so - ly-mam ac-ce pe-runt ra - mos pal - ma -

Bc

4 6 # 6 6 #

84

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S
rum et ex - i - e - runt ex - i - e - runt ob - vi - am

C
rum et ex - i - e - runt ex - i - e - runt ob - vi - am

T
rum et ex - i - e - runt ex - i ob - vi - am

B
rum et ex - i - e - runt ex - i - e - runt cla - ma - bant et te cla -

Bc

4# 6 4/3 4 4 7

88

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S
et cla-ma-bant pu - e-ri cla - ma-bant di - cen - -

C
et cla-ma-bant pu - e-ri cla - ma-bant di - cen - -

T
et cla-ma-bant pu - e-ri cla - ma-bant di - cen - -

B
ma-bant et te cla - ma-bant di - cen - -

Bc

6 6

92

Tpt

Tbn

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

-tis

hic est

-tis

hic est

-tis

hic est

-tis

hic est

6 6 7

96

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

7 6/4 3 6

hic est qui ven-tu-rus est hic est

100

f

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

qui ven - tu - rus est in sa - lu - tem

C

qui ven - tu - rus est in sa - lu - tem

T

qui ven - tu - rus est in sa - lu - tem

B

qui ven - tu - rus est in sa - lu - tem

Bc

5 6

103

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

p

p

p

p

p

p

p

p

po - - - - - pu -

p

105

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S
lus

C
lus

T
lus

B
lus

Bc

4. Oh Vos Omnes
Largo

107

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S (Largo)

S

C

T

B

Bc

1

p

p

p

p

p

p

p

p

om - - - nes

Oh vos om - - - nes

p

p

p

p

p

6 4 6 7 6 2 9

111

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S (Lagarto, Laranjeiras)

per - vi -

qui tran - si - tis per vi - am

C

qui tran - si - tis per vi - am

T

qui tran - si - tis per vi - - am

B (Laranjeiras)

vi - - - am

B

qui tran - si - tis per - vi - - am

Bc

4 5 6 6 3

115

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

qui tran - si - tis per - vi -

qui tran - si - tis per vi -

qui tran - si - tis per - vi - - -

qui tran - si - tis per vi - - -

6 - 9 6/4 6 6/4 3

118

Tpt

Tbn

Vno. 1

Vno. 2

S
am

C
am

T
am

B
am

Bc

7b 4 4 3 7 6 6 6 6 b

126

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S
-de - - te si est do-lor

C
-de - te si est do - lor

T
- de - te si est do - lor

B
- de - te si est do-lor

Bc

4 4 4 6/4 5/2 4 6/4

36

130

Tpt

Tbn

Vno. 1

Vno. 2

S
si est do - lor si et do-lor

C
si est do - lor si et do-lor

T
si est do - lor si et do-lor

B
si est do - lor si et do-lor

Bc

7 6 6 6
4 4 3 3

134 37

Tpt

Tbn

Vno. 1

Vno. 2

S
me-us si - cut do - lor_ me - -

C
me-us si - cut do - lor_ me - -

T
me-us si - cut do - lor_ me - -

B
me-us si - cut do - lor_ me - -

Bc

B (Laranjeiras)
me - -

♭ - ♭ 4# 6 6 6

138

The musical score consists of eight staves. The top two staves are for Tpt (Trumpet) and Tbn (Tuba), both in treble clef. The next two staves are for Vno. 1 (Violin I) and Vno. 2 (Violin II), both in treble clef. The vocal staves are S (Soprano), C (Contralto), T (Tenor), and B (Bass), all in treble clef. The B staff has a double bar line after the first measure. The Bc (Piano) staff is at the bottom, in grand staff. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The lyrics 'us' are written under the vocal staves in the second, third, and fourth measures.

Tpt

Tbn

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

us

us

us

5. *Miserere*
Adagio

142 Tpt (Laranjeiras)

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

Mi - se - re - - re mi-se - re-re me-i

C

Mi - se - re - - re mi-se - re-re me-i

T

Mi - se - re - - re mi-se - re-re me-i

B

Mi - se - re - - re mi-se - re-re me-i

Bc

(tasto solo)

p

146

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

f

Tbn (Lagarto)

f

a2

f

De - - us mi - se - re - re

De - - us mi - se - re - re

De - - us mi - se - re - re

De - - us mi - se - re - re

f

6/4 6/4

150

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S (Laranjeiras)

C

T

B

Bc

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

p *f* *p*

se - cun-dum mag-nam mi - se - ri -

se - cun-dum mag-nam mi - se - ri -

se - cun-dum mag-nam mi - se - ri -

se - cun-dum mag-nam mi - se - ri -

6/4 6/4 6/8

154

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S (Lac.)

mi - se - ri -

S

cor - di-am mi - se - ri - cor - di-am

C

cor - di-am mi - se - ri - cor - di-am

T

cor - di-am mi - se - ri - cor - di-am

B

cor - di-am mi - se - ri - cor - di-am

Bc

6 6 6

157

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

tu - - am mi-se-ri-cor - di - am

tu - - am mi-se-ri-cor - di - am

tu - - am mi-se-ri-cor - di - am

tu - - am mi-se-ri - cor - di - am mi-se-ri -

6 3 3 6 4 6 3

161

Tpt

Tbn

Vno. 1

Vno. 2

S
mi - se - ri - cor - di - am

C
mi - se - ri - cor - di - am

T
mi - se - ri - cor - di - am

B
cor - di - am

Bc

6

164

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

mi-se-ri - cor - di-am tu - - -

mi-se-ri - cor - di-am tu - - -

mi-se-ri - cor - di-am tu - - -

mi-se-ri - cor - di-am tu - - -

7 6/4 7 7b 6 6/4

169

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S
- am

C
- am

T
- am

B
- am

Bc

7

6. Amplius
Adagio
 Tpt (Lazarjeiras, Lagarto)

173

p

Tpt

p

Tbns

1

p

Vno. 1

p

Vno. 2

p

S

p

Am - pli - us la - va - me la - va - me la - va -

C

p

Am - pli - us la - va - me la - va - me la - va -

T

p

Am - pli - us la - va - me la - va - me la - va -

B

p

Am - pli - us la - va - me la - va - me la - va -

Bc

p

7 7 6 2 3 6

177

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S
me ab i - ni - qui - ta - te

C (Laranjeiras)
ta - te

C
me ab i - ni - qui - ta - te

T
me ab i - ni - qui - ta - te me ab i - ni - qui - ta - te

B
me ab i - ni - qui - ta - te me ab i - ni - qui - ta - te

Bc

4 4 4 4 4 4 4 7 7 - 6 -

182

Tpt

Tbn (Laranjeiras)

Vno. 1

Vno. 2

S
me - a et a pec - cat - to

C
me - a et a pec - ca -

T
me - a et a pec - ca - - -

B
me - a et a pec - ca - to me - o

Bc
4 - 3 6 6 4

166

Trpt

Tpt Sib (Laranjeiras)

Tmpe. (Lat.)

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

me - o - mun - da - me

to - me o

- to me o

pec - cat - to me - - o

- 6 6 6 4 7

189

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

mun-da-me

mun-da-me

mun-da-me

mun-da-me

7^b 7

192

Ipt

Tpbs

Vno. 1

Vno. 2

S
mun - - da - - me

C
mun - - da - - me

T
mun - - da - - me

B
mun - - da - - me

Bc

7 6 4

201

Trpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S
li pec - ca - - vi pec - ca - vi ti - bi so - li pec

C
li pec - ca - - vi pec - ca - vi ti - bi so - li pec

T
li pec - ca - - vi pec - ca - vi pec -

B
- li pec - ca - - vi pec - ca - vi pec -

Bc

4 4 6 4 7 6 7 4

206

Tpt

Tbns

Tbn (Lagarto)

Vno. 1

Vno. 2

S
ca-vi et ma-lum co-ram te fe-ci

C
ca-vi et ma-lum co-ram te fe-ci

T
ca-vi et ma-lum co-ram te fe-ci

B
ca-vi et ma-lum co-ram te fe-ci

Bc

$\frac{6}{4}$ $7b$

211

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

ut jus -

ut jus -

ut jus -

p

al

p

p

p

p

6

215

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S
ti - fi - ce - - ris in ser - mo - ni - bus

C
ti - fi - ce - - ris in ser - mo - ni bus

T
Ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus
p

B
ti - fi - ce - - ris in ser - mo - ni - bus

Bc

4 6 - 6 -

219

Tpt

Tbns

Vno. 1

Vno. 2

S

cas et

tu - - is et vin - cas et vin - cas et vin -

C (Laranjeiras)

is et

tu - - is et vin - - cas et

T

tu - - is et vin - cas et vin - cas cum ju - di -

B

tu - - is et vin - cas et vin -

Bc

7

226

Tpt

Tbn

Vno. 1

Vno. 2

S

C

T

B

Bc

ppp

ppp

ppp

ppp

ris
ppp

ris
ppp

ris
ppp

ris
ppp

ppp

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em resposta aos problemas de pesquisa colocados ainda na Introdução deste trabalho e que nortearam nosso estudo, a investigação apontou para os impactos acarretados à São Cristóvão pela mudança da capital, cooperando com a dificuldade de acesso às fontes (sobretudo musicais) na atualidade. Neste aspecto destacamos que, exceto pela Valsa Rachel, composta por Fr. Santa Cecília, nenhuma das fontes musicográficas levantadas em nossa investigação foi encontrada em São Cristóvão, mas em arquivos de outros municípios sergipanos.

Dentre as repercussões da transferência da capital, nosso estudo identificou a questão econômica, que afetaria a vida da população de São Cristóvão e a consequente escassez de investimentos por parte do poder público. A mudança acarretou a saída de muitos sancristovenses para Aracaju (inclusive músicos), contribuiu fortemente com o abandono de vários edifícios, com a decadência de templos religiosos remanescentes do século XVIII (mas também de construções do século XIX), com o fim dos investimentos na obra do Theatro de São Cristóvão, além da perda do patrimônio local, como o próprio suposto órgão de tubos, que pertencia ao Convento de São Francisco.

Para além de nosso interesse pessoal, a pesquisa evidenciou uma estreita relação entre o fazer musical em São Cristóvão no século XIX e as narrativas que buscavam ratificar a prosperidade daquela cidade enquanto capital. As fontes hemerográficas e bibliográficas apontaram este aspecto por meio de comentários e de descrições de eventos envolvendo músicos, práticas e repertórios no intuito de destacar uma espécie de primor e grandiosidade.

