O moteto na tradição piranguense: práticas mineiras

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Felipe Novaes Ricardo
Universidade do Estado de Minas Gerais – f.novaesr@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é subproduto de pesquisa desenvolvida no Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG através de financiamento da Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais tendo por objetivo a edição de partituras do colonial mineiro dispostas no Acervo Chico Aniceto – cidade de Piranga. Durante a execução demonstrou-se necessário o levantamento bibliográfico respectivo ao gênero Moteto, tendo em vista a diversidade estrutural das obras na tradição piranguense; assim como a reflexão dirigida às características físicas dos documentos e quanto à predominância de cópias sem autoria expressa. Observamos tal diversidade como indício de sensibilidades musicais que possibilitaram uma maneira de se conceber e de se criar musica própria em Minas Colonial.

Palavras-chave: Musicologia. Barroco Mineiro. Edição de Partituras.

The motet in Piranga's tradition

Abstract: The following project represents the outcome of the study funded by the Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais developed in the Files Collection of the Universidade do Estado de Minas Gerais aiming the editions of musical manuscripts from the colonial period, stored in Chico Aniceto – City of Piranga files. During the edition it was necessary the theoretical survey of the formal classification of the Motet by the diversity of the Piranga's tradition; as well the direct observation of the document's physical characteristics and the prevalence of copies without authorship indication. We look at these characteristics as signs of musical sensibilities that allowed a unique way of conceive and create music in Minas Gerais state in the Colonial era.

Keywords: Musicology. Baroque of Minas. Musical editing.

1. Introdução

O presente trabalho é resultado de pesquisa desenvolvida através de financiamento da Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) sendo subproduto do projeto Acervo Maestro Chico Aniceto: Continuação da edição de obras raras e da revisão do catálogo segundo as normas do Repertório Brasileiro de Fontes Musicais.

Ao decorrer do projeto foram editadas as peças dispostas na pasta MOT-01, pertencente ao catálogo Chico Aniceto e respectiva ao gênero Moteto. Durante o processo de edição demonstrou-se necessário o levantamento bibliográfico respectivo à classificação formal do gênero Moteto em dicionário de termos musicais dos séculos XVIII a XX e tratados contemporâneos de estruturas musicais tendo em vista a diversidade estrutural do gênero observado nas obras; além da reflexão dirigida às características físicas dos documentos assim quanto à predominância de cópias sem autoria expressa. Não obstante, fundamentando-se no processo metodológico de análise documental, as obras foram submetidas aos processos de

digitalização, revisão e compilação das partes instrumentais, sendo em seguida, editadas através do software Finale.

Observamos tais características divergentes às regras formais do mundo europeu como indicativos de sensibilidades musicais que possibilitaram uma maneira de se conceber e de se criar musica própria às Minas Colonial (BRANDÃO, 2000: 13). Tendo em vista que em uma geração de uma sociedade há um compartilhamento de hábitos, técnicas e linguagens (BLOCH, 2002: 111), compreendemos os indícios documentais como discursos, assim como do tecido de uma cultura expressam-se seus tecelões. Para tanto, evidências de uma prática comum, indícios, sinais dispersos em realidades esfumaçadas pelo tempo, permitem uma leitura decifrada (GINZBURG, 1991: 177) deste tecido de significados barrocos[1] próprio a Minas.

Aos nódulos indiciários desta trama de significados perpassam fios de todo o tecido, constituindo nós presos em um sistema de remissões a outros discursos; neste sentido, ao questionarmos uma obra, não observamos sua autonomia, pois esta não se indicada a si mesma, sendo constituída a partir de um campo complexo de discursos (FOUCAULT, 1997: 26).

2. Edição e classificação do gênero Moteto

A partir da edição das obras dispostas na pasta MOT-01 o levantamento bibliográfico respectivo à classificação formal do gênero Moteto demonstrou-se necessário, sobretudo a partir da análise das obras MOT-01/652: Lauda Sion e MOT-01/658: Tota Pulchra que apresentaram caráter estrutural diverso aos correlatos à pasta. Contudo, de acordo com J.J. Rousseau em Dictionnaire de Musique, "no presente momento [1779], a designação moteto é atribuída **a toda peça de música escrita em Latim**, como do ordinário Romano-católico, como salmos, hinos, antífonas, e etc"[2] (ROUSSEAU, 1779: 254-255, grifo nosso, tradução nossa); indicativo da diversidade estrutural do gênero.

