



Memórias da restauração: aspectos da obra musical de Ernani Méro e M. Bezerra no contexto musical católico pós-conciliar

COMUNICAÇÃO

Fernando Lacerda Simões Duarte
UNESP – *lacerda.lacerda@yahoo.com.br*

Resumo: A presente investigação teve como objetivo compreender as opções envolvidas nos processos de criação e recriação de obras musicais para ritos litúrgicos por Ernani Méro e M. Bezerra a partir dos referenciais de memória, identidade e tradição no contexto de mudanças das metas musicais do sistema religioso católico, no Brasil, após o Concílio Vaticano II. Recorrendo a tais referenciais na obra de Jöel Candau e à abordagem sistêmica proposta por Walter Buckley, os resultados apontam para processos de manutenção e adaptação de identidades musicais.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja católica. Memória, identidade e música. Romanização e Cecilianismo. Concílio Vaticano II. Música coral.

Memories from the Restoration: Aspects of the Musical Work by Ernani Méro and M. Bezerra in the Catholic Musical Context after de Council

Abstract: This paper sought to understand the options involved in the processes of creation and re-creation of musical works for liturgical services by Ernani Méro and M. Bezerra from benchmarks of memory, identity and tradition in the context of changes of the musical aims of the Catholic religious system in Brazil, after the Second Vatican Council. Basing this approach in Jöel Candau and recurring to the systemic view proposed by Walter Buckley, the results point to processes of identities maintenance and adaptations.

Keywords: Liturgical Music – Catholic Church. Memory, identity and music. Romanization and Cecilianism. Second Vatican Council. Choir music.

Introdução

A representação da história como sucessão de grandes movimentos hegemônicos pode implicar, por um lado, o reconhecimento de mudanças estruturais que afetaram as sociedades de maneira ampla – aproximando a historiografia do método quantitativo, pautado pela repetição de fontes em grande quantidade –, mas pode significar também uma questão de enfoque ou de valorização de certas mudanças em detrimento de outras ou ainda, de rupturas onde haveria processos contínuos. Na historiografia da música, a sucessão de movimentos é a regra: pensa-se, por exemplo, o clássico como posterior e oposto ao barroco. Se a proposta é eficiente do ponto de vista didático, por valorizar características que se repetem nas obras de parte dos compositores, ela tende a desprezar, contudo, as opções composicionais individuais que mantêm características de estilos “anteriores” e a valorizar rupturas, ao destacar as oposições e não os processos de transformação que conduziram muitas vezes gradativamente a tais diferenças. Nesta historiografia da ruptura, tem-se impressão de que enquadramentos¹ feitos em momentos distintos suprimem processos contínuos. Numa abordagem pautada por

sistemas sociais (BUCKLEY, [1971]), é possível destacar as acumulações, simultaneidades negociações em relação a modelos institucionais e opções individuais que permeiam a aparente ruptura entre estilos musicais e ver nela elementos de continuidade.

No universo da música religiosa, as rupturas se evidenciam no silêncio quase completo sobre a música de uso ritual nos manuais de história (geral) da música, a partir da segunda metade do século XVIII, que cedem espaço para as obras de concerto de inspiração religiosa². As rupturas se evidenciam ainda em trabalhos acadêmicos sobre música ritual, que limitados por recortes de um único período ou estilo, reforçam noções rígidas de identidade opondo estruturas aparentemente monolíticas ao seu passado.