A atividade cultural de São Cristóvão sofreu com a mudança, considerando a saída da principal corporação da província que, ainda àquela altura, era a Música do Corpo Policial. Além disso, ocorreu a diminuição das notícias que faziam menção às atividades musicais publicadas pela Imprensa local depois da década de 1870. Escritos da primeira metade do século XX, tais como poesias e crônicas, evidenciaram uma perspectiva de decadência, de uma São Cristóvão legada ao passado e ao esquecimento, a exemplo de produções líricas de poetas sergipanos como João Freire Ribeiro e Severiano Cardoso, bem como da narrativa de Serafim Santiago e Prado Sampaio. No entanto, a análise das

Fallas e dos Relatórios de Presidentes da Província entre os anos de 1835 e 1856 ampliou nosso campo de visão sobre a situação de São Cristóvão antes mesmo da mudança da capital. A cidade, apesar de ser a sede, não dispunha de infraestrutura necessária para várias ações administrativas e cotidianas daquela sociedade.

Como resultado desta investigação também destacamos o vasto panorama de atividades musicais, práticas e repertórios que foi levantado e aqui apresentado e discutido. Sabemos que vida musical na antiga capital sergipana contemplava um cenário muito maior e diversificado do que nos foi possível levantar. Ainda assim, mostramos um cenário rico de elementos, evidenciando que, enquanto capital, São Cristóvão foi o centro de convergência dos eventos da província, sempre contando com a presença da música. Nesse contexto destacamos paradas e desfiles pelas ruas da cidade, bailes, teatros públicos e diversos eventos religiosos aqui, de modo particular, em torno do calendário católico. Foram mencionados nomes de músicos sancristovenses que também influenciaram na vida cultural da cidade e de Sergipe, contemplando traços biográficos e produção musical. O cruzamento entre as informações advindas dos jornais que circulavam na época, narrativas de memorialistas e a pesquisa musicográfica em arquivos nos permitiu localizar repertórios que acabaram ficando esquecidos ao longo de várias décadas.

Importa dizer o quão desafiador foi sistematizar nosso raciocínio na forma de apresentar este texto, uma vez que a atividade musical de uma sociedade contempla uma complexa rede de relações, unindo agentes, aproximando espaços e práticas. Essa compreensão de uma realidade em que músicos, práticas e repertórios se intercalam é consequência também da investigação nas fontes primárias e hemerográficas, para além da historiografia local. É possível perceber a questão ao considerar o campo de atuação dos músicos estudados. Exemplo disso é Frei Santa Cecília, cuja atividade permeou em torno da música sacra, mas também das canções populares, serenatas e até mesmo danças (como a valsa) que partiram de sua mente criadora. Ele mesmo atuando como cantor sacro, organista, mas também violonista e cantor de serenatas. Também José Anunciação, autor de obras de variados gêneros, atuante como músico na igreja e também na música militar. Nas teias dos acontecimentos vemos eventos que se iniciavam nas igrejas e terminavam no teatro, louvores à figura do Imperador Pedro II nos mais diversos contextos. Muitas vezes o teatro se fazendo presente em ritos religiosos, como no período quaresmal quando, nas Domingas, a arte das armações se alinhavam a

encenações no intuito de aproximarem as pessoas do mistério celebrado, mostrando assim um entrelaçamento constante.

Em se tratando de grupos musicais, o levantamento sugere que a Música do Corpo Policial foi a única corporação com uma formação fixa na primeira capital sergipana em meados do século XIX e também apontada como a única na Província em 1849, conforme *Relatório do Presidente Góes e Vaconcelos*. Consideramos a possibilidade de ser a única corporação em formato de banda filarmônica, ou mesmo a única com um quadro permanente de músicos e não a única em sentido mais amplo. A sistematização do grupo está relacionada à organização do Corpo Policial da província, vindo a contar com uma estrutura mais organizada também a partir de 1849 (segundo relato do presidente Amâncio Pereira de Andrade, em 1850). A partir da pesquisa hemerográfica constatamos a frequente atuação do grupo em São Cristóvão, sendo mencionado na descrição de diversos eventos publicados nos jornais da época.

A Música do Corpo Policial foi essencial na atividade cultural sancristovense, espaço de aprendizagem musical, de oportunidade de emprego e também importante difusora da música em Sergipe. Hoje são as fontes do arquivo proveniente da corporação (salvaguardado no Museu da PMSE) que nos ajudam a compreender mais sobre a atuação do grupo e sobre a música no estado. Essas fontes nos permitem estudar as obras musicais, dentre as quais composições de músicos locais e arranjos, atividade de copistas, eventos e até mesmo informações extra-musicais como dados familiares, relações de amizade entre músicos e personalidades sergipanas, eventos históricos nacionais e internacionais etc. Ainda sobre as corporações, foi possível levantar o nome da Sociedade Filarmônica Sancristovense como atuante na cidade no último quartel do século XIX.

Destacamos a influência da ópera no cenário musical sergipano. Documentos da década de 1820 já apontavam a presença desse repertório em eventos, inclusive religiosos e principalmente nas noites de teatro. Além disso, em 1836 o Hino de Sergipe evidenciou a influência do repertório italiano na referência usada por Fr. Santa Cecília em sua composição. A pesquisa hemerográfica foi essencial para o estudo sobre a ópera em Sergipe trazendo anúncios dos Teatros Públicos com descrição da programação, ou mesmo narrativas sobre o ocorrido. Essas fontes elucidaram aspectos como os espaços cênicos, questões de ordem moral e econômica em torno das atividades do Theatrinho e

os espaços de realização do evento, a passagem de companhias artísticas por Sergipe e a atuação de músicos e grupos musicais, denominados genericamente de orquestra. Em diálogo com esse contexto, a pesquisa no acervo do Museu da PMSE indicou uma prevalência de adaptações de excertos de ópera no último quartel do século XIX, em Sergipe.

Em meio as tramas desse passado oitocentista identificamos importantes relações entre o fazer musical e o âmbito político. Neste contexto, destacamos a atuação de Frei José de Santa Cecília e a produção do Hino de Sergipe em meio aos ideais liberais e conservadores em função da Independência do Brasil e a Emancipação política de Sergipe, também os eventos (fossem na rua ou nas igrejas) com destaque para a figura do imperador Pedro II, as querelas políticas envolvendo a Música do Corpo Policial e partidos da situação e da oposição e, finalmente, a própria mudança da capital e suas consequência sobre a música em São Cristóvão.

No que diz respeito à música sacra, a narrativa de Serafim Santiago, como irmão do Amparo e cristão devoto, nos auxiliou no levantamento de eventos, práticas, nomes de músicos atuantes, através do ponto de vista de um cidadão ressentido, mas principalmente encantado por sua cidade natal e suas tradições. Em meio ao seu discurso, a música é elevada quase em papel de destaque no que o autor considera de mais elogioso na trajetória de São Cristóvão. Identifica-se a música funcionando como meio de afirmação e sentimento de pertencimento. Era também um meio de destacar as condições de um centro urbano e, para Santiago, importou detalhar nomes de músicos sancristovenses e tantos eventos musicais, práticas e repertórios como forma de evocar o valor daquela cidade perante a província, mesmo depois de deixar de ser a capital. Não somente isso, o autor também destacou o estado dos antigos arquivos musicais da cidade e a urgência em salvaguardar as fontes que estavam, já naquela altura, perecendo.

A investigação sobre música no âmbito das celebrações católicas apontou para um calendário repleto de atividades que concatenava os vários templos da cidade alta, irmandades e confrarias. Neste contexto, práticas dissonantes em relação à música na Igreja se fizeram notar, como a influência da música dramática na celebração litúrgica e a postura contrastante de reprovação em relação à música não propriamente religiosa em atos como a Procissão dos Passos - possivelmente como prenúncio da reforma

conservadora da Igreja que se faria notar apenas no último quartel do século XIX, ganhando forma no século XX. É neste âmbito que se insere a Procissão dos Passos, celebrada na quaresma há mais de duzentos anos e que, ininterruptamente, continua sendo realizada. A procissão traz a música dos Motetos (e da própria Verônica) como elemento essencial. Além disso, observamos a Procissão dos Passos como evento que coloca São Cristóvão em posição de destaque, cooperando com o sentimento de pertencimento da sociedade e manutenção de uma longa tradição religiosa e musical.

Em relação à iniciativa de recuperação de fontes e repertório, que neste trabalho se deu principalmente por meio da edição da *Salve Regina* e dos Motetos dos Passos, mencionamos também a natureza desafiadora da tarefa, principalmente em um primeiro momento. A edição envolveu uma série de escolhas e reflexões sobre diversos critérios que ocasionaram também sentimentos de insegurança e de muitas dúvidas, principalmente quanto à edição dos Motetos dos Passos. O volume do material e a complexidade que ele trazia em nível de análise, já que contava com três versões, nos fez cogitar a não realização da tarefa. É possível que os desafios do momento vivido (cenário pandêmico e questões pessoais como auto cobrança e prazo para finalização da tese) estivessem também na raiz das inseguranças quanto a edição dos motetos. Felizmente optamos pela realização da edição, apesar de todo o desafio que ela representava e da vontade implícita que tínhamos de fazer o melhor trabalho possível, pois – para além de todo aprendizado referente à edição em si – o processo de editar os motetos nos conduziu a uma compreensão muito mais profunda sobre a obra e uma visão mais ampla sobre o alcance desse repertório em Sergipe, além da oportunidade de compartilhar.

Neste trabalho o estudo em torno dos Motetos dos Passos procurou analisar o evento no qual o repertório está inserido, seus agentes, mas também o estudo do repertório a partir das fontes musicográficas. Para tanto, a pesquisa em torno de documentos musicais realizada em acervos sergipanos nos possibilitou ampliar nossa compreensão sobre o impacto dos supracitados motetos em Sergipe e o trânsito desse repertório, conduzindo também para uma análise mais detalhada sobre as fontes, convergindo para a edição crítica dos motetos. É possível que, com a continuidade da pesquisa em acervos sergipanos, outras versões dos mesmos Motetos dos Passos sejam localizadas, ampliando assim o trânsito percorrido por esse repertório que permanece com autoria anônima. Além disso, o estudo nos permitiu inferir tratar-se de uma obra anterior ao século XIX,

considerando elementos como duração das figuras, textura, resquícios da prática de claves altas e uso da linha instrumental do Baixo Contínuo, apontando para uma tradição ainda mais anterior.

Também entendemos essa pesquisa como um alvorecer de possibilidades e uma iniciativa que precisa ser continuada. O potencial da investigação arquivística e hemerográfica suscitou mais perguntas e possibilidades de estudo. Constatamos que a pesquisa em torno da música em Sergipe oitocentista é profícua e muito necessária. Observando o estado dos acervos e a importância das fontes, destacamos a urgência de um trabalho em prol da salvaguarda das fontes musicográficas de Sergipe, contemplando a organização (registro fotográfico, inventariação, acondicionamento adequado, catalogação) desses espaços de memória, contribuindo assim com a pesquisa musicológica. Aliado a isso, ressaltamos a necessidade de valorização das bandas filarmônicas da região, importantes instituições promotoras da música e de seu ensino, mas também espaços essenciais na salvaguarda da memória.