O lexicógrafo D. Raphael Bluteau classifica o gênero como "breve composição Música, que do ordinário se canta nas Igrejas [...] ainda que figurado, e enriquecido com todos os primores da Arte, em breve períodos acaba"[3] (BLUTEAU, 1716: 604). Antônio de Morais Silva, em sua reformulação do dicionário de D. Rapahel Bluteau em 1789, corrobora a classificação apresentada pelo lexicógrafo no início do setecentos e acrescenta à designação o caráter "engraçado, picante" (SILVA e BLUTEAU, 1789: 100). Assim como Bluteau e Morais Silva o musicólogo português Ernesto Vieira, em 1899, atribui ao moteto classificação relativa à duração da obra e sua função litúrgica, sendo esta uma "pequena composição de

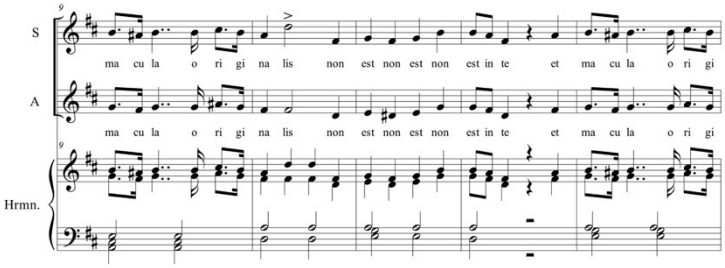
musica religiosa para uma ou mais vozes, que se canta no offício da missa antes ou depois do evangello, ou durante o ofertório, ou em qualquer outra festividade" (VIEIRA, 1899: 359).

Diferentemente das atribuições anteriores, relativas à duração da obra e sua função cerimonial, Joaquin Zamacois apresenta a seguinte classificação, "o Moteto [...] **não representava nenhuma estrutura fixa**. Sua construção estava unicamente subordinada ao desenvolvimento do sentimento expressivo do texto"[4] (ZAMACOIS, 1960: 261, grifo nosso, tradução nossa). Contudo Bruno Kiefer disserta sobre a composição estrutural do gênero, indicando o caráter multiseccional e sendo as secções "construídas segundo leis puramente musicais", (KIEFER, 1981: 172-173). O autor ainda discorre sobre o gênero estabelecendo um recorte estilístico a partir de periodização em séculos, atribuindo características ao moteto quinhentista divergente ao estilo barroco. De acordo com o autor:

> O Moteto do século XVI é, morfologicamente, uma peça multi-seccional, essencialmente polifônica. Cada secção possui um tema próprio. Estes temas ou são fragmentos melódicos do cantochão, ou são inventados livremente. Em regra geral são formados por uma ou mais figuras que são, junto com o próprio tema, os elementos de construção. O trabalho temático, ou seja, a construção de uma secção a partir do tema, é realizado por imitações sucessivas do tema, seja de figuras extraídas dele. Estas imitações nem sempre são literais. (KIEFER, 1981: 172-173).

A respeito do moteto barroco na europa, Kiefer propõe a subdivisão do gênero em duas estruturas; o *moteto para solista* e o moteto em estilo *concertato*. De acordo com o autor a estrutura para *solista* representa a confluência do moteto tradicional e da textura em melodia acompanhada (KIEFER, 1981: 223), sendo estruturado em solista e baixo contínuo. Por sua vez o estilo *concertato* apresenta como característica estruturas politemáticas, sendo estas classificadas em seções distintas não apresentando repetições.

Dentre as obras editadas, os documentos de música MOT-01/652: Lauda Sion e MOT-01/658: Tota Pulchra destacam-se como correlatas ao estilo *solista* proposto por Kiefer, sendo as obras com formação para *soprano*, *contralto*, *baixo contínuo* e *baixo instrumental*.



Exemplo 1: Detalhe da edição do documento de música MOT-01/658: *Tota Pulchra*

Outra acepção ao gênero Moteto é apresentado por Leon Stein, indicando também a diversidade estrutural das obras:

> Devido à existência de numerosos tipos diferentes, é, sobretudo, impossível fornecer uma única definição de moteto na qual englobaria todas as variedades. Em sentido geral, **pode ser definido como uma obra vocal polifônica não acompanhada que utilize um texto sagrado em Latim**, e em suas fases iniciais, escritas à executada no serviço Católico. [5] (STEIN, 1962: 183, grifo nosso, tradução nossa)

Contudo, os documentos MOT-01/651: *Moteto das Dores* e MOT-01/656a: *Senhor dos Passos* possuem, em suas cópias, a indicação de contínuo não cifrado em parte de baixo instrumental, divergindo da indicação de Stein a respeito da estruturação formal. Outro aspecto relativo à classificação, levantado por Stein, diz respeito às características do gênero durante o Renascimento europeu. De acordo com o autor a grande característica estrutural do moteto Renascentistas está na divisão das obras em seções, sendo que "cada seção está associada a uma única linha do texto, e cada seção, desta mesma maneira, utiliza seus próprios motivos particulares"[6] (STEIN, 1962: 184, tradução nossa).