No presente trabalho, foram abordadas opções individuais que aparentemente destoariam, no panorama das mudanças hegemônicas, das metas musicais do sistema religioso católico. Buscou-se compreender as opções reveladas em composições e arranjos de dois músicos da região Nordeste do Brasil, cujas atividades se relacionam ao universo de produção e prática da música litúrgica na Igreja Católica, Ernani Méro (1925-1996) e M. Bezerra³ (1922-2012). Suas obras musicais revelam opções individuais que divergem das grandes mudanças estilísticas desencadeadas pelo Concílio Vaticano II (1962-1965) na música litúrgica católica, ao manterem elementos que sugerem a continuidade em relação à produção musical católica dita restaurista ou pré-conciliar. Assim, busca-se responder ao seguinte problema: como as opções envolvidas nos processos de criação e recriação de obras musicais para uso litúrgico por Ernani Méro e M. Bezerra podem ser interpretadas a partir dos referenciais de memória, identidade e tradição no contexto de mudanças das metas musicais do sistema religioso católico, no Brasil, após o Concílio Vaticano II? Na busca por respostas, serviram de referenciais teóricos as noções de tradição, enquanto processo de transmissão de memórias, de memória propriamente e de identidade nas obras de Jöel Candau (2011) e Pierre Nora (1993). Além de tais referenciais, optou-se por uma abordagem sistêmica na qual as mudanças da historiografia pudessem ser compreendidas como processos e não como sucessão de estruturas rígidas. Recorreu-se então a Buckley ([1971]), sendo possível afirmar que houve, a partir do Concílio, uma mudança nas orientações ou metas musicais do sistema, documentada não apenas por normas provenientes de Roma a partir da década de 1960, mas também por estudos publicados pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB, 1976; 1998). A adesão a tais mudanças de metas não atingiu igualmente todos os compositores de música litúrgica, tendo alguns optado pela manutenção de características musicais⁴ anteriores e outros, por caminhos novos e diversos das metas institucionais. Neste

sentido, ao preservarem memórias musicais ou estilos, tais compositores preservaram identidades musicais prévias.

1. Mudanças nas metas musicais católicas no Brasil

As mudanças nas metas do sistema religioso foram abordadas como opções deste sistema em face dos estímulos provenientes do entorno. Diante das diversas possibilidades (complexidade), os indivíduos que o integram optam coletivamente pela modificação ou pela preservação das características compartilhadas. Assim, as metas do sistema religioso variam como resultado de opções (operações) e não por simples determinação do entorno. Quanto às mudanças nas metas musicais católicas, parece mais adequado pensá-las como tendo sido desencadeadas pelo Concílio Vaticano II e não determinadas ou proporcionadas por ele. Isto significa dizer que às novas possibilidades autorizadas pelo Concílio, em Roma, somaram-se, na América Latina, outros fatores tais como a Teologia da Libertação, que aproximou a Igreja dos movimentos de cunho socialista. As metas musicais daí decorrentes se refletiram na abertura às características da *Nova canção* ou canção de protesto latino-americana (DUARTE, 2014). Nestas novas metas musicais do sistema religioso no Brasil houve o que Buckley ([1971]) chamou de morfogênese, ou seja, o desenvolvimento de novos elementos identitários na busca por características musicais autóctones: o caráter político das letras, a exploração dos modos da música regional (não mais do catochão), ritmos brasileiros nas melodias e no acompanhamento (samba, baião, marcha-rancho, xote e outros), novos timbres instrumentais e texturas. Assim, houve gradativa substituição das práticas musicais, da música coral com órgão pelo canto a uma voz com acompanhamento de violão e instrumentos de percussão.

As metas musicais que orientaram a produção e a prática musical pré-conciliares se encontram basicamente no *motu proprio* “*Tra le Sollicitudini*” de Pio X, de 1903 (HAYBURN, 1979). Destas metas, destacam-se o cultivo do canto gregoriano e da polifonia – sobretudo de Palestrina –, a inspiração destes dois gêneros na produção de novas obras corais polifônicas, a primazia do órgão sobre os demais instrumentos e a simples sustentação das vozes pelos instrumentos acompanhadores. Isto implicava dizer que a linha instrumental não apresentaria figuração ou linhas independentes que pudessem sobressair às vozes, mas simplesmente as dobravam, acrescentando, se fosse o caso, outras vozes que faltavam na harmonização, ora de maneira mais verticalizada, ora contrapontística. Deste modo, a música litúrgica se afastaria da ópera e da música sinfônica, que teriam causado, numa noção compartilhada por diversos músicos, seu declínio ao longo do século XVIII e, sobretudo, na segunda metade do XIX. Estes músicos foram partidários da “restauração” da música ao seu

lugar de dignidade nos ritos. Coros a duas vozes iguais (masculinas) e órgão em duas claves (ou harmônio) tornaram-se a principal opção revelada nas obras destes compositores restauristas, em inúmeras missas da primeira metade do século XX dedicadas aos santos e à Virgem Maria.