Fomos inevitavelmente conduzidos a olhar para além de São Cristóvão e o horizonte mostrou-se vasto e desafiador. Vislumbrar aspectos da música católica em cidades do agreste e do centro sul sergipano, o surgimento dos primeiros espaços culturais e corporações musicais em Aracaju são alguns exemplos que emergiram desse horizonte, apontando para o que ainda se precisa conhecer. Assim, ainda durante o percurso da escrita procuramos agir, buscando cooperar com a salvaguarda das fontes musicais e o conhecimento e valorização do patrimônio musical sergipano. Iniciamos um processo de organização do Acervo do Museu da Polícia Militar, edição e posterior gravação de repertórios localizados neste mesmo acervo - também em parceria com a Orquestra Sinfônica de Sergipe - buscando recuperar esses repertórios. Outras iniciativas ao longo desse processo compreendem a manutenção de uma página na rede social dedicada ao compartilhamento de fatos ligados à história da música de São Cristóvão e de Sergipe, buscando, principalmente, aproximar a Ciência (Musicologia) da sociedade.

Para o historiador Johan Huizinga “a origem do novo é o que geralmente nosso espírito procura no passado” (HUIZINGA, 1919). Neste sentido, nossa principal motivação em estudar sobre a música na São Cristóvão oitocentista foi justamente compreender os silêncios que pairavam sobre a memória do passado musical da antiga

capital de Sergipe. É verdade que a dificuldade em acessar algumas fontes também tenha ocorrido pela falta de interesse de alguns em cooperar com esta pesquisa. No entanto, apesar de inicialmente desanimadora, a escassez de documentos musicais relativos à São Cristóvão não nos impediu de insistir na investigação e acabou por contemplar uma diversidade de fontes essenciais para o descortinar de um panorama desconhecido aos nossos dias.

Almejamos que esse trabalho contribua com o estudo sobre a música em Sergipe, mas também em nível nacional, já que partindo de uma Musicologia local podemos ampliar e aprofundar o conhecimento sobre a música brasileira nos idos do século XIX, para além dos grandes centros. Além disso, esperamos também cooperar com a possibilidade de aprofundar o estudo e discussões sob um viés musicológico em Sergipe e contribuir com a consciência patrimonial, suscitando, principalmente no público mais jovem, o interesse por valorizar o patrimônio musical sancristovense.

FONTES

A MARSELHEZA. Gazetilha. *A Marselheza*. Ano 1, Ed. 1, Aracaju. 07 de junho de 1881, p. 3.

A RAZÃO. Semana Santa. *A Razão*, Estância. 27 de março de 1910. Ano XVII, ed. 12, p.2.

A UNIÃO. Correspondencia. *A União*. 24 de setembro de 1852 Ano 1, Ed. 17, p. 1.

CIDADE DE SALVADOR. Procissão do Senhor dos Passos. *Cidade de Salvador*. Ano II, Ed. 37, Salvador. [ilegível] de Março de 1898, p. 2.

CORREIO SERGIPENSE, Correspondência, *Correio Sergipense*, São Cristóvão. 18 de março de 1840. Trimestre I, ed. 174, p. 6.

CORREIO SERGIPENSE, Parte Oficial, *Correio Sergipense*, Aracaju. 13 de julho de 1857. Ano XX, ed. 32, p. 2.

CORREIO SERGIPENSE. Relatório. *Correio Sergipense*. Ano XIX, Ed. 47, Aracaju. 3 de setembro de 1856, p. 2.

CORREIO SERGIPENSE. Os Festejos de 23 e 24 de Outubro de 1857. *Correio Sergipense*. Ano XX, Ed. 49, Aracaju. 09 de novembro de 1857, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Anuncio. *Correio Sergipense*, Anno IV, Ed. 401, São Cristóvão. 16 de Novembro de 1842, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. O Correio Sergipense. *Correio Sergipense*, Ano XV, Ed. 58, São Cristóvão. 24 de julho de 1852, p. 3.

CORREIO SERGIPENSE. Descrição dos Festejos do Dia 07 de Setembro. *Correio Sergipense*, São Cristóvão, Ano III, Ed. 218, de Setembro de 1840, p. 2-3.

CORREIO SERGIPENSE. Ensino Privado. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. Anno XII, Ed. 21, 28 de Março de 1849, p. 2.

CORREIO SERGIPENSE. Governo da Província. *Correio Sergipense*. São Christóvão. 7 de julho de 1849, Ano XII, Ed. 47, p. 2.

CORREIO SERGIPENSE. Governo da Província. *Correio de Sergipe*, Aracaju. 5 de novembro de 1859, Ano XXII, Ed. 73, p. 2.

CORREIO SERGIPENSE. Governo da Província. *Correio Sergipense*, Aracaju. Ano XVIII, Ed. 28, 13 de junho de 1855, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Governo da Província. *Correio Sergipense*, São Cristóvão. Ano IV, Ed. 389, 5 de outubro de 1842, p. 1.

CORREIO SERGIPENSE. Governo da Província. *Correio Sergipense*, São Cristóvão. Ano III, Ed. 371, 27 de Julho de 1842, p. 1.

CORREIO SERGIPENSE. Governo da Província. *Correio Sergipense*, Aracaju. Ano XXII, Ed. 26. 27 de abril de 1859, p. 2.

CORREIO SERGIPENSE. Governo da Província. *Correio Sergipense*, Aracaju. 29 de agosto de 1860, Ano XXIII, Ed. 69, p. 3.

CORREIO SERGIPENSE. Governo da Província. *Correio de Sergipe*, Aracaju. 4 de março de 1863, Ano XXVI, Ed. 17, p. 2.

CORREIO SERGIPENSE. Governo da Província. *Governo de Sergipe*, Aracaju. 19 de março de 1864, Ano XXVII, Ed. 23, p. 3.

CORREIO SERGIPENSE. Noticiário. *Correio Sergipense*, Aracaju. Ano XXII, Ed. 58, 14 de Setembro de 1859, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Noticiário. *Correio Sergipense*, Aracaju. Ano XXII, Ed. 55, 4 de agosto de 1859, p. 4

CORREIO SERGIPENSE. O Dia 23 de Julho. *Correio Sergipense*, São Cristóvão. Ano III, Ed. 372, 30 de Julho de 1842, p. 2.

CORREIO SERGIPENSE. O Dia 7 de Setembro. *Correio Sergipense*, Aracaju. Ano XXII, Ed. 58, 14 de setembro de 1859, p. 2-3.

CORREIO SERGIPENSE. Os Festejos de 23 e 24 de outubro de 1857 nesta capital e na cidade de S. Christóvão. *Correio Sergipense*, Aracaju. Ano XX, Ed. 49, 9 de novembro de 1857, p. 3-4.

CORREIO SERGIPENSE. Soneto. *Correio Sergipense*, Ano XVIII, Ed. 27, 9 de junho de 1855, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Soneto. *Correio Sergipense*, Aracaju, Ano XII, Ed. 80, São Cristóvão. 14 de novembro de 1849, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Theatro S. Christóvão. *Correio Sergipense*, São Cristóvão. 5 de julho de 1854. Ano XVIII, E. 48, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Theatro publico. *Correio Sergipense*, São Cristóvão. 12 de agosto de 1854. Ano XVII, Ed. 59, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Theatro Publico. *Correio Sergipense*, São Cristóvão. 19 de agosto de 1854. Ano XVII, Ed. 61, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Theatro de S. Christovao. *Correio Sergipense*, São Cristóvão. 17 de fevereiro de 1855. Ano XVIII, Ed. 13, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Theatro Particular. *Correio Sergipense*, São Cristóvão. 20 de dezembro de 1854. Anno XVII, Ed. 95, p. 4.

ECHO LIBERAL. Festividade em S. Christóvão. *Echo Liberal*, Aracaju. 16 de outubro de 1880. Ano II, Ed. 12, p. 2.

FOLHA DE SERGIPE. Notas de um Baile. *Folha de Sergipe*, Aracaju. 27 de setembro de 1908, Ano XVIII, Ed. 141, p. 1.

GAZETA DE SERGIPE. Hino de Sergipe. *Gazeta de Sergipe*, Aracaju. 08 de dezembro de 1985, Ano VI, Ed. 264, p. 6.

GAZETA DE SERGIPE. Requerimentos Despachados. *Gazeta de Sergipe*, Anno II, 1 de agosto de 1891, Ed. 455, p. 2.

GRITO DA RAZÃO. Correspondências. *Grito da Razão*, Ed.41, 9 de julho de 1824, p. 2-3.

IDADE D'OURO DO BRAZIL. Despeza. *Idade d'Ouro do Brasil*, n. 25, p.7.

JORNAL DO ARACAJU. Comunicado. *Jornal do Aracaju*, Aracaju. 27 de outubro de 1877. Ano VIII, Ed. 864, p. 2.

JORNAL DO ARACAJU. Governo da Provincia. *Jornal do Aracaju*, Aracaju. 17 de fevereiro de 1877. Ano VIII, Ed. 774, p. 1.

JORNAL DE SERGIPE. Litteratura. *Jornal de Sergipe*, Aracaju. 1º de novembro de 1879. Ano XIV, Ed. 103, p. 2.

JORNAL DO ARACAJU. Noticiario. *Jornal do Aracaju*, Aracaju, 9 de outubro de 1878, Ano IX, Ed. 995, p. 2.

JORNAL DO ARACAJU. Noticiario. *Jornal do Aracaju*, Aracaju. 7 de abril de 1877. Ano VIII, Ed. 789, p. 2.

JORNAL DO ARACAJU. O 24 de outubro em S. Christovão. *Jornal do Aracaju*. Aracaju, 20 de outubro de 1875. Ano VI, Ed. 635, p. 4.

JORNAL DO ARACAJU, Instrução Publica, *Jornal do Aracaju*, Sergipe. 6 de dezembro de 1877. Ano IX, ed. 897, p. 1.

JORNAL DE SERGIPE. Presidencia da Provincia. *Jornal de Sergipe*, Aracaju. 3 de maio de 1879. Ano XIV, Ed. 51, p. 2.

O CORREIO SERGIPENSE. Annuncio. *Correio Sergipense*, Trimestre 1, Ed. 326, São Cristóvão. 9 de fevereiro de 1842, p. 4.

O CORREIO SERGIPENSE. S.D.P. *O Correio Sergipense*, 25 de novembro de 1854. Ano XIII, Ed. 88, p. 4.

