

SUMÁRIO

LISTAS	iii
INTRODUÇÃO	1
CHRONICAS	10
<i>O PRIMEIRO POSTO DE ORGANISTA FOI CRIADO EM 1559...</i>	10
<i>PARA ENTENDERMOS A ATIVIDADE DO ORGANISTA ...</i>	13
<i>SOBRE O ÓRGÃO TRAZIDO NA ESQUADRA DE CABRAL ...</i>	18
<i>PADRE PEDRO DE FONSECA FOI O PRIMEIRO ORGANISTA ...</i>	20
<i>TANTO NO BRASIL COMO EM PORTUGAL ...</i>	21
<i>DEVE TER HAVIDO ÓRGÃO(S) NOS COLÉGIOS DOS PADRES JESUÍTAS...</i>	23
<i>"SÃO PAULO OUVIRÁ, NO PRÓXIMO DIA 5 DE OUTUBRO..."</i>	26
<i>A FUNÇÃO DE MESTRE DE CAPELA DA SÉ DE SALVADOR...</i>	29
<i>SE SE FIZER UM INVENTÁRIO DOCUMENTAL...</i>	32
<i>SOBRE OS ORGANISTAS NOS DOIS PRIMEIROS SÉCULOS DA COLONIZAÇÃO...</i>	37
<i>AS REFERÊNCIAS À FABRICAÇÃO DE ÓRGÃOS...</i>	42
<i>O QUE OS REFORMADOS CANTARAM NO BRASIL COLONIAL?</i>	46
<i>OS ÓRGÃOS DE MINAS GERAIS REPRESENTAM HOJE...</i>	53
<i>A AUSÊNCIA DE MÚSICA IMPRESSA OU MANUSCRITA...</i>	62
<i>ÓRGÃOS DE OUTRAS PROCEDÊNCIAS COMEÇARAM A SER IMPORTADOS...</i>	65
<i>PERMISSÃO DADA AOS ALEMÃES LUTERANOS, PARA PROFESSAREM A SUA FÉ...</i>	69
<i>OS INSTRUMENTOS MAIS REPRESENTATIVOS NO PERÍODO DE EXPANSÃO INDUSTRIAL...</i>	72
<i>DETERMINAÇÕES SOBRE A ATIVIDADE DO ORGANISTA...</i>	81
<i>SOBRE ORGANISTAS QUE ATUARAM DE 1750 A 1850, NA BAHIA...</i>	85
<i>A ATIVIDADE DAS MULHERES COMO ORGANISTAS E CANTORAS ...</i>	90
<i>O PRIMEIRO GRANDE ÓRGÃO QUE SE DESTINA À AMÉRICA DO SUL...</i>	97
<i>SE O SEGUNDO (OU TERCEIRO?) ÓRGÃO DA ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA...</i>	101
<i>EM 1913, NO PROGRAMA DE INAUGURAÇÃO DO ÓRGÃO DA IGREJA MATRIZ...</i>	110



<i>NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX MUITAS ERAM AS RECLAMAÇÕES...</i>	121
<i>A FABRICAÇÃO DE ÓRGÃOS NO BRASIL COMEÇOU NO SÉCULO XX...</i>	128
<i>A IGREJA PRESBITERIANA UNIDA DE SÃO PAULO ADQUIRIU UM NOVO INSTRUMENTO...</i>	141
<i>"MAS PRECISAMOS TER BEM EVIDENTE E CLARA A POSIÇÃO DO CONCÍLIO VATICANO II ...</i>	143
<i>A PARTIR DOS MEADOS DO SÉCULO XIX A PAISAGEM RELIGIOSA...</i>	148
<i>O PERÍODO DE IMPORTAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE NOVOS ÓRGÃOS...</i>	154
<i>EM 1951, PE JOSÉ GERALDO DE SOUZA COMENTAVA COM ANIMAÇÃO A NOTÍCIA...</i>	158
<i>"A PRIMEIRA IGREJA PRESBITERIANA INDEPENDENTE PELO SEU ESTILO DE CONSTRUÇÃO...</i>	161
<i>EM 1974, JOSÉ LUIZ PAES NUNES PEDIU AO MAESTRO E ORGANISTA...</i>	164
<i>A DISPOSIÇÃO DAS INUMERÁVEIS FORÇAS, ELEMENTOS, TRAÇOS, EVENTOS...</i>	167
DICIONÁRIO DA ORGANISTICA	177
OBRAS PARA ÓRGÃO SOLO	179
COMPOSITORES E OBRAS	220
ORGANISTAS DO BRASIL	302
<i>SÉCULO XVI -XX</i>	
REFERÊNCIAS	385
ÍNDICE GERAL DA MATÉRIA	395



