

para fazer feliz o outro, os outros é que são importantes e não nós.” Tempos depois, o menino recordará: “Já se tornou saudades quem sentia saudades.”

Com o pai aprendeu o respeito aos valores maiores da vida e o encanto musical das palavras. A realidade era vista ou sentida pelo prisma que revelasse o que podia ter de essencial, permanente e belo. Era o que o menino pressentia ao ouvir seus versos: “O pai fala e a paisagem chega perto. O pai fala como quem canta”, ou apreciar os desenhos, como o que lembrava a figura de Lampião, de um encontro casual com o famoso cangaceiro. Insistindo o menino por maiores detalhes, apenas ouviu que “- Ele também fazia versos”. Esse convívio, porém, fora truncado: “- Se o pai não ria, deixara de ter lágrimas -, à espera da morte, da morte que talvez, há tanto tempo, estivesse com ele, sem completar o abraço”.

Mudanças da família, agora para a Capital do País. Naturalmente se alterou, e muito, a rotina da vida. O embate cultural afetou o menino: nova escola, outros métodos pedagógicos, colegas estranhos e, sobretudo, costumes bem diferentes. O registro dessas experiências tem gama variada: vai do simplesmente anedótico ou pitoresco, até uma dimensão afetiva bem mais tocante, dessas que geram saudades: “Foi no fim do ano que se sentiu estrangeiro. Pelas ruas não passavam os pastores nem os reisados. As casas não tinham lapinhas, e, nas das igrejas, a paisagem não se estendia além da Galiléia. Faltava felicidade àqueles presépios castanhos, sem o giro das rodas gigantes e patinhos a nadarem em lagos de espelhos. Nada de guardas atrás de ladrões. Nada de zepelins e de misturas de séculos. Nas vitrines das lojas, piscavam, como no cinema, as luzes das árvores de natal, e nisto se esgotavam a novidade e a alegria”.

Outras vivências trouxeram os novos tempos e espaços. O menino amadurecia o espírito e se tornava capaz de intuir a fragilidade da condição humana, suas inevitáveis fraquezas e contradições, surpreendendo a inocência da “menina vestida de branco e azul”, com o seu pungente pedido de perdão.

Rolando Morel Pinto
Professor da FFLCH/USP.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo, Paulus, 1995.

Os pesquisadores da história da atividade musical no Brasil são pessoas possuidoras de um tipo especial de obstinação. À custa de circunstâncias, elas vão de fungos e cupins, de reformas a demolições, até a falta de compreensão das lideranças de instituições que possuem documentos importantes em seus arquivos.

Régis Duprat, buscador do passado musical brasileiro, tanto quanto seus colegas, enfrenta os problemas das limitações de sua "matéria-documento". Apesar de tudo, nos últimos tempos a música colonial brasileira tem instigado o interesse de pesquisadores europeus e americanos também.

Música na Sé de São Paulo Colonial mostra como funcionou a atividade musical da cidade em quatro fases, distintas de acordo com as oscilações do contexto sócio-econômico colonial, que vão da fundação da Matriz em 1611 até a Independência através de um caminho trilhado por documentos diversos. Cartas, atas, certidões, processos judiciais, clericais e o que se pôde salvar. Traz o catálogo analítico temático das obras de André da Silva Gomes, quarto dos mestre-de-capela na Sé (até 1827, supostamente). Um volume, vale dizer, ferramenta de pesquisa em musicologia que lança uma série de fatos históricos relacionados de fontes primaríssimas de maneira honesta e racional. A primeira parte do livro, em quatro capítulos, tem apresentação de Amaral Vieira. O Catálogo Temático dos Manuscritos Musicais de André da Silva Gomes ocupa o restante da edição: Resumo histórico da capela de música da Sé de São Paulo, Introdução, Tabelas analíticas das obras de André da Silva Gomes, Indicações dinâmicas, agógicas e remissivas, Abreviaturas, Catálogo temático (com Antifonas, Hinos, Ladainha, Matinas, Missas, Motetos, Ofertórios, Salmos, Semana Santa, Seqüências, *Te Deum* e Diversos) e Listagem sumária das obras.