O CORREIO SERGIPENSE. Attenção. *O Correio Sergipense*, 21 de janeiro de 1854. Ano XVII, Ed. 5, p. 4.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Official. *O Correio Sergipense*, 30 de outubro de 1850. Ano XIII, Ed. 83, p. 3.

O CORREIO SERGIPENSE. Sonetos. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 31 de outubro de 1849. Ano XII, Ed. 76, p. 4.

O CORREIO SERGIPENSE. O Dia 2 de Dezembro. *O Correio Sergipense*. São Cristóvão, 4 de dezembro de 1850, Ano XIII, Ed. 92, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Comunicado. *Correio Sergipense*, São Cristóvão. 28 de março de 1849, Ano XII, Ed. 21, p. 4.

O CORREIO SERGIPENSE. Correspondência. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 18 de fevereiro de 1843. Trimestre I, Ed. 428 p. 3-4

O CORREIO SERGIPENSE. Annuncio. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 31 de março de 1849. Ano XII, Ed. 22, p. 4.

O CORREIO SERGIPENSE. Governo da Provincia. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 20 de junho de 1846, Ano IX, Ed. 18, p. 1.

O CORREIO SERGIPENSE. Theatro Publico. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 20 de junho de 1846. Ano IX, Ed. 18, p. 4.

O CORREIO SERGIPENSE. Teatro Público. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 9 de novembro de 1853. Ano XVI, Ed. 78, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Theatro de S. Christovao. *Correio Sergipense*, 17 de fevereiro de 1855. Ano XVIII, Ed. 13, p.4.

CORREIO SERGIPENSE. Theatro de São Christóvão. *Correio Sergipense*. São Cristóvão, 8 de novembro de 1854. Ano XVII, Ed. 83, p.4.

O CORREIO SERGIPENSE. Theatro Publico. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 9 de agosto de 1848. Ano XI, Ed. 59, p. 4.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Official. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 21 de setembro de 1853, Ano XVI, Ed. 64, p. 1.

O CORREIO SERGIPENSE. Annuncios. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 12 de novembro de 1853, Ano XVI, Ed. 79, p. 4.

O CORREIO SERGIPENSE. Aviso. *O Correio Sergipense*, São Christóvão. 7 de dezembro de 1853, Ano XVI, Ed. 86, p. 4

O CORREIO SERGIPENSE. Á pedido. *O Correio Sergipense*, São Christóvão. 10 de dezembro de 1853. Ano XVI, nº 87, p. 3.

O CORREIO SERGIPENSE. Sala das Ordens. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 23 de setembro de 1848, Ano XI, Ed. 72, p. 3.

O CORREIO SERGIPENSE. Sala das Ordens do Governo de Sergipe. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 2 de setembro de 1848, Ano XI, Ed. 66, p. 3.

O CORREIO SERGIPENSE. Visita do Exm Sr. Presidente a cidade da Estancia e villa de Santa Luzia. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 19 de novembro de 1851, Ano XIV, Ed. 84, p. 3-4.

O CORREIO SERGIPENSE. Saudação ao Imperador Pedro II. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 28 de março de 1849, Ano XII, Ed. 21, p. 4.

O CORREIO SERGIPENSE. Inauguração da Biblioteca Pública. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 5 de julho de 1851, Ano XIV, Ed. 47, p. 2.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 21 de junho de 1848, Ano XI, Ed. 46, p. 2.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 1851, Ano XIV, Ed. 28, p. 2.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 21 de setembro de 1853, Ano XVI, Ed. 64, p. 1.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 20 de agosto de 1853, Ano XVI, Ed. 56, p. 2.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 21 de abril de 1849, Ano XII, Ed. 27, p. 3

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 24 de outubro de 1849, Ano XII, Ed. 74, p. 2.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 15 de fevereiro de 1851, Ano XIV, Ed. 12, p. 3.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 1º de março de 1851, Ano XIV, Ed. 14, p. 2.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 3 de maio de 1851, Ano XIV, Ed. 30, p. 2.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 17 de maio de 1851, Ano XIV, Ed. 35, p. 2.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 21 de julho de 1852, Ano XV, Ed. 57, p. 3.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 10 de maio de 1851, Ano XIV, Ed. 32, p. 3.

O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 6 de julho de 1853, Ano XVI, Ed. 44, p. 2.

O CORREIO SERGIPENSE. Theatro Publico. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 6 de junho de 1849, Ano XII, Ed. 39, p. 8.

CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 1º de abril de 1854, Ano XVII, Ed. 24, p. 1-3.

CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 3 de maio de 1854, Ano XVII, Ed. 32, p. 3.

CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. *O Correio Sergipense*, São Cristóvão. 17 de junho de 1854, Ano XVII, Ed. 44, p. 2.

O GUARANY. Recreio Dramatico. *O Guarany*, Aracaju. 10 de outubro de 1884, Anno 6, Ed. 72, p. 4.

O GUARANY. Os Successos. *O Guarany*, Aracaju. 24 de julho de 1884, Anno 6, Ed. 63, p. 1.

O GUARANY. Os Successos. *O Guarany*, Aracaju. 31 de maio de 1884, Anno 6, Ed. 59, p. 1.

O PLANETA. Advertencia. *O Planeta*, Aracaju. 04 de novembro de 1883, Ano I, Ed. 5, p. 1.

O REPUBLICANO. Actos Officiais. *O Republicano*, Aracaju. 12 de fevereiro de 1890. Ano II, Ed. 65, p. 1.

O REPUBLICANO. Sem título. *O Republicano*, Aracaju. 15 de maio de 1890. Anno II, Ed. 137, p. 3.

O REPUBLICANO. Uma Petala Todas as Manhãs. *O Republicano*, Aracaju. Ano III, Ed. 36, 18 de Fevereiro de 1891, p. 2.

O REPUBLICANO. Uma Petala Todas as Manhãs. *O Republicano*, Aracaju. Ano III, Ed. 36, 18 de Fevereiro de 1891, p. 2.

O TRIUNFO. Correspondência. *O Triunfo*, Laranjeiras, Trimestre I, Ed. 4, 26 de janeiro de 1844, p. 4.

CORREIO SERGIPENSE. Theatro Público. *Correio Sergipense*, Aracaju. 6 de junho de 1857. Ano XX, Ed. 27, p. 3-4

REVISTA DA SEMANA. O Primeiro Centenário de Aracaju. *Revista da Semana*. Ed. 18. Rio de Janeiro, 30 de abril de 1955. p. 35.

REVISTA DA SEMANA. Aracajú fêz anos. *Revista da Semana*. Ed. 13. Rio de Janeiro, 1 de abril de 1950. p. 8.

REVISTA DA SEMANA. Vida Goiana. *Revista da Semana*. Ed. 29. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1942. p. 28.

REVISTA DA SEMANA. Estado de Sergipe. *Revista da Semana*. Ed. 236. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 20 de novembro de 1904, p. 9.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Relatório de Todos os Actos do Governo da Província de Sergipe, na Presidência do Dr. Manoel Ribeiro da Silva Lisbôa e por elle publicados*. Bahia, Typ. Do Correio Mercantil, 1835.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla da Abertura da Assembléa Legislativa Provincial na sessão extraordinária, proferida pelo Exc. Sr. Presidente da Provincia de Sergipe*. Sergipe, Typ. de Silveira, 1835.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que abrio a segunda sessão ordinária da legislatura provincial, o vice-presidente da Provincia de Sergipe, Dr. Manoel Joaquim Fernandes de Barros*. Sergipe, Typ. de Silveira, 1836.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que o Exc. Sr. Presidente da Provincia Mello Pereira, abriu a Terceira Sessão Ordinaria da Primeira Legislatura da Assembléa Legislativa desta Provincia.* Sergipe, Typ. de Silveira, 1837.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que o Exc. Sr. Eloy Pessoa, Presidente da Provincia abriu a Primeira Sessão Ordinaria da Segunda Legislatura da Assembléa Legislativa desta Provincia.* Sergipe, Typ. de Silveira, 1838.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que o Exc. Sr. Vicepresidente da Provincia Almeida Bôto abriu a Primeira Sessão Ordinaria da Segunda Legislatura da Assembléa Legislativa desta Provincia.* Sergipe, Typ. Provincial, 1839.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que o Exc. Sr. Presidente da Provincia José Pachêco encerrou a Última Sessão Ordinaria da Segunda Legislatura da Assembléa Legislativa desta Provincia.* Sergipe, Typ. Provincial, 1839.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que o Exc. Sr. Presidente da Provincia Wenceslao d'Oliveira Bello abriu a Sessão Ordinaria da Segunda Legislatura da Assembléa Legislativa desta Provincia.* Sergipe, Typ. Provincial, 1840.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que o Exc. Sr. Presidente da Provincia, Cel. João Pedro da Silva Ferreira, abriu a Segunda Sessão Ordinaria da Terceira Legislatura da Assembléa Legislativa desta Provincia.* Sergipe, Typ. Provincial, 1841.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que abriu a Primeira Sessão da Quinta Legislatura da Assembléa Legislativa Provincial de Sergipe o Exc. Sr. Presidente da Provincia, Commandante Superior Sebastião Gaspar d'Almeida Bôto em 11 de Janeiro de 1842.* Sergipe, Typ. Provincial, 1842.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que abriu a Segunda Sessão Ordinaria da Sexta Legislatura da Assembléa Provincial de Sergipe, o Exc. Sr. Presidente da Provincia, Doutor Anselmo Francisco Peretti, em 21 de Abril de 1843.* Sergipe, Typ. Provincial, 1843.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que o Exc. Presidente da Provincia, Doutor Anselmo Francisco Peretti, abriu a Primeira Sessão Ordinaria da Sexta Legislatura da Assembléa Provincial de Sergipe, em 14 de janeiro de 1844.* Sergipe, Typ. Provincial, 1844.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que o Exc. Vice-Presidente da Provincia, Conego e Vigario Geral, José Francisco de Menezes Sobral, abriu a Segunda Sessão Ordinaria da Sexta Legislatura da Assembléa Provincial de Sergipe, em 11 de janeiro de 1845.* Sergipe, Typ. Provincial, 1845.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla que recitou o Presidente da Provincia de Sergipe, Antonio Joaquim Alvares do Amaral, na abertura da Assembléa da mesma Provincia, em 11 de janeiro de 1846.* Sergipe, Typ. Provincial, 1846.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla dirigida a Assembléa Legislativa da Provincia de Sergipe pelo Dr. Joaquim José Teixeira, na abertura da Primeira Assembléa, em 3 de Abril de 1848.* Sergipe, Typ. Provincial, 1848.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla com que o Exc. Presidente da Provincia, Goes e Vasconcellos abriu a Sessão da Assembléa Legislativa Provincial, em 1 de Março de 1849.* Sergipe, Typ. Provincial, 1849.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Relatorio com que ao seo successor na administração da Provincia de Sergipe, no dia 17 de dezembro de 1849, em que tomou posse, apresentou o Exm. Sr. Dr. Zacarias de Goes e Vasconcellos.* Sergipe, Typ. Provincial, 1849.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla que dirigio á Assembléa Legislatva Provincial de Sergipe na Abertura de sua Sessão Ordinaria, em 1º de Março de 1850, o Exm. Snr. Presidente da Provincia, Dr. Amancio João Pereira de Andrade.* Sergipe, Typ. Provincial, 1850.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla que dirigio á Assembléa Legislatva Provincial de Sergipe na Abertura de sua Sessão Ordinaria, em 11 de Janeiro de 1851, o Exm. Snr. Presidente da Provincia, Dr. Amancio João Pereira de Andrade.* Sergipe, Typ. Provincial, 1851.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Relatorio apresentado á Assembléa Legislatva Provincial de Sergipe na Abertura de sua Sessão Ordinaria, em 19 de Julho de 1851, o Exm. Snr. Presidente da Provincia, Dr. Amancio João Pereira de Andrade.* Sergipe, Typ. Provincial, 1851.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Falla apresentado á Assembléa Legislatva Provincial de Sergipe na Abertura de sua Sessão Ordinaria, em 8 de Março de 1852, pelo Exm. Snr. Presidente da Provincia, Dr. José Antonio de Oliveira Silva.* Sergipe, Typ. Provincial, 1852.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Relatorio com que foi entregue a Administração da Provincia de Sergipe no dia 14 de julho de 1853, ao Illmº e Exmº Snr. Doutor Luiz Antonio Pereira Franco, pelo seu antecessor o Exm.º Snr. Doutor José Antonio de Oliveira Silva.* Sergipe, Typ. Provincial, 1853.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Relatorio com que foi entregue a Administração da Provincia de Sergipe no dia 14 de julho de 1853, ao Illmº e Exmº Snr. Doutor Ignacio Joaquim Barbosa, pelo seu antecessor o Exm.º Snr. Doutor Luiz Antonio Pereira Franco.* Sergipe, Typ. Provincial, 1853.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Relatorio apresentado a Assembléa Legislativa Provincial de Sergipe na Abertura de sua Sessão Ordinaria no dia 1º de Março de 1855, pelo seu antecessor o Exm.º Snr. Presidente Ignacio Joaquim Barbosa.* Sergipe, Typ. Provincial, 1855.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Relatorio com que foi aberta a Primeira Sessão da Undecima Legislatura da Assembléa Provincial de Sergipe no dia 2 de julho de 1856, pelo seu Exm.º Presidente Doutor Salvador Correia de Sá e Benevides.* Bahia, Typ. Carlos Poggetti, 1856.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Relatorio com que foi entregue a administração da Provincia de Sergipe no dia 27 de fevereiro de 1856, ao Exm.º Illmº e Exmº Snr. Presidente Doutor Salvador Correia de Sá e Benevides, pelo Vice-presidente da mesma Provincia o Exm. Snr. Barão de Maroim.* Sergipe, Typ. Provincial, 1856.