Lista de ilustrações

Notícia “Velho órgão da Igreja do Embu”	175
Capa da primeira edição dos <i>Psalmos e Hinos</i>	175
Órgão da Igreja Nossa Senhora do Rosário, Embu	175
Anúncio do órgão Berner do Instituto Benjamin Constant, Rio de Janeiro	176
Melodia holandesa que se tornou hino evangélico	176
Programa de concerto de órgão de 1922	210
Folder do construtor de órgãos Guilherme Berner	211
Henrique Oswald por volta de 1930	212
Órgão Bridley na capa da Caixa Expressiva, publicação da ABO	212
Regulamento do Instituto Nacional de Música em 1925	213
Anúncio do construtor Henrique Lins	214
Catedral da Sé de São Paulo	214
Capa da revista Música Sacra com fotos da inauguração da Escola de Música Sacra, Rio de Janeiro	214
Folheto de propaganda do órgão Berner da Catedral de Petrópolis	216
Capa do Catálogo do construtor Guilherme Berner	217
Órgão doado pelo Conde de Leopoldina para a <i>Christ Church</i> , Rio de Janeiro	218
Interior do órgão Moehrle da Igreja Santo Antonio do Pari, São Paulo	218
Órgão da Sé de Mariana	295
Capa do catálogo do construtor Carlos Moehrle	297
Igreja Nossa Senhora da Graça, Belém, no início do século XX	298
Alberto Nepomuceno	298
Órgão de construtor desconhecido na Igreja do Seraphico Pai São Francisco, São Paulo	298
Convite para concerto com órgão do Embu, 1953	299
Fachada do órgão Moehrle da Igreja Santo Antonio do Pari, São Paulo	299
Maestro Furio Franceschini, organistas Fernando Germani (Itália) e Romeu Fracalanza (São Paulo), da esquerda para a direita	300
Anúncio do construtor Lorusso	300
Recomendação de Furio Franceschini ao órgão Hammond	301
Órgão Cavaillé-Coll da Catedral de Belém	301



Lista de quadros

Quadro 1- Produção das obras por décadas	183
Quadro 2- Obras publicadas por compositor	187
Quadro 3 – Compositores com obras gravadas e organistas	189
Quadro 4 – Local de compositores das peças	189
Quadro 5 – Formação musical dos compositores	190
Quadro 6 – Número de obras por compositor	191
Quadro 7 – Obras classificadas quanto às formas musicais	204