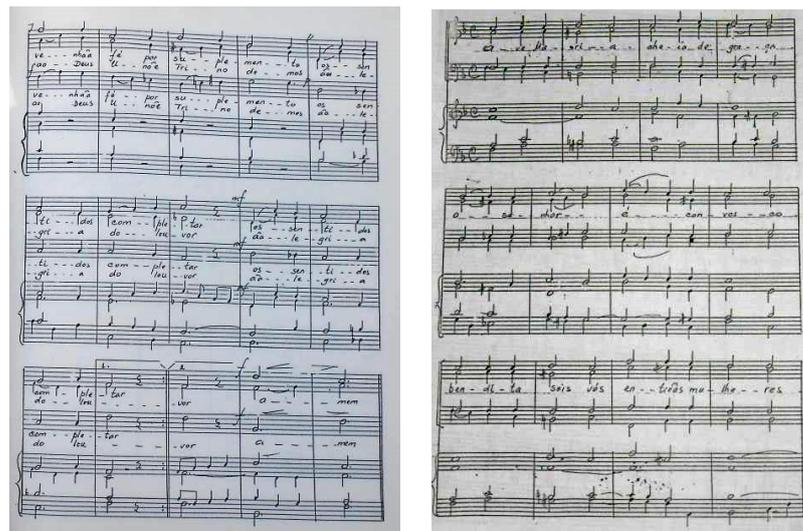
2. Arranjos e composições de M. Bezerra

Muitas das características pré-conciliares listadas acima parecem ter se preservado na obra musical do compositor, regente e arranjador sergipano M. Bezerra, que foi cantor e, posteriormente, regente do Coral do Carmo da cidade de Recife por sessenta anos. Assim, grande parte de suas composições e arranjos se adequam ao perfil deste coro de vozes exclusivamente masculinas, cujo repertório exclusivamente litúrgico inicial teve acrescido, graças à atuação de Bezerra, uma série de arranjos de música popular e folclórica, aumentando o campo de atuação do antigo *schola cantorum* para além dos ritos religiosos⁵.

Parte considerável do repertório de composições de M. Bezerra é pré-conciliar, dentre os quais, *Domine Jesu*, a três vozes iguais (1945), *Magnificat*, a quatro vozes mistas e órgão (1946), *Ave Maria*, para solista com órgão (1953), *Tão sublime*⁶, a três vozes iguais e órgão (1956) e *Flos Carmeli*, a quatro vozes iguais (1956), *Panis angelicus*, para coro misto e órgão (1958), dentre outras obras. O uso do latim reforça a datação de tais composições, que revelam características claro alinhamento às prescrições do *motu proprio* de Pio X: escrita recorrente para vozes iguais – já que a prática de coros mistos foi vetada até 1955 –, clara compreensão do texto e ausência de características que remetessem à ópera e à música sinfônica, além da simples sustentação do canto pelo órgão que, eventualmente completa a harmonia de forma vertical (em acordes) ou com algum contraponto de características vocais e não com figuração. A composição em língua vernácula *Prece*, de 1958, para solo, coro misto e órgão revela elementos do canto religioso popular, gênero de música litúrgica em vernáculo e com texto simples, de fácil aprendizagem que, apesar de presente nas missas cotidianas desde finais do século XIX, passou a ser valorizado a partir de 1947, com a Carta Encíclica “*Mediator Dei*” de Pio XII (DUARTE, 2014).