SERGIPE [PROVÍNCIA]. *Relatorio com que foi aberta a Segunda Sessão da Undecima Legislatura da Assembléa Provincial de Sergipe no dia 1º de fevereiro de 1857, pelo seu Exm.º Presidente Doutor Salvador Correia de Sá e Benevides*. Sergipe, Typ. Provincial, 1857.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Eva Maria Siqueira. *O Atheneu Sergipense: uma casa de educação literária examinada segundo os planos de estudos 1870-1908*. São Paulo, 2005. 318p. Tese (Doutorado em Educação: História, Política e Sociedade). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

ANUNCIACÃO, Tássia Oliva de Souza. *O Theatro Atheneu e suas memórias: palco-casa da arte em Aracaju-Sergipe*. São Cristóvão, 2019. 77f. Monografia (Licenciatura em Teatro). Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, 2019.

AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: s.e., 2000.

AMARAL, Sharyse Piroupo do. *Um pé calçado, outro no chão: liberdade e escravidão em Sergipe (Cotinguiba, 1860-1900)*. Salvador: EDUFBA; Aracaju: Editora Diário Oficial, 2012.

ANDRADE, PÉRICLES MORAIS. In: SANTIAGO, Serafim de. *Anuario Christovense*. São Cristóvão: Editora UFS, 2009. Originalmente publicado em [1920].

ANTÔNIO, Edna Maria Matos. *A Independência do solo que habitamos: poder, autonomia e cultura política na construção do Império Brasileiro*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ARAGÃO, Ivan Rêgo. História, memória e turismo nas Igrejas do Centro Antigo em São Cristóvão/SE. *Cadernos do CEOM*. Memórias Rurais e Urbanas, Santa Catarina, v. 28, n. 42, p. 67-76, 2015.

AUGÉ, Matias. *Liturgia: história, celebração, teologia, espiritualidade*. Trad. Comercindo B. Dalla Costa. 4.ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2013.

AUDSLEY, George Ashdown. *The Art of Organ-Building*. New York: Dover, 1963/2011. v.1.

AZEVEDO, José Nunes de. Sob o Lume da Civilização: um estudo da ideia de progresso no Brasil das últimas décadas do período monárquico. *Revista Intèllectus*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 1-23, 2014.

BARROS, Francisco Reinaldo Amorim de. *ABC das Alagoas: dicionário biobibliográfico, histórico e geográfico das Alagoas*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial. 2005. v. 2.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808- 1889*. São Paulo, 2006. 3v. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de

Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2006.

_____. CASTAGNA, Paulo. Trombetas, Clarins, Pistões e Cornetas no Século XIX e as Fontes para a História dos Instrumentos de Sopro no Brasil. *Revista Música Hodie*, Goiás, v. 5, n. 1, p. 11-20, 2005.

BITTENCOURT, Liberato. *Homens do Brasil*. v.1 (Sergipe) 2.ed. Edição organizada por Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro. Typ. Gomes Pereira, 1917.

BOSCHI, Caio César. *Os Leigos e o Poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Bomlivro, 1986.

BRESCIA, Rosana de Moraes Marreco Orsini. *C'est Là Que L'on Joue La Comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1812)*. Paris; Lisboa, 2010. 768f. Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea de Ciências Musicais). Université Paris IV-Sorbonne; Universidade Nova de Lisboa, 2010.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e Música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes, 2008.

BURGAIN, Luís Antônio, 1812-1876. Requerimento ao Conservatório Dramático Brasileiro, solicitando exame censório para a peça: O Amor de um padre ou A Inquisição em Roma. Manuscrito. Conservatório Dramático Brasileiro. 1890. Disponível: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/269558>. Acesso 14 jan 2021.

BURKE, Peter. *A Escrita da História: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 2011.

_____. (Org.). *A Escola dos Annales 1929-1989: a revolução da historiografia*. São Paulo: UNESP, 2010.

_____. *O que é história cultural?* Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (Org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

CAES, André Luiz. Interpretações Acadêmicas sobre a Procissão do Fogaréu na Cidade de Goiás: um olhar sobre algumas bibliografias. *Revista Expedições*, Morrinhos/GO, v. 10, n. 1, p. 64-78, 2019.

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CASTAGNA, Paulo. A música para a Procissão dos Passos da Quaresma na América Portuguesa. In: ENCUESTRO SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA, 7. FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA RENACENTISTA Y BARROCA AMERICANA “MISIONES DE CHIQUITOS”, 7. 2008, Santa Cruz de la Sierra. *Actas...* Santa Cruz de la Sierra, Asociación Pro Arte y Cultura, 2008. p. 445-471.

CASTAGNA, Paulo. A notação proporcional em manuscritos musicais brasileiros do século XVIII. *Resonancias*, Santiago de Chile, v. 8, n.15, p. 97-119, 2004.

CASTAGNA, Paulo. As claves altas na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 27-42, 2002.

_____. *O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII e XIX*. São Paulo, 2000. 982 f. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2000.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2.ed. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHAVES, Júnior. José Inaldo. *As Capitânicas de Pernambuco e a Construção dos Territórios e das Jurisdições na América Portuguesa (séc. XVIII)*. Niterói, 2017. 402 f. Tese (Doutorado em História). Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, 2017.

CÓDIGO DO DIREITO CANÔNICO. 13.ed. São Paulo: Loyola, 2014.

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. *Constituição Sacrosantum Concilium: sobre a sagrada liturgia* (1963). In: DOCUMENTOS DA IGREJA. Documentos sobre a Música Litúrgica. São Paulo: Paulus, 2005. p.109-154.

COSTA FILHO, Luiz José da. Frei José de Santa Cecília. *Revista do Instituto Histórico de Sergipe*. Aracaju: Typ. Commercial, v. 5, n. 9, p. 79-87, 1920.

DANTAS, Beatriz Góis. Independência: celebrações, memórias e símbolos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, v. 2, n. 50, p.17-38, 2020.

DANTAS, Ibarê. A Política em Sergipe Provincial (1820-1889), *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, v.1, n. 46, p. 33-42, 2016.

DANTAS, J.I.C. In: SANTIAGO, Serafim de. *Anuario Christovense*. São Cristóvão: Editora UFS, 2008. Originalmente publicado em [1920]

FERRAZ, Leidson. Casa da Ópera na lama e com má fama: o primeiro teatro do Recife. *Abrace*, Recife, v. 19, n. 1, p. 1-15, 2018. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3882>. Acesso em 16 jan. 2021.

FERREIRA, Maria João Pacheco. Das armações e do ofício de armador na cidade de Lisboa nos séculos XVII e XVIII. *Cadernos do Arquivo Municipal*, Lisboa, v. 2, n. 7, p. 113-136, 2017.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música Sacra e Religiosa Brasileira dos Séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. 2. ed. Rio de Janeiro, S2 Books, 2017. ISBN: 978-85-917578-4-8.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Motetos para Semana Santa: subsídios para catalogação. *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro, v.6, n.1, p.50-59, 2003.

FONTES, Aglaé d'Ávila. Falando de um Símbolo: o hino sergipano. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, v. 1, n. 50, p. 14-28, 2020.

FREIRE, Felisbello Firmo de Oliveira. *História de Sergipe (1575-1855)*. 3.ed. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: IHGSE, 2013. Originalmente publicado em [1891].

FREYRE, Gilberto. *Vida Social no Brasil nos meados do século XIX*. Trad. Waldemar Valente. 4.ed. São Paulo: Global, 2008.

_____. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51.ed. São Paulo: Global, 2006.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira. A Cultura clerical e a folia popular. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 183-202, 1997. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbh/a/ZsqvwYFL8QzZFBMg65nDM9m/?lang=pt#>. Acesso em 14 jan. 2021.]