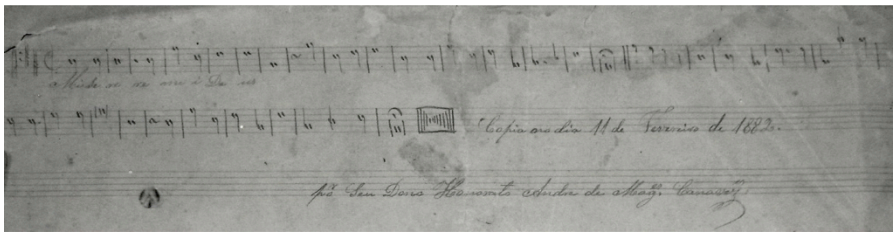


Figura1: Detalhe da cópia da parte de baixo instrumental do documento de música MOT-01/656a: *Senhor dos Passos.*

3. Características materiais e a questão da autoria

Durante a pesquisa observamos a constituição dos documentos de música a partir de um critério de seleção, por parte do copista, de obras poeticamente diversas em caráter seqüencial. Tendo em vistas a classificação dos documentos em níveis de organização musical, proposto por Castagna, identificamos nos documentos analisados a existência de *unidades musicais permutáveis*; um conjunto de textos que receberam uma composição autônoma à obra mesmo que escrita por autor diferente (CASTAGNA, 2004: 15). É o caso dos documentos MOT-01/655, MOT-01/656a e MOT-01/656b, que possuem em sua constituição obras atribuídas a J.J.E. Lobo de Mesquita[7] e Manoel Dias de Oliveira[8]. Contudo acreditamos que as propostas de classificação em *unidade musicais permutáveis* compreendem um caráter classificativo ao nível documental, não observando atentamente as características singulares de cada obra.

Neste sentido, concordando com Foucault, observamos o documento como uma unidade material variável e relativa, uma vez que a obra discursiva conecta-se a outros textos também dispersos em rede (FOUCAULT, 1997: 26). Rede que possui significados e destes signos se compõem em cultura (GEERTZ, 2008: 4). O discurso da obra, então, anula-se

quando questionado, pois, somente se constrói a partir deste campo complexo de discursos. Não obstante Roger Chartier, por sua vez, aponta à necessidade de compreender a obra por suas características ofertadas à leitura, de dispositivos próprios da materialidade do escrito (CHARTIER, 2010: 8). De acordo com tais autores, os aspectos cruciais à interpretação do documento representam o que descreve e como o descreve.

Assim o autor da obra, de acordo com Foucault, está inserido em um sistema de discursos que o perpassa, tendo em sua produção as marcas de sua localidade e especificidade; nega-se a autonomia da obra pela compreensão de sua relação discursivo-social. Já Chartier aponta à necessidade de compreender a materialidade do documento – suas características únicas, suas marcas -, uma vez que o documento é próprio ao manuseio e deste também possui acepções de uso e intencionalidades. Neste sentido a obra e seus limites matérias tornam-se também úteis ao olhar investigativo.

Tendo em vista que há predominâncias, nos arquivos musicais brasileiros, de obras não datadas, não autógrafas e ausentes de autoria expressa, os estudos musicológicos destinados a investigação seletiva em documentos musicais que demonstrem traços poéticos – estes balizados por práticas convencionadas através do estabelecimento de sinais do procedimento composicional de determinado autor pelo seu levantamento em poucas obras autógrafas – desconsideram tanto o que descreve e como é descrito. Assim, a classificação documental da obra musical atenta somente as características físico-organizacionais de seus elementos constitutivos, observado somente suas características fisiológicas descritivas, desconsiderando, também, o que é escrito e como este se apresenta. Contudo, em uma investigação musicológica atenta à sociedade na qual tais sinais apresentavam-se dispersos, as descrições operam ao nível metabólico das transformações orgânicas da vida cultural.