Dentre suas composições pós-conciliares em latim⁷, estão *Cantate Domino*, a quatro vozes mistas (1964), *Tenebrae facta sunt*⁸, para baixo solista e coro a quatro vozes mistas (1965), *Stabat mater* (1965) e *Magnificat*, ambos a quatro vozes mistas. O vernáculo foi aplicado em seu *Salmo 127*, para coro desacompanhado a quatro vozes mistas (1965), em *Pai Nosso e Ave Maria* para duas vozes iguais e órgão (1969), *Ladainha do Novenário de Nossa Senhora do Carmo*, para quatro vozes mistas e órgão (1969), *Sublime estrela* para coro

uníssonos e órgão (1969)⁹, dentre outras composições. Tanto nas composições em que foi empregada língua latina, quanto naquelas em vernáculo, as características musicais pré-conciliares foram mantidas: caráter de música vocal nas harmonizações para órgão, clara compreensão do texto por meio da verticalidade – eventualmente com algum contraponto – das linhas vocais e ausência de elementos musicais que remetam à ópera ou à música sinfônica, revelando, portanto, pela via da alteridade, características de um gênero musical identitário eclesial. O uso do latim e do vernáculo na obra para fins litúrgicos de M. Bezerra revela ainda dois aspectos pouco destacados na historiografia da música pós-conciliar: 1. a inexistência de uma necessária oposição entre latim e vernáculo – ainda que o discurso hegemônico que impactou a prática musical nas décadas que sucederam o Concílio dissesse o contrário; 2. o reflexo das mudanças desencadeadas pelo Concílio Vaticano II não somente na liturgia, mas também nos serviços religiosos paralitúrgicos: para que não se perdessem a estrutura e as características musicais do Novenário de Nossa Senhora do Carmo em Recife, Bezerra compôs *Invitatório*, *Pai Nosso e Ave Maria*, *Ladainha* e *Sublime estrela*. Assim, as composições de M. Bezerra revelaram não apenas uma preocupação em adequar a música litúrgica e paralitúrgica às necessidades dos novos tempos, mas de preservar memórias e, portanto, identidades musicais – composições corais a vozes e sustentação do canto pelo órgão – que seriam ameaçadas pelas mudanças nas metas musicais do sistema religioso, como se observa nos exemplos de composições pré e pós-conciliar (ex.1) que seguem.



Exemplo 1: Trechos de *Tão sublime* (*Tantum ergo*), de 1956 (dir.) e de *Ave Maria* (esq.) do Novenário de Nossa Senhora do Carmo (1969), de M. Bezerra (1992: 25; 1996: 38). Observe-se a manutenção das características da escrita coral e do acompanhamento instrumental.

Finalmente, cabe dizer que o repertório de arranjos e composições de Bezerra se encontra em grande parte editado nos dois volumes de *Canto coral: músicas e arranjos* (BEZERRA, 1992; 2003), localizados, em pesquisa de campo, na Biblioteca Pública Municipal de Igarassú – PE e na Biblioteca Pública de Alagoas. No acervo do Coral do Carmo de Recife (no conjunto aquitetônico da Ordem do Carmo) estão: *Novena em Honra de Nossa Senhora do Carmo* (BEZERRA, 1996), *Missã Flos Carmeli*, *Hodie aparuit*, *O bone Jesus*, *Salve Regina* e *Te Deum*.