GALVÃO, Manuel da Cunha. *Viagem Imperial á Provincia de Sergipe*, ou narração dos preparativos, festejos e felicitações que tiveram lugar por ocasião da visita que fizeram á mesma provincia sua magestades imperiais em janeiro de 1860. Bahia: Typographya do Diario, 1860. Disponível em: <http://bmol.lencoispaulista.sp.gov.br:8080/xmlui/handle/1/227?show=full>. Acesso em: 06 jan. 2021.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUARANÁ, Armindo. *Diccionario Bio-Bibliográfico Sergipano*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1925.

HAUCK, João Fagundes; FRAGOSO, Hugo...[et. al]. *História da Igreja no Brasil: ensaio de interpretação a partir do povo: segunda época, Século XIX*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Tradução de Susana Borges e Bernardo Leitão. São Paulo: UNICAMP, 1990.

LIBER CANTUALIS. São Paulo: Editora Salesiana, 2011.

LIMA, Luana Nunes Martins de. A procissão do fogaréu na cidade de goiás – identidade, cultura e território: O turismo e as novas tendências. *Boletim Goiano de Geografia*, Goiânia, v. 32, n. 1, p. 121-133, 2012.

LIMA. Jackson da Silva. *Os Estudos Filosóficos em Sergipe*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1995.

MACIEL, Jair. “Minha Vida é um Romance”: estudo sobre o músico Ceciliano Avelino da Cruz a partir do arquivo do Museu da Polícia Militar de Sergipe. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, v. 1, n.50, p.174-194, 2020.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães. *Homens de Negócio, Fé e de Poder Político: a Ordem Terceira de São Francisco do Recife, 1695-1711*. Rio de Janeiro, 2010. 242 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura). Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. *Banda de Música da Força Policial Militar do Ceará: uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930)*. Belo-Horizonte (MG), 2017. 481 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais; Universidade Nova de Lisboa. 2017.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typographya de S. Joaquim, 1908.

MOTT, Luiz Roberto de Barros. *Sergipe del Rey: população, economia e sociedade*. Aracaju: Fundesc, 1986.

NATAL, Caion Meneguello. Ouro Preto e as Primeiras Representações da Cidade Histórica. *Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-20, 2013.

NETO, Dionísio de Almeida. *A Luz da Fé no Jardim de Sergipe: aspectos históricos do catolicismo em Estância-SE (1632-2003)*. Curitiba: Prismas, 2016.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, PUC-São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

NUNES, Maria Thetis. *Sergipe Provincial II (1840/1899)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Aracaju: Banco do Estado de Sergipe, 2006.

_____. Os Ideais da Revolução Francesa alcançam Sergipe, *Revista da Academia Sergipana de Letras*, Aracaju, v.1, n. 32, p. 67-75, 1997.

_____. *História da Educação em Sergipe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Aracaju: Governo do Estado de Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, 1984.

NUNES, Verônica Maria Meneses. As Irmandades em Sergipe: devoção e cor. *Práxis Pedagógica: Revista do Curso de Pedagogia*, Aracaju, v. 2, n. 2, p. 1-11, 2015.

OLIVA, Terezinha. Estruturas de Poder. In: DINIZ, Diana M. (Org.). *Textos para a História de Sergipe*. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe/BANESE, 1991. p. 131-166.

OLIVEIRA, Vinícius Eufrásio de. *“Cantá pras Alma”*: a reza cantada do ritual de encomendação das almas, 2017. 248 f. Dissertação (Mestrado em Música e Cultura). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

PINHO LEAL, Augusto Soares d’Azevedo Barbosa de. *Diccionario Geographico, Estatístico, Chorografico, Heraldico, Archeologico, Historico, Biographico e*

Etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias. Livraria Editora de Matos Moreira & Companhia: Lisboa, 1874-1890.

PORTO, Fernando Figueiredo. *A Cidade do Aracaju 1855-1865: ensaio de evolução urbana*. 2.ed. Aracaju: Governo de Sergipe/FUNDESC, 1991.

PRECIOSO, Daniel. *Terceiros de Cor: pardos e crioulos em ordens terceiras e arquiconfrarias (Minas Gerais, 1760-1808)*. Niterói, 2014. 338 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, 2014.

NERY, Daniel Guimarães. *Música em Atibaia: uma história possível*. São Paulo, 2008. 2 v. 137 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008.

RABELO, Thais Fernanda V. O Duetto Angélico da Catedral e a Passagem da Belle Époque em Aracaju (SE). In: BLANCO, Pablo Sotuyo (Org.). *Iconografia musical na América Latina* [recurso eletrônico]: discursos e narrativas entre olhares e escutas. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 169-188.

_____; ROCHA, Edite. Reflexos da Atividade Musical o Maestro João Batista Prado no Acervo da Lira Cristovense. In: Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes (1), 2017, São João del Rei. *Anais...* São João del Rei: Universidade Federal de São João del Rei, 2017, p.230-243.

RABELO, Thais Fernanda V. *Estudo Histórico e Organológico em Tornado Órgão De Tubos de Laranjeiras (SE)*. 2014. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESENDE, Diana Campos. *Roda dos Expostos: Um caminho para a Infância Abandonada*. São João del Rei, 1996. Monografia (Especialização em “História de Minas – Século XIX”). Universidade Federal de São João del Rei, 1996.

RIBEIRO, João Freire. Discurso de Posse do Acadêmico Freire Ribeiro. *Revista da Academia Sergipana de Letras*, Aracaju, v. 1, n. 10, p. 38-50, 1943.

_____. Trem de São Cristóvão. *Revista da Academia Sergipana de Letras*, Aracaju, v. 1, n. 40, p. 261-262, 2011.

ROBATTO, Lucas; RODRIGUES, Clara Costa; SAMPAIO, Marcos da Silva. Os primórdios do Teatro São João desta Cidade da Bahia. *Revista da Bahia*, Salvador, v. 32, n. 37, p. 62-67, 2003.

ROMÉRO, Sylvio. *Parnaso Sergipano*. Aracaju: Typ. do Estado de Sergipe, 1889.

RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. *Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de O judas em sábado de aleluia, Os irmãos das almas e O noviço*. Campinas, 2012. 310 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2012.

RUSSEL-WOOD, A. J. R. Aspectos da Vida Social das Irmandades Leigas da Bahia no Século XVIII. *Revista Universitas*, Salvador, n.6/7, p. 189-204, 1970. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/universitas/issue/view/11>. Acesso: 21 abr. 2021.

SAMPAIO, Prado. *Sergipe artistico, litterario e scientifico*: Memoria apresentada pelo Governo do Estado de Sergipe, sob a administração do Exm. Sr. Coronel Manoel Corrêa Dantas, á Exposição Ibero-Americana de Sevilha. 2.ed. São Cristóvão: Editora UFS, 2012. Originalmente publicado em [1908;1928].

SANTIAGO, Serafim. *Anuario Christovense ou Cidade de São Cristóvão*. São Cristóvão: Editora UFS, 2009. Originalmente publicado em [1920].

SANTOS, Claudefranklin Monteiro. *Contradições da Romanização da Igreja no Brasil: a festa de São Benedito em Lagarto-SE (1771-1928)*. Aracaju: Edise, 2016.

SANTOS, Magno Francisco de Jesus. *O Prefácio dos Tempos: caminhos da Romaria do Senhor dos Passos em Sergipe*. Niterói, 2015. 320f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense. 2015.

SANTOS, Valmor Ferreira (Coord.). *Religiosidade da Comarca de São Cristóvão século XVIII*: catálogo. Aracaju: TJ - Arquivo Judiciário, 2008.

SERGIPE. *Aspectos Históricos, Artísticos, Culturais e Sociais da Cidade de São Cristóvão*. Série Memória. Aracaju: Secretaria do Estado da Cultura e Meio Ambiente, 1989. v.1.

SILVA, Acrísio Santos. *Catálogo de Partituras do Acervo Musical da Banda da Polícia Militar*. São Cristóvão, 2013. Monografia (Licenciatura em Música). Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe, 2013.

SIVA, C. R. *Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)*. São Paulo, 2017. 276 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

SILVA, Clodomir de Souza e. *Álbum de Sergipe 1820-1920*. 1ª Impressão. Aracaju: Gráfica e Editora Infograpics, 2019. Originalmente publicado em [1920].

SILVA FILHO, José Thiago. Memória da Santa Casa de Misericórdia de São Cristóvão/SE. *Revista do Memorial do Poder Judiciário de Sergipe*, Aracaju, n. 1, p. 141-163, 2011.

SILVA, José Amaro Santos da. *Música e Ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

SIMÃO, Maristela dos Santos. *As Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e os Africanos no Brasil do Século XVIII*. Lisboa, 2010. 108 f. Dissertação (Mestrado em História da África). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

SOUZA, Ana Guiomar Rego. *Paixões em Cena: a Semana Santa na cidade de Goiás (século XIX)*. Cidade de Goiás, 2007. 367 f. Tese (Doutorado em História). Departamento de História da Universidade de Brasília, 2007.

SOUZA, Mateus de Araújo; SANTOS, Jarina Serra. A Indexação dos Relatórios de Presidente de Província do Maranhão: um olhar sobre o ensino secundário (1840-1850). *R. Bibliomar*, São Luís, v. 16, n. 1, p. 24-35, 2017.

SCHULZ, John. O exército e o Império. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *O Brasil Monárquico: declínio e queda do Império*. 2.ed. São Paulo: Difel, 1974, p.243 (História Geral da Civilização Brasileira, v.4, tomo II).

TELLES, Manuel. P. Oliveira. *Sergipenses: escriptos diversos*. 2.ed. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: IHGSE, 2013. Originalmente publicado em [1900].

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Aveiro, 2011. 419 f. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2011.

VARGAS, Maria Augusta Mundim. *Atlas das Celebrações: as festas dos ciclos junino e natalino em Goiás e Sergipe*. Arcaju: Instituto Banese, 2016.