Lista de exemplos musicais

Figura 1	
Nepomuceno, Alberto. <i>Prélude et fugue</i>	194
Lehman, Pe. José. <i>Jubilate Deo</i>	
Franceschini, Furio. <i>Andante (Estilo moderno)</i>	
Figura 2	
Amaral Vieira, José Carlos. <i>Elegia</i>	195
Castro Neto, Manuel Vieira. <i>Prelúdio n. 39</i>	
Figura 3	
Soares, Calimério. <i>Romance da Donzela</i>	197
Figura 4	
Gall, Eugenio. <i>Três Pequenas Peças sobre "Asa Branca" – III Trio</i>	197
Villani-Côrtes, Edmundo. <i>Pretencioso (choro)</i>	198
Figura 5	
Rachid, Alexandre. <i>Hommage à Messiaen</i>	198
Mendes, Renato. <i>Gigabach</i>	199
Morozowicz, Henrique. <i>Partita Chopiniana para Órgão. Variação 1</i>	199
Figura 6	
Fernandes, Maria Helena. <i>Da noite, do Ciclo n.2</i>	200
Camin, Ângelo. <i>Paisagem</i>	200
Figura 7	
Oswald, Henrique. <i>Fuga</i>	201
Crowl, Harry. <i>Fragmentos para órgão</i>	201
Penalva, José. <i>Variações para órgão. Coral</i>	202
Figura 8	
Mahle, Ernst. <i>Prelúdio e fuga Si bemol</i>	202
Figura 9	
Souza, Rodolfo. <i>Coral no. 2</i>	203
Rego, Keiler. <i>De profundis</i>	204



Saudações. Acabo de receber seu trabalho "Introdução e Fuga para Órgão sobre a palavra "Independência". Agradeço-lhe com imenso jubilo sua gentilíssima lembrança. Mas, Maestro, permita-me uma franqueza. Em matéria de senso pratico o Senr. é deficiente. Como poderá ser que em uma terra onde nem órgãos nem organistas existem lembrou-se o Senr. de escrever para órgão sobre um thema que, justamente agora, despertaria [o interesse] de tanta gente?! Tome meu conselho, Maestro, faça coisa mais pratica e que possa ser ouvida com mais facilidade. Reduza para piano e faça do piano um órgão. Eu irei a S. Paulo antes do fim do anno e desejaria ouvir seu trabalho no piano pela Guiomar Novaes e no órgão pelo Senhor. Maestro, acceite meu conselho que, posto em pratica, em nada prejudicará a arte nem amesquinhará a majestade do assumpto. Lembranças à sua senhora. Creia-me sempre um amigo. Rio 20/6/22. [assinado] Mons. A. Arcoverde. (ms. de carta endereçada ao Maestro Furio Franceschini).

Prezados Membros da ABO

Confesso-lhes que me intrigou o titulo de vosso encontro de organistas por tais fatores: 1- Qual practica organística existe no Brasil? Ah, sim, a dos órgãos hamond, minami, gambitt, teclados, samplers, ou os cacarecos de tubos que vocês chamam de órgão. 2- Por prática organística supõem-se ser esta uma profissão remunerada. Me digam, então, quantos de vocês se sustentam financeiramente tocando órgão em Igrejas? Acho que o trabalho de vocês é incoerente, ficam discutindo o sexo dos anjos {através de palestras e matérias inúteis nos seus periódicos}, aliás, que eu saiba, organista é uma pessoa que TOCA órgão. Não percebem a realidade e gravidade do campo organístico no Brasil? Caramba, ninguém de vocês percebe que em poucos anos não haverá órgãos em estados de conservação decente? Vocês estão colocando a carroça na frente dos bois. Vivo a 4 anos nos Estados Unidos, não porque amo este pais, mais simplesmente por não ter como trabalhar no Brasil. E aqui sim existe a tal chamada prática organista. Todo organista michuruca aqui toca literatura organística de peso o tempo todo. Tive o privilegio de ser instrutor de órgão para os exames de certificação da AGO. Todos os alunos não tinham nem a graduação (bacharelado) mas todos eram capazes de tocar hinos, antenas, Aleluia de Handel, transposição, acompanhamento de baixo cifrado, leitura a primeira vista. Esta é a pratica organistica? A vossa entidade é formada por "organistas", digo "organistas", pois sei que 90 por cento não tem a capacidade de tocar um serviço religioso decentemente e os que tocavam não mas o fazem pois abandonaram o órgão e trabalham em outros campos musicais. Não estou escrevendo isso pra ofender ninguém somente para mostrar algo que aparentemente vcs não percebem que está acontecendo. Espero que esta carta seja interpretada como um conselho de alguém que ainda se importa pelo cenário do órgão no Brasil, e não alguém que esta num pais melhor com melhor educação e intuitos de humilhar

os meus colegas brasileiros. Sei que a realidade brasileira é difícil mas se nos unirmos com objetivos bem definidos muito pode ser mudado. Cordialmente. Marcio Arruda (mensagem eletrônica recebida e impressa em 19/7/2005).