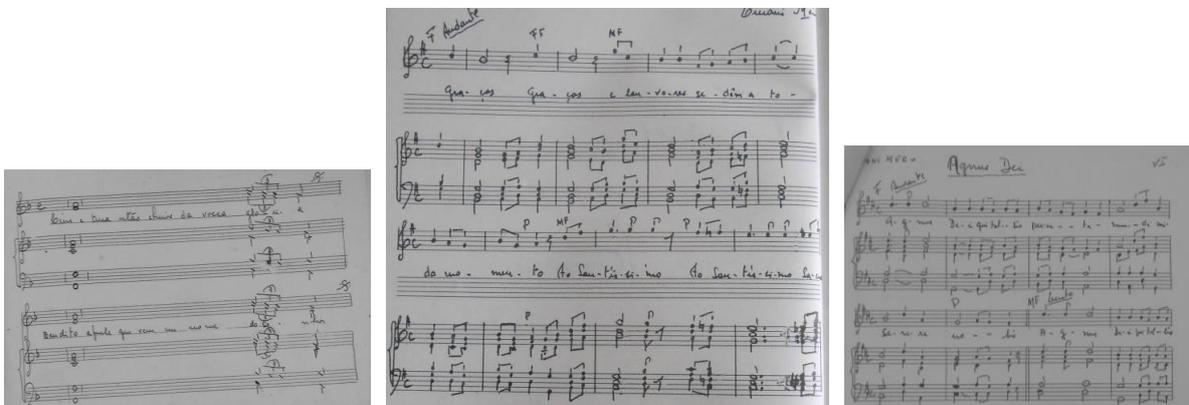
3. A música litúrgica de Ernani Méro

Nascido em Penedo-AL, cidade às margens do rio São Francisco na divisa com Sergipe, que preserva igrejas do século XVIII e casarões históricos¹⁰, Ernani Otacílio Méro desenvolveu carreira como historiador, pesquisador, docente de História do Brasil e da Arte, poeta e compositor, além de membro da Academia Alagoana de Letras, Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Conselho Estadual de Cultura e Departamento de Artes e Ciências de Alagoas, tendo dirigido este último. Em sua formação inicial, Méro estudou em uma escola ligada ao Montepio dos Artistas de Penedo, instituição que mantém até o presente uma banda de música. Seus estudos prosseguiram em diversas instituições ligadas à Igreja Católica e no ensino superior, graduou-se em Estudos Sociais pela Universidade Federal de Alagoas. Destaca-se entre seus trabalhos na área de História o livro *A evangelização em Alagoas* (MÉRO, 1995), sobre a presença da Igreja Católica – sobretudo, de ordens religiosas – no estado. Sua obra musical religiosa abrange ao menos cinco missas – inéditas e publicadas –, uma coletânea de música sacra e obras avulsas. A coletânea *Caderno de Música Sacra* (MÉRO, 1995) parece ter sido a mais difundida de sua produção¹¹. O acervo documental do Arquivo Público de Alagoas também abriga parte de sua produção inédita, inclusive fontes musicais manuscritas. Finalmente, o filho do compositor, Carlos Méro possui em seu acervo obras inéditas, dentre as quais, *Ave Maria* e *À Virgem do Livramento*, composição dedicada à Igreja de Nossa Senhora do Livramento dos Homens Pardos, em Maceió.

Grande parte das obras que constam do *Caderno de Música Sacra* foram escritas sobre textos religiosos em vernáculo e datam da década de 1990, sendo, portanto, muito posteriores ao Concílio Vaticano II. Já nas músicas inéditas – localizadas no Arquivo Público de Alagoas –, as datas encontradas confirmam tal suposição: a *Missã prima em honra da Virgem do Rosário*, para coro a duas vozes iguais e órgão, de 1965; *Hino [do] Centenário [da] Paróquia de São João Batista*, de 1980; *Missã Nossa Senhora dos Prazeres*, de 1970. Há ainda uma coletânea manuscrita intitulada *Hinos religiosos*, com dois hinos datados de 1970,

o que leva a supor que esta datação seja extensível à fonte como um todo (MÉRO, [1970]), além de partituras avulsas de diversas datas: *Ação de Graças* e *Oh! Maria Concebida*, de 1994, dentre outras. Integram ainda a obra de Ernani Méro composições seculares – *Hino do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas*, de 1993, *Marcha Casa do Penedo*, de 1994, *Hino do Conselho de Educação*, de 1993 etc. – e instrumentais – *Praeludium n.14 Às pedras de Penedo*, *Praeludium n.15 Aos Sinos Despertadores da fé* e outras.