Quando do olhar musicológico os sinais de um discurso interconectado são apreciados e inscritos em suas posturas metodológicas a pesquisa em documentos musicais revela-se uma pesquisa de indícios de uma sociedade que praticava música e, neste sentido, representava-a. Também quando do olhar do pesquisador as característica paleográficas do documento compõem os processos de investigação as características físicas da obra tornam-se, assim como a compreensão de nulidade de autonomia foucaultiana, indícios a interpretação desta sociedade posta em opacidade pelo tempo. Ou seja, observar as *unidades musicais permutáveis* como indícios de uma intencionalidade estética na qual, a partir da seleção de obras diversas pelo copista, almeja-se uma experiência específica. Os dispositivos materiais do texto demonstram tanto o trato do documento, como a intenção de sua provável utilização e suas características destinatárias.

As obras musicais dispostas nos acervos musicais brasileiros, em sua maioria, compõem-se de partes cavadas em edições manuscritas de caráter prático (FIGUEIREDO, 2004: 51) – os processos da arquivística musical determinam a anexação destas partes em corpos que compreendam a totalidade das obras, assim como as variantes em cópia, da mesma intencionalidade discursiva musical, não necessariamente restado o documento em completo. Observar um documento que demonstre, em sua estrutura, a inserção intencional de outros discursos, através dos processos de classificação arquivística somente, figuram operações de investigação musicológica que se distanciam de uma ação atenta à sociedade na qual tais signos foram expressos graficamente e, através da salvaguarda do documento, dispostos ao olhar coetâneo do musicólogo. Neste sentido demonstra-se necessária, não somente a compreensão dos dispositivos materiais da obra, proposta por Chartier, ou a nulidade da autonomia discursiva de Foucault, mas também a compreensão dos processos de constituição de concordâncias – a linguagem.

Tendo em vista que tais concordâncias sempre operam no aspecto coletivo das culturas, a linguagem apresenta, em suas estruturas de representação de experiências e coisas culturalmente reconhecidas (WAGNER, 2012: 252), características de uma determinada sociedade, em um determinado espaço de tempo, em favor da ordenação de sons articulados a uma expressão significativa. Neste sentido os processos de convencionalização e não convencionalização de sinais ao estabelecimento de concordâncias e sua observância nos processos investigativo-musicais apresentam-se necessários ao olhar musicológico. Assim, demonstra-se essencial a compreensão, destes signos divergentes à lógica européia, como indicativos de constructos específicos à sociedade mineira barroca, que possuem significados própios; uma maneira de dizer algo.

> Quando começamos a usar um tal constructo como uma 'figura de linguagem' em contextos exteriores àqueles de sua expressão original, quando tornamos sua imagística uma parte da nossa imagística para dizer coisas em geral, ele se torna uma 'maneira de dizer algo' **convencionalmente reconhecida**. (WAGNER,2012: 260, grifo nosso)

4. A lingüística do moteto na tradição de Piranga: uma análise preliminar

Os documentos analisados demonstraram traços correlatos entre si, contudo divergentes em paralelo às convenções européias. Neste sentido observamos na constituição dos documentos a inserção de obras poeticamente diversas – MOT – 01/655; MOT – 01/656a; MOT – 01/656b - compondo um caráter multiseccionado distinto; assim como documentos de música, também multiseccionado, porém em caráter poético contínuo – MOT-01/651; MOT – 01/652; MOT – 01/653 e MOT – 01/658. Encaramos a diversidade estrutural do gênero e sua

apresentação documental distinta como indicativos de práticas musicais autóctones à Piranga, demonstrando uma rica tradição da localidade respectiva ao moteto. Acreditamos, assim como Wagner, que o contexto em que uma linguagem é aplicada se diferencia social ou regionalmente, objetificando os elementos lingüísticos (WAGNER, 2012: 265).

As características dos documentos analisados dizem respeito à tradição piranguense de motetos, contudo demonstram uma tendência expressiva comum a uma sociedade barroca dos sentidos enganadores, do teatro que se desdobra e representa um teatro (FOUCAULT, 1999: 70), observado na proposta estéticas de seleção de poéticas variadas e dessemelhantes:

> nesse período que, com razão ou não, se chamou barroco, o pensamento cessa de se mover no elemento da semelhança. A similitude não é mais a forma do saber, mas antes a ocasião do erro, o perigo ao qual nos expomos quando não examinamos o lugar mal esclarecido das confusões. (FOUCAULT, 1999: 70)

Neste sentido, um teatro de atores "mineiros", com o palco e trama a vida barroca nas Geraes. Assim o elemento genético da curvatura variável, ou da dobra barroca mineira, é a inflexão (DELEUZE, 1991: 29) que opera na lingüística piranguense, no tecido de significados coloniais e nas relações orgânicas da vida cotidiana. Acreditamos que as divergências nas estruturas formais, identificadas na tradição piranguense de motetos, indicam sensibilidades musicais que possibilitaram uma maneira de se conceber e de se criar musica própria às Minas do barroco.