VIEIRA, Glenda Salgado. *Decadência e Expansão no Litoral Norte de Olinda (1654-1710): a freguesia de Maranguape*. Recife, 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

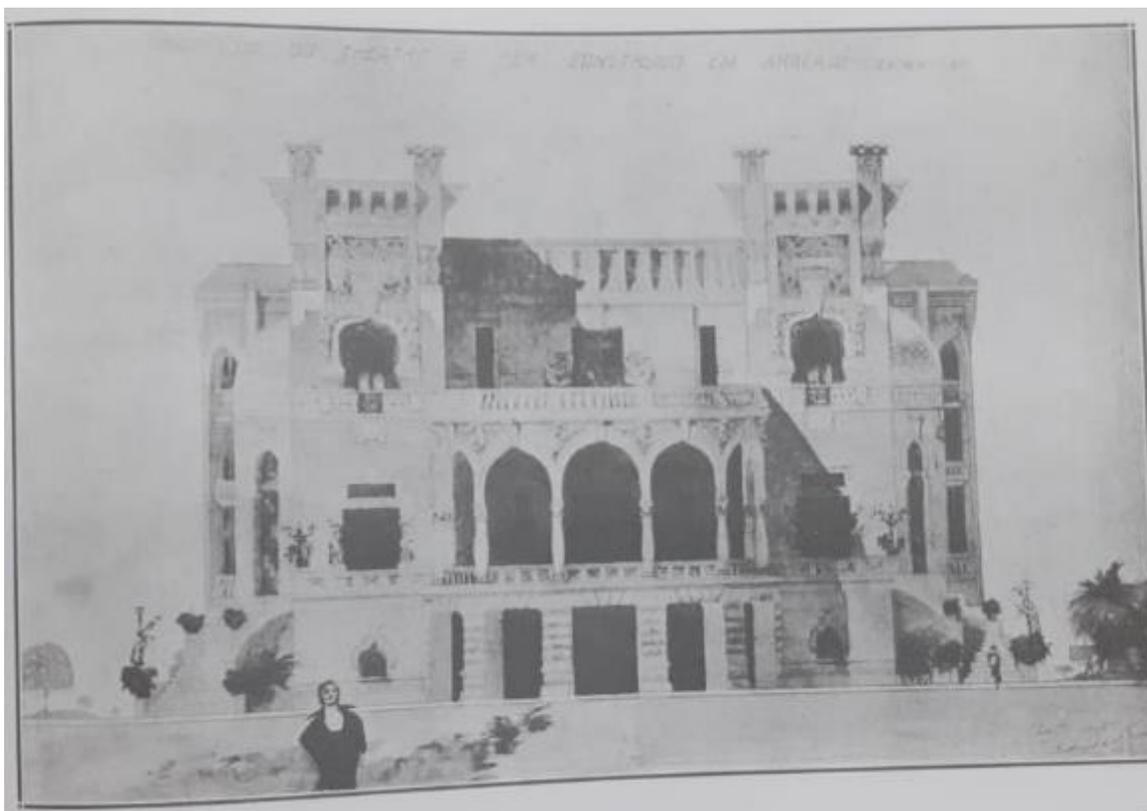
VILHENA, Gustavo Henrique Ramos de. *Os Fazedores de Cidade: uma história da mudança da capital no Piauí (1800-1852)*. Recife, 2016. 272 f. Tese (Doutorado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

VINUESA, Pilar Fernández; MIGUEL, Aida Anguiano de. La Santa Faz, Imagen Devocional, En Los Conventos De Toledo. *Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, v. 2, p.17-30, 2013.

ZAGHENI, Guido. *A Idade Contemporânea: curso de história da Igreja*. Trad. José MARIA DE Almeida. São Paulo: Paulus, 1999.

ANEXOS

ANEXO 1 – TEATRO SÃO CRISTÓVÃO



Projeto do Teatro de Aracaju. Clodomir Silva (1920, p.157).

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – SELEÇÕES DE ÓPERA – FONTES DO ARQUIVO DO MUSEU DA
POLÍCIA MILITAR DE SERGIPE

| Compositor | Título | Natureza | Copista | Arranjador |
|---------------|--|--|--|---------------------------------------|
| A. BAZZINI | <i>Saul - Overture</i> | Impresso | Com nota explicando que faltam partes para alguns instrumentos | |
| A. FRANCHETTI | <i>Ridda Infernale</i> n'ell opera Israel | Impresso | Ricordi | |
| A. PONCHIELLI | <i>Il Figliuol Prodigio - Final</i> de Acto 1º | Impresso – 1902 | | |
| | <i>La Gioconda - Fantasia</i> | Manuscrito | Extraído por Horácio Bomfim em 1910 | |
| | <i>Gioconda Pout-pourri</i> | Manuscrito | Copiado em 1892 | |
| C. GOMES | <i>Il Guarani - Coro dos</i> Aventureiros | Manuscrito | | Francisco Avelino 1886 |
| | <i>Il Guarany - Duetto do 1º</i> Acto | Manuscrito | Cópia de Bomfim em 1915 | Francisco Avelino de 1885 |
| | <i>Salvator Rosa</i> Finale duetto 1º e Marcia dell atto 2º | Manuscrito | A. Ramalho (sem data) Moreira em (1933) | |
| C. JUNIOR | <i>Viúva Alegre - Pot-pourri</i> | Impresso (Fonte não identificada) manuscrito de 1915 | | |
| F. SUPPE | <i>D. Juannita</i> Opera | Manuscrito | | autógrafo de Francisco Avelino (s.d.) |
| | <i>Boccacio - Preludio, Scena e Duettino</i> | Manuscrito | | Francisco Avelino, autógrafo (1887) |
| | <i>Boccacio - Pot pourri</i> | Impressos e cópias manuscritas (s.d.) | | |
| G. DONIZETTI | <i>Lucrezia Borgia - Selection</i> | Impresso | Boose's Military Journal manuscrtios (s.d.) | |

| | | | | |
|-----------------------------|--|-------------------------------------|---|--|
| | <i>Lucrezia Borgia</i> Scena e ato fina | Manuscrito | | Francisco Avelino |
| | <i>Lucrecia Borgia</i> Scena e Aria | Manuscrito | Virgílio (1930) e Ceciliano Avelino (1908; 1930) | Francisco Avelino |
| | <i>Lucrecia Borgia</i> Duetto/ <i>La Traviata</i> Scena e Aria de Soprano | Manuscrito | extraídos por Moreira (1933) | Francisco Avelino |
| | <i>Elisir d' Amore</i> | Impresso Manuscrito | “Seleção da Ópera - Boose's Military Journal; Copiados por Virgílio de Souza Santos (s. d.) e Machado (1929) | |
| G. MEYERBEER; G. MARIANI | <i>Roberto Il Diavolo</i> - Fantasia | Impresso | | |
| G. PUCCINI | <i>La Boheme</i> - Fantasia | Manuscrito | cópia (sec. XX) | |
| | <i>La Bohème</i> - Fantasia | Impresso | G. Ricordi (Itália – 1928) | |
| | <i>La Boheme</i> Fantasia | Manuscrito | extraídos por João Moreira (1934) | |
| | <i>Tosca</i> - Selection del 1º Acto | Impresso (s.d) Manuscrito (1917) | | |
| | <i>The Girl of the Golden West</i> - Selection | Impresso | Hawkes & Son | |
| G. PUCCINI; G NENCY | <i>Manon Lescaut</i> Intemezzo Ato III | Impresso Manuscritos | Ricordi extraído por Bomfim (1910) | |
| G. ROSSINI | <i>Lucia de Lammemoor</i> - Scena e Tercetto | Manuscrito | | Autógrafos do arranjador Francisco Avelino de (1887) |
| | <i>Othello</i> - Overture | Impressos Manuscrito | Bomfim (1918) | |

| | | | | |
|---|---|--|--|---------------------------------------|
| | <i>Willian Tell - Overture</i> | Impresso | | |
| G. VERDI | <i>Aida - fantasia</i> | Impresso Manuscritos | Alphunse Paris José Mendonça de Oliveira (1914) Vrgílio de Souza Santos (1931) | |
| | <i>Otello - Fantasia</i> | Manuscrito | Machado (1934) | |
| | <i>Otello - 2ª Fantasia</i> | Manuscrito | cópia de Onibas Aierroc (1917) | |
| | <i>Otello - Fantasia</i> | Impresso | | |
| | <i>Rigoletto</i> Atto 1º Parte 2ª - La Veuve Joyeuse | Impresso Manuscrito | extraído por Bomfim (1910) | |
| | <i>Rigoletto - Acto 1º Parte 2ª</i> | Manuscrito | Ceciliano Avelino da Cruz (1910, 1911, 1930) André Santos da Costa | |
| | <i>Simon Bocanegra</i> | Manuscrito | | Francisco Avelino (1877) Autógrafo |
| | <i>Luisa Miller - Fantasia</i> | Manuscrito | Cópias datadas (1916, 1934, 1953) José Machado/ Claudionor José (1918) | |
| | <i>Luiza Miller - Scena e Aria de Soprano</i> | Manuscrito | | Francisco Avelino (1877) Autógrafo |
| | <i>Ernani - Final do 3º Ato</i> | Manuscrito | | Francisco Avelino (1887) Autógrafo |
| | <i>Trovador - Scena e Aria de Barytono Acto 2º</i> | Manuscrito | cópia de 1906 de C. Avelino | Francisco Avelino |
| <i>Il Trovatore - 1ª Fantasia - Acto 1º Introdução e Cavatina</i> | Manuscrito | João Moreira de (1934) Ceciliano Avelino (1908) | Arranjo de Francisco Avelino | |

| | | | | |
|------------------------------|--|------------------------|---|---|
| | <i>Trovador - Miserere e Romance Atto 4º</i> | Manuscrito | Benedicto Alves de Oliveira (1928) Aristides Gomes da Silva Bomfim (1908) | Francisco Avelino de (1884) Autógrafo |
| | Pout pourri dell opera <i>Rigoletto</i> | Manuscrito | | |
| | <i>Traviata - Scena e Aria</i> | Manuscrito | | |
| H. BERLIOZ | Hungarian March from <i>Faust</i> | Manuscrito | | Ceciliano Avelino, manuscritos autógrafos (1910). |
| H. HIRCHMANN; CH. EUSTACE | <i>Les Hirondelles</i> - Fantasia | Impresso Manuscrito | Evette Schaeffer | |
| O. CARLINI | <i>Il Ritocco delle Mezanotte</i> | Impresso Manuscrito | Ricordi H. Bomfim (1916) | |
| O. COQUELET | <i>La Dame Blanche</i> - Fantasia | | | |
| P. MASCAGNI | <i>Iris</i> - Fantasia | Impresso Manuscrito | G. Ricordi Antonio Soares da Costa (1910) | |
| | <i>Cavalleria Rusticana</i> - Prelúdio | Impresso Manuscrito | Bomfim (1917); Ceciliano Avelino (1929) | |
| R. WAGNER | <i>Tanhauser</i> - Overture | Manuscrito | Horário Bomfim (1917) | |
| | Marche du <i>Tanhauser</i> | Manuscrito | | |
| | <i>I Mestri Cantori di Norimberga</i> - Overture | Manuscrito | Fausto Feitoza | |
| | <i>Lohengrin</i> - Fantasia | Manuscrito | Souza (1947) | |

| | | | | |
|------------|--|------------------------|---|--|
| V. BELLINI | <i>Norma</i> Pot-pourri | Impresso Manuscrito | G. Ricordi (1928) Cópia (1982) | |
| | <i>Il Puritani</i> - Scena, Quintetto e Choro nell Opp. | Manuscrito | | Francisco Avelino (1877) Autógrafo |
| W. WALLACE | <i>Maritana</i> Ouverture | Impresso Manuscrito | Louis Oertel & C. London Lucas (s.d.) | |

APÊNDICE 2 – TRANSCRIÇÃO DE NOTÍCIA SOBRE A MUDANÇA DA CAPITAL

Correio Sergipense (Ano XVIII, número 28, p.4)

QUARTA-FEIRA 13 DE JUNHO DE 1855

A Sumaca Nacional – Conceição -, entrada neste porto em 8 do corrente, foi portadora da mui fausta noticia de que o Governo Imperial não só aprovou a mudança da Capital da nossa Provincia para a Cidade do Aracajú, senão também concedeo a autorisação que S. Ex. o Snr. Presidente da Provincia pedira para a factura de varias obras publicas, consignando desde logo as quantias precisas.