Nas obras religiosas pós-conciliares (ex.2) é possível observar a manutenção de características pré-conciliares, sobretudo no tocante ao acompanhamento não-figurado que dá sustento às vozes e ao uso pontual de falsobordão¹², comum nas composições restauristas. Algumas linhas melódicas revelam, entretanto, maior elaboração rítmica. Finalmente, os títulos latinos de uma série de missas publicadas em Maceió, na década de 1990 sugerem a preservação de memórias restauristas em obras talvez pós-conciliares. A não localização destas missas impossibilitou a datação e a análise de suas características musicais. Já *O Salutaris Hostia*, *Tantum Ergo Sacramentum* (MÉRO, 1992: f.14-17), *Regina coeli*, *Tota pulchra es Maria*, *O sacrum convivium*, todos de 1992, a *Missa Domus Aurea*, de 1990, e *Mitte Domine operarios*, de 1993, apontam, do mesmo modo que as composições de M. Bezerra, para uma interpretação não-dualista da questão da língua empregada nos ritos.



Exemplo 2: Falsobordão sobre o texto “Bendito o que vem...”, do *Santo* da *Missa Prima em Honra da Virgem do Rosário* (dir.), *Graças e louvores* (esq.), do *Caderno de Música Sacra* de E. Méro (1965: f.IX; 1993: 38) e *Agnus Dei* da *Missa Domus Aurea* (MÉRO, 1990: f.VI).

Assim, as obras de Ernani Méro revelam a manutenção de características musicais pré-conciliares: acompanhamento por instrumento de teclado que apenas sustenta o canto, sem antepor-lhe grandes passagens instrumentais e a escrita a duas vozes iguais. Estas características foram adaptadas, contudo, às exigências litúrgicas posteriores ao Concílio, principalmente no tocante ao idioma.



Considerações finais

Como resposta ao problema que deu origem à presente investigação, é possível afirmar que memórias musicais restauristas foram evocadas ou mantidas nas composições e arranjos de Ernani Méro e M. Bezerra, sem perder de vista, entretanto, as necessidades do sistema religioso, que, aberto aos estímulos do entorno, alterou suas metas musicais. A principal adaptação foi, nos dois casos, o uso do vernáculo. Os sistemas musicais-religiosos locais não foram, por outro lado, esquecidos. Assim, memórias musicais se recriaram em razão das necessidades do presente (CANDAUI, 2011), adaptando, mas, sobretudo, mantendo identidades musicais locais em face de grandes mudanças nas metas musicais.

Referências:

- ABREU, Rozalvo. *Chuva de Lyrios: Valsa / Piano*. Maceió: cópia de Henrique Méro, 1910. Localização: Arquivo Público de Alagoas, caixa 5272. Partitura manuscrita.
- BEZERRA, M. *Canto coral: músicas e arranjos*. Recife, Fundação de Cultura. Cidade do Recife/CEPE, 1992. Partitura.
- _____. _____. v.2. 2.ed. rev. ampl. Maceió: FUNDEPES, 2003. Partitura.
- _____. *Novena em honra de Nossa Senhora do Carmo*. Recife: cópia de M. Bezerra, 1996. Localização: Acervo musical do Coral do Carmo de Recife, número de chamada: 088. Fotocópia de partitura manuscrita.
- BUCKLEY, Walter. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: Edusp, [1971].
- CANDAUI, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica da Igreja de Deus que está no Brasil*. 1998. Disponível em: < http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_download/340-a-musica-liturgica-no-brasil-estudo-cnbb-79>. Acesso em 9 set. 2011.
- _____. Setor “Música litúrgica”. *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. 1976. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/publicacoes/documentos-para-downloads/doc_view/339->. Acesso em 9 set. 2011.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Do canto religioso popular à música autóctone: memórias, esquecimentos e o desenvolvimento de uma identidade musical local no catolicismo pós-conciliar*. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3, 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. p.784-794.
- HAYBURN, Robert F. *Papal Legislation on Sacred Music: 95 A.D. to 1977 A.D.* Collegeville: Liturgical Press, 1979.
- MÉRO, Ernani Otacílio. *A evangelização em Alagoas*. Maceió: [Gazeta de Alagoas], 1995.
- _____. *Missa Domus Aurea*. [Maceió]: fotocópia do autógrafo de Ernani Méro, 1990. Localização: Arquivo Público de Alagoas, caixa 5273. Partitura manuscrita.
- _____. *Missa Prima em Honra da Virgem do Rosário*. Penedo: autógrafo de Ernani Méro, 1965. Localização: Arquivo Público de Alagoas, caixa 3389. Partitura manuscrita.
- _____. *Hinos religiosos*. s.l.: autógrafo de Ernani Méro, [1970]. Localização: Arquivo Público de Alagoas, caixa 3389. Partitura manuscrita.
- NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História – Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP*, São Paulo, n.10, p.7-28, 1993.