Pode parecer estranho abrir esta Introdução com dois textos em epígrafe, travestidos de conselhos, tão críticos e negativos aos organistas e à atividade organística no Brasil. De fato, os dois textos chamam a atenção até de um leitor pouco interessado pelo assunto. Quem os lê não deixa de ter alguma reação -- incômodo, divertimento, raiva, estranheza... A mim, a cada leitura causa um sentimento diferente, alguns inconfessáveis, mas um deles é constante. É que comentários como esses partem dos que estão em posição de fazer comparações e que têm o modelo ideal do deveria ser -- ou como deveria ter sido -- essa atividade.

Conhecer o lugar de onde falam pode ser interessante para se compreender as intenções dos autores. O Mons. Arcoverde (1878-1955), Dom André Arcoverde Cavalcanti, foi Bispo de Valença e de Taubaté, a partir de 1925. Nascido em uma família de Pernambuco dedicada à Igreja Católica, por incentivo do tio, Cardeal Arcoverde -- o primeiro Cardeal do Brasil e da América do Sul -- foi enviado à Europa onde, certamente, conheceu bonitos órgãos, ouviu o repertório organístico da época e desenvolveu gosto pela cultura européia nos anos de estudo que passou em Roma até sua ordenação como sacerdote em 1902, e em outras viagens àquele continente. Como conhecedor da cultura européia, e pode-se deduzir seu admirador, permitiu-se, mesmo sem explicitar claramente, afirmar que esta -- o Brasil -- era uma *"terra onde nem órgãos nem organistas existem"*. Mais ainda, foi, também, um dos que trabalhou pela restauração da Música Sacra conforme determinações do *Motu Próprio*, de 1903, e para tanto, foi membro da Comissão de Música Sacra, além de membro efetivo do Cabido Metropolitano da Arquidiocese do Rio de Janeiro. O outro missivista, um jovem organista, declara de onde fala, literalmente. Dos Estados Unidos, centro maior da atividade de construção de órgãos, ensino e formação de organistas da atualidade, para onde foi à procura de estudo e trabalho, visto não os encontrar aqui, conforme declaração.

Eu poderia dizer que essa pesquisa é uma resposta ao mal-estar que as duas cartas me causam, mas não precisaria ir tão longe para resolver esse problema. A questão é que esse incômodo resulta de minha incompatibilidade com esse modo de pensar e da descrença nos seus resultados, que considero pouco positivos tanto para atuação na prática (no mínimo, gera incompatibilidades pessoais eternas) quanto para conhecimento da realidade, pois a vê por um ângulo apenas.



Quero tratar esse objeto -- a atividade organística -- na sua particularidade, no que tem de específico, na singularidade da experiência brasileira sem cair no “comparativismo” fácil, para usar expressão de MELLO (2006), que deixa de lado as circunstâncias específicas. E empobrece o objeto. Essa é a linha definidora deste trabalho, que não tem uma pergunta, nem um problema a ser respondido, como exigiria um manual de pesquisa tradicional, mas parte de uma resposta em busca de uma pergunta.

Esse trabalho nasceu da dedicação de uma vida à atividade organística. Do lado material, representa anos de coleta de documentos, de partituras, de visitas a órgãos, de conversas com organistas, organeiros, compositores, que redundaram no esboço de história do órgão no Brasil, apresentado na dissertação de Mestrado *Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil* (1985), no *Catálogo de Órgãos do Brasil*, que a acompanhava, e no livro *Catálogo dos Órgãos de São Paulo* (2001).