- Livro

BLOCH, Marc Léopold Benjamin. *Apologia da História, ou o Ofício do Historiador.* Tradução: André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002

BLUTEAU, D. Raphael. *Vocabulario Portuguez &; Latino, áulico, anatômico, architectonico* [...] v.5. Lisboa : Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1716. DELEUZE Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*.Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus Editora, 1991

GEERTZ, Clifford. *Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura*. In: A Interpretação das Culturas. 1ed., 13reimpr., Rio de Janeiro: LTC, 2008, p.3-21. GINZBURG, Carlo. *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário*. In: GINZBURG, Carlo. Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves, 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais: do moteto gótico à fuga do século XX*. 4ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1981.

ROUSSEAU, J.J. *A complete dictionary of music : consisting of a copious explanation of all words necessary to a true knowledge and understanding of music / translated from the*

original French of J. J. Rousseau by William Waring. London: Printed for J. Murray, nº 32, Fleet-Street; and Luke White, Dublin. 1779.
SILVA, Antônio de Morais, BLUTEAU, Raphael. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*.v. 2. Lisboa : Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.
STEIN, Leon. *Structure and style: The study and analysis of musical forms*. Summy-Birchard Company: Evanstone, Illinois.1962.
VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical contendo todos os termos technicos [...] ornado com gravuras e exemplos de musica*. 2. ed. Lisboa: Lambertini; Typ Lallemant, 1899.
ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor,1960.
WAGNER, Roy. *A invenção da Cultura*. Tradução Marcela C. de Souza; Alexandre Morales. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- Artigo em Periódico
BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. O potlatch sonoro e social. *Modus*, Belo Horizonte, ano I, n.1, p, 3-10, 2000.
CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. *Estudos Avançados*. São Paulo, v.24, n.69, p.7-30, 2010.
FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de Edição. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n.7, p. 39-55, 2004

- Trabalho em Anais de Evento
CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música católica dos séculos XVIII e XIX. In: Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, I.2003, Mariana. *Anais*....Mariana: FUNDARQ, p.79-104, 2004.

- Partitura publicada
ASSIS, Chiquinho de; CASTAGNA, Paulo. *Motetos e Miserere para a Procissão dos Passos*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008. Partitura.

Notas

[1] Adotamos a acepção de *barroco* assim descrita por Deleuze como uma função operatória, um traço. Neste sentido optamos por uma designação não balizada por critérios de organização da econômica colonial ou de configuração do Estado de regimes monárquicos, observando a sociedade mineira através das práticas operatórias de um barroco singular; não necessariamente inscrito em estruturas correlatas às da Europa.
[2] "at present [1779], the name of motet is given to every piece of music made in Latin words, as was customary in the Roman-church, as psalms, hymns, antiennes, &c." (ROUSSEAU, 1779, p.254-255, grifo nosso)
[3] "breve compofição Mufica, que do ordinário fe canta nas Igrejas [...] ainda que figurado, & enriquecido com todos os primores da Arte, em breves períodos acaba."3 (BLUTEAU, 1716, p.604).
[4] "el Motete [...] **no representaba ninguna estructura fija**. Su construcción estaba únicamente subordinada al desarrollo del sentimiento expressivo del texto" (ZAMACOIS, 1960,p.261, grifo nosso).
[5] "Because of the existence of many divergent types, it is all but impossible to provide a single definition of the motet which would encompass all varieties. In a general way, **it may be defined as an unaccompanied polyphonic vocal work using a sacred text in Latin** and, in its earlier phases, written for performance in the Catholic service. It is the most significant form of the Gothic and Renaissance periods, and it continues in importance through the Baroque era". (STEIN, 1962, p.183, grifo nosso.)
[6]"each section is associated with a single line of the text, and each section likewise uses its own particular motive" (STEIN, 1962, p.184)
[7]Motetos *Jesus clamans I* e *II, O vos omnes*; PAMM06:*Motetos e Miserere para a Procissão dos Passos*, atribuída a J.J.E. Lobo de Mesquita por Chiquinho de Assis e Paulo Castagna.
[8]Moteto *Miserere*, coleção ECA/USP, Ayuruoca (AY0396-421ª); atribuído a Manoel Dias de Oliveira.