Consta-nos que o Ministerio louvára a S. Ex. pela maneira porque elle effectuou essa mudança, sem que houvesse a mais leve alteração da ordem publica quer na ex-Capital quer no restante da Provincia.

Está pois difinitivamente approvedo o acto da nossa patriótica Assembléa Legislativa Provincial, datado de 17 de Março ultimo, acto eminentemente notável, que abrindo nova era nos annaes da Provincia, lhe promette um futuro grandioso, um progresso incalculável.

Ao saber tão prasenteira nova, os amigos de S. Ex., possuídos d'um enthusiasmo verdadeiramente patriotico, se dirigião á Palacio a comprimenta-lo pela confirmação d'esse beneficio immenso, que elle ha promovido em prol desta rutilante Estrella do Diadema Imperial, e á noite por entre entusiasticos – vivas – percorrerão as ruas da Cidade nascente ao som de uma banda de musica, fazendo atroar os ares com o estrepido de considerável quantidade de fogos d'artificio.

No dia seguinte o despontar da aurora foi saudado por grande numero de girandolas, embandeirando-se logo e espontaneamente os navios surtos no porto e a Capitania. A's 4 horas da tarde S. Ex., tendo convidado os Empregados públicos, e as pessoas gradas da Capital, lhes deo um sumptuoso jantar, no qual á par da profusão e da delicadeza das iguarias e de vinhos exquisitos reinou a mais completa e visível satisfação. Entre os diversos brindes, que se fizeram, foi notável o enthusiasmo quase levado ao fanatismo, com que forão correspondidas as saúdes dirigidas á S. M. O Imperador, ao Exm. Snr. Marquez de Paraná, Protector da nova Capital, e ao Exm. Snr. Presidente da Provincia, sendo também estrondosamente applaudido o brinde feito ao Exm. Snr. Barão de Maroim.

Terminado o festim o muito Reverendo Padre Mestre Frei José de Santa Cecilia, homem distincto por seo talento e virtudes, acompanhado da banda de musica cantou o hymno abaixo transcrito, que dedicou á S. Ex., sendo também de sua composição a respectiva musica. Alem d'esta poesia elle recitou, durante o festim, vários improvisos, cheios de estro sublime, de pensamentos profundos e brilhantes.

A's 7 e meia horas tendo-se retirado S. Ex. e varias Senhoras, que tomando parte no festim o tornarão ainda mais delicioso, muitos cidadãos grados acompanhados da banda de musica e por entre o ribombo festival de innumerous fogos d'artificio se dirigirão á Palacio, onde se tocou o Hymno Nacional sahindo depois a percorrer as ruas da Capital.

Assim se passou esse dia todo de júbilo, dia, cuja lembrança será immorredoura nos corações dos Sergipanos amantes do progresso de seo paiz.

Uma comissão, composta do Sr. Tenente Coronel Joaquim José Fulgêncio Carlos de Castro, actual secretario interino do Governo, Antonio José d'Almeida Gama, Inspector da Alfandega e Capitão João Baptista de Salles, Inspector da Thesouraria Provincial, tendo promovido uma subscrição entre os Empregados Geraes e Provinciaes, residentes na Capital (ao que todos á porfia se prestarão com a melhor vontade) em nome dos mesmos Empregados offereceo á S. Ex. o Snr. Presidente da Provincia um Baile em testemunho da estima e consideração que lhe tributão. O Baile terá lugar na noite de 16 do corrente, e consta-nos que os dignos membros da Comissão empregão todos os esforços para a offerta seja digna do alto merecimento do Exm. Snr. Doutor Ignacio Joaquim Barboza.

APÊNDICE 3 – TRANSCRIÇÃO DA VALSA RACHEL (FREI JOSÉ DE SANTA CECÍLIA)

Rachel - Valsa

Música: Frei José de Santa Cecília (1809-1859)

Arranjo: Francisco Avelino da Cruz (1848-1914)

Edição: Thais Rabelo

Andante

1º Clarinete em Si^b

2º Clarinete em Si^b

Saxofone soprano

Saxofone alto

Saxofone barítono

Trompote em D^b

Corneta em Si^b

Trombone tenor

Eufônio 1

Eufônio 2

Eufônio 3

Tuba

Bateria

The musical score is for a waltz titled 'Rachel - Valsa' by Frei José de Santa Cecília, arranged by Francisco Avelino da Cruz. The score is in 3/4 time and marked 'Andante'. It features a full orchestral arrangement with woodwinds (Clarinets, Saxophones), brass (Trumpets, Horns, Trombones, Euphoniums, Tubas), and a drum set. The woodwinds and brass parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The drum set part is indicated by a double bar line and a 3/4 time signature.

18 3

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trne.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 448, contains measures 18 and 19. The score is arranged in a system with ten staves. The top five staves are for woodwinds: Clarinet (Cl.), Clarinet (Cl.), Saxophone soprano (Sax. sop.), Saxophone alto (Sax. al.), and Saxophone baritone (Sax. bar.). The bottom five staves are for brass and percussion: Trumpet C (Tpte. C), Cornet (Corn.), Trombone (Trne.), Euphonium (Euf.), and Tuba (Tba.). The Bass Drum (Bat.) is indicated by a double bar line on a staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 18 begins with a first ending bracket (18) over the first two measures. The woodwinds play various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The brass instruments play sustained chords. The saxophones play a mix of eighth and quarter notes. The percussion part shows a bass drum hit in the second measure of measure 19. A dynamic marking of *tr* (trill) is present in the second measure of measure 19 for the top two Clarinet parts. A rehearsal mark '3' is located at the end of the system.

10

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trne.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

1 2 5

Detailed description: This page of a musical score contains measures 10 through 15. The instrumentation includes Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax. sop., Sax. al., Sax. bar.), Trumpet (Tpte. C), Cornet (Corn.), Trombone (Trne.), Euphonium (Euf.), Tuba (Tba.), and Bass Drum (Bat.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The Clarinet part features a melodic line with slurs and accents, including first and second endings. The Saxophone parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Brass section (Trumpet, Cornet, Trombone, Euphonium, Tuba) plays a steady accompaniment of chords and rhythmic figures. The Bass Drum part is marked with a double bar line and contains rests throughout the measures.

6

38

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trm.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

45

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Tme.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

7

8

52

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trne.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

p

p

p

p

p

p

60

CL

CL

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Tme.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

p

10

68

Fine

2^a valsa

CL.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trne.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

f

f

p

p

f

p

p

12

85

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trne.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

92 13

Cl. 1
Cl. 2
Sax. sop.
Sax. al.
Sax. bar.
Tpte. C
Corn.
Trne.
Euf. 1
Euf. 2
Euf. 3
Tba.
Bat.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 92 through 99. The score is for a woodwind and brass ensemble. The woodwind section includes two Clarinets (Cl.), Soprano Saxophone (Sax. sop.), Alto Saxophone (Sax. al.), and Baritone Saxophone (Sax. bar.). The brass section includes Trumpet in C (Tpte. C), Cornet (Corn.), Trombone (Trne.), three Euphoniums (Euf.), and Tuba (Tba.). The Bass Drum (Bat.) is also indicated. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The woodwinds play a melodic line with eighth and quarter notes, often with slurs. The brass instruments provide harmonic support with chords and sustained notes. The bass drum has a simple rhythmic pattern.

14

100

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trne.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

3ª valsa

p

p

p

107 15

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trne.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 107 to 115. The woodwind section includes two Clarinets (Cl.), Soprano Saxophone (Sax. sop.), Alto Saxophone (Sax. al.), and Baritone Saxophone (Sax. bar.). The brass section includes Trumpets in C (Tpte. C), Cornets (Corn.), Trombones (Trne.), three Euphoniums (Euf.), and Tubas (Tba.). The percussion part (Bat.) is currently silent. The woodwinds play melodic lines with trills and slurs. The brass section provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

16

114

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

f

Ipte. C

Corn.

Trne.

f

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

121

Cl. ^{2.}

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trne.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

f

f

f

f

f

17

Detailed description: This page of a musical score covers measures 121 through 127. The score is for a woodwind and brass ensemble. The woodwind section includes two Clarinets (Cl.), Soprano Saxophone (Sax. sop.), Alto Saxophone (Sax. al.), and Baritone Saxophone (Sax. bar.). The brass section includes Trumpet in C (Tpte. C), Cornet (Corn.), Trombone (Trne.), three Euphoniums (Euf.), and Tuba (Tba.). A Bass Drum (Bat.) part is also present. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 121 begins with a first ending bracket over measures 121 and 122, and a second ending bracket over measures 123 through 127. The woodwind parts feature melodic lines with slurs and accents. The brass parts provide harmonic support with chords and sustained notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The bass drum part consists of a steady eighth-note pattern.

18

128

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trne.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

f

136

4ª valsa

19

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Ipte. C

Corn.

Tme.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

p

p

p

p

p

20

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Tme.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

f

153

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trne

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

trmm

trmm

trmm

p

p

p

p

22

160

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Tme.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

D.S. al Fine

166

Cl.

Cl.

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. bar.

Tpte. C

Corn.

Trne.

Euf.

Euf.

Euf.

Tba.

Bat.

1. 2. 23

The image shows a page of a musical score for measures 166 to 23. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments are: Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax. sop., Sax. al., Sax. bar.), Trumpet (Tpte. C), Cornet (Corn.), Trombone (Trne.), Euphonium (Euf.), Tuba (Tba.), and Bass Drum (Bat.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two first endings (1. and 2.) and ends with a double bar line and the instruction 'D.S. al Fine'. The first ending is marked with a first ending bracket and a repeat sign. The second ending is marked with a second ending bracket and a repeat sign. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (f, p, ff). The page number 468 is in the top right corner. The measure numbers 166 and 23 are indicated at the beginning and end of the system, respectively.