Importante lembrar que grande parte da documentação dos períodos acima foi perdida com a demolição da antiga Igreja da Sé, da Assunção de Nossa Senhora, em 1911.

A referência mais antiga que se tem encontrado da atividade musical na Vila de São Paulo é de 1649, a propósito, uma queixa levada à Câmara contra a incompetência do mestre-de capela Manoel Paes Linhares da parte do padre Domingos Gomes Albernás; esta primeira fase vai da fundação da Matriz até a porta do século XVIII. Caracteriza-se pela pobreza das fontes de recursos, pois, a música ocupava um lugar modesto no culto religioso; quase não havia profissionalismo e os mestres-de-capela eram leigos.

No curso da história da música dos séculos XVII, XVIII e XIX, no Brasil, o posto de mestre-de-capela implicava em atribuições técnicas, pedagógicas e fiscais. Responsável pela música das cerimônias religiosas, até 1746 ele arcava com a paga dos músicos e cantores, era conveniente e comum que o mestre tivesse discípulos atuantes, "(...) integração profissional dos discípulos era sistema pedagógico consagrado e supria a inexistência de categoria profissional corporificada". Ao mestre-de-capela eram atribuídos poderes de "visitador" e direito de cobrar o "estaque" da música.

A saber das Irmandades. "Congregam categorias profissionais, grupos ou classes sociais, até raças, com comunidade de interesses e âmbito de preocupações, cuja atividade social, assistencial e religiosa enseja específica confeição organizativa

do meio social, integrando inclusive nova solicitação de incentivo – porque agora financiado – da presença da música nos ofícios religiosos”.

Ligada às atividades anuais das Irmandades – algumas chegam a ser bastante poderosas como a do Santíssimo Sacramento que reunia a classe privilegiada –, a segunda fase começa no início do século XVIII e dura até por volta de 1745, quando é criado o bispado de São Paulo. Pela exigência de música nos ofícios religiosos, os executantes tinham que dominar a “solfa”, iniciarem-se na arte de “salmear” e fazer o “canto de órgão”. Os músicos ainda são poucos, semi-profissionais, geralmente cléricos, os leigos quase todos vão explorar as minas.

A terceira fase, 1745 a 1774, caracteriza-se pelas tentativas do Bispado de estabilizar a atividade musical na Sé nova. O mestre-de-capela é profissional e efetivo, já não acumula a função de organista como até aqui, instituído também o cargo de moço do coro.

Com o declínio da atividade do ouro em Minas, houve um fluxo migratório para São Paulo. André da Silva Gomes, discípulo de José Joaquim dos Santos em Lisboa, chega com o terceiro bispo e marca a quarta fase. Compositor que domina tanto a escrita das figuras musicais da forma clássica quanto os gêneros polifônicos, revoluciona a organização assim como a composição da música no principal templo da cidade dando a perceber o papel de destaque dado à música no período e os requintes da audição e brilhantismo com os quais era elaborada e, possivelmente, executada.

Diocleyr Baulé Júnior

Bolsa de Iniciação Científica – CNPq no IEB.

Escritores da UFF – Poesia. Volume 1. Universidade Federal Fluminense, 1993.

A marca mais forte desta coletânea de poemas é sem dúvida alguma a busca de aproximação com a vida em seus aspectos mais autênticos, como se o trabalho fosse um obstáculo à realização dessa necessidade humana. E esse traço unifica a diversidade de seus autores, mestres, funcionários e alunos da Universidade Federal Fluminense. Tal observação pode ser constatada em vários momentos da obra, tanto nos textos introdutórios como nos poemas propriamente ditos.

Logo de início encontramos uma saudação que expressa um voto coletivo proferido em tom quase confessional: “Tristeza. Saudade. Alegria. Esperança. É um acerto de contas, em que fazemos um retrospecto de nossas vidas...” (p. 3). Mas essa fala não é solitária. Se ela aponta como projeto comum do grupo a recuperação