Notas

¹ Pierre Nora (1993) utilizou o termo enquadramento ao abordar a memória. Há de se observar, contudo, que o trabalho historiográfico é, não raro, resultado do enquadramento de memórias e, definitivamente, o resultado de opções de autores por determinados fatos, metodologias ou teorias de base. Neste sentido há no trabalho historiográfico, portanto, sempre alguma seleção ou enquadramento.

² Missas do Classicismo e Romantismo compostas não para uso ritual, mas para teatros e salas de concerto, semelhantes à música ritual nas unidades funcionais, mas diferentes na finalidade de sua composição.

³ Na apresentação de uma coletânea de obras de Mabel Bezerra da Silva, há uma observação quanto ao nome do compositor e maestro: “Mabel Bezerra, ou M. Bezerra (como prefere ser chamado) [...]” (Coral do Carmo in BEZERRA, 1992: apresentação). Tal predileção se confirma nas cópias assinadas por Bezerra. Considerando que identidades individuais sejam mais confiáveis quando auto-declaradas do que as atribuídas, a designação M. Bezerra se mostra identitária do músico e por isto foi aqui adotada.

⁴ Na abordagem sistêmica, a noção de manutenção é mais ampla do que as de resistência ou sobrevivência, pois se aproxima da noção de vida dos sistemas orgânicos e não da simples oposição às mudanças do entorno como recurso para a autopreservação.

⁵ Quando Bezerra assumiu a regência do coral masculino, em 1955, este ainda se chamava *Schola cantorum do Carmo*, revelando sua adequação às prescrições do *motu proprio* de Pio X.

⁶ *Tão sublime* parece ter sido fruto da adaptação e substituição pós-conciliares do texto *Tantum ergo*.

⁷ Apesar de o Concílio ter se estendido de 1962 a 1965, o marco para as mudanças em termos de música litúrgica é do ano de 1963, a Constituição Apostólica “*Sacrosanctum Concilium*” (HAYBURN, 1979).

⁸ Fotocópia de fonte manuscrita extraída provavelmente do primeiro volume de *Canto Coral* (BEZERRA, 1992) desta obra também se encontra no acervo do Coral Municipal de Penedo-AL, com a data de 1965. Obras compostas para fins litúrgicos pelos padres José Mousinho, Jaime Diniz, José Scholl, frei Fabretti, pelo compositor e regente catarinense José Acácio Santana integram ainda o repertório deste coral.

⁹ *Pai Nosso e Ave Maria, Ladainha e Sublime estrela* integram o Novenário do Carmo de Recife.

¹⁰ Também na divisa com Sergipe, na cidade de Traipu-AL, o avô de Ernani, Henrique da Silva Méro (1843-1917) atuou como compositor, mestre de bandas, jornalista e abolicionista, conforme informação transmitida por e-mail pelo filho de Ernani, Carlos Méro. No Arquivo Público de Alagoas há uma cópia manuscrita da valsa para piano *Chuva de Lyrios* de Rozalvo Abreu (1910), feita por Henrique Méro na cidade de Maceió, em 1910.

¹¹ Exemplares foram encontrados no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, no Arquivo Público de Alagoas e na Biblioteca Central da Universidade Federal de Alagoas.

¹² Harmonização em notas de duração longa sobre as quais o coro recitava, em ritmo livre, o texto.