Do lado intelectual, dentro desse quadro muito pessoal, decorrem, também, as abordagens metodológicas e os caminhos percorridos para chegar a este texto. Estou falando nesses escritos como observador, como testemunha e como participante. É o que aqui me proponho denominar “argumento de testemunha”, aquele procedente de um eu que sente, tem emoções, que viu, que tem experiência, distante do conceito de “eu” objetivo da ciência moderna. Esse bloco de textos -- ou melhor, de escritos -- são codificações dos meus pensamentos, do que eu aprendi, do que vi, li, e vivi e, assim, organizei-os em forma de subtítulos, no qual cada escrito pode ser lido em separado, na ordem em que se desejar, testemunhas, eles próprios, dos muitos momentos dessa pesquisa. Quem testemunha está mostrando, deixando ver, e é o que eu chamo de “definição ostensiva” (HEGENBERG, 1974, p.20).

Os escritos surgem como “bits” de um fluxo de informação, pedaços de uma possível explicação que podem atender à pulverização da realidade, segundo o escritor italiano CALVINO, pulverização que se estende também a seus aspectos visíveis – em um raio de sol, nas conchas, na areia, nas teias de aranha... (1998, p.21). Pretendi sair da linha reta, da linearidade, para garantir, como disse CALVINO, “tanto a liberdade da matéria quanto dos seres humanos” (p.21) e abordá-los não em função de determinantes e nem como resultado de condições determinadoras, mas num conjunto no qual todos têm uma “paridade essencial”. Quando imaginei este trabalho, eu o visualizava como uma enorme colcha de retalhos de pequenos escritos, onde nem a posição, nem o tamanho, nem o conteúdo, nem a forma determinariam valor e hierarquia -- pedaços contribuintes para o conhecimento do meu objeto de estudo. Tornou-se, em sua forma material e acadêmica, um volume pesado, mas era a

leveza que eu procurava, a leveza proposta por CALVINO, que se cria no processo de escrever, com os recursos lingüísticos à disposição, no qual a escrita torna-se “uma metáfora da substância pulverulenta do mundo” (p. 39).

Mas um texto acadêmico tem suas normas, precisa de objetivos. Embora nesse processo de pesquisa tivesse vagueado por muitos assuntos, modos de fazer, formas de apresentar, é preciso que formalize minhas intenções. O trabalho começou como um catálogo de obras para órgão solo de compositores brasileiros e naturalizados e se configura, no momento, como um panorama da atividade organística no Brasil, em três subáreas: organistas (atividade musical), compositores (a produção musical) e construtores (construção, instalação e restauração de órgãos). Do ponto de vista acadêmico, gostaria que fosse entendido como uma possível sistematização de reflexões sobre a atividade organística em geral, e particularmente, sobre a arte dos organistas.

Uma pesquisa precisa de justificativas para ser efetiva. Daí a pergunta: por que estudar a atividade organística? Que há de especial nessa atividade que a difere das outras atividades musicais?

Em primeiro lugar, porque a atividade dos organistas é ignorada na corrente principal da historiografia da música brasileira, que privilegia o compositor e a composição musical, centrando-se em biografias de compositores que, segundo esta visão, parecem ser aqueles que “fazem a história”. Os textos, mais opinativos que interpretativos, pouco discutem a natureza social da atividade musical. Assim, não só toda a sociedade fica à margem da produção musical (que existe apenas por causa de alguns poucos), como também são esquecidos aqueles que fazem com que a música possa ser executada – intérpretes, produtores culturais, maestros, construtores de instrumentos. Mesmo quando se ocupam de intérpretes, fazem-no principalmente de pianistas, violinistas e regentes, e o organista fica relegado a ser mais um na massa anônima da atividade musical, cujo trabalho, muitas vezes, nem merece espaço no registro histórico. Em verdade, o organista faz parte de uma massa anônima dentro da atividade musical cujo trabalho parece nem merecer espaço no registro histórico. É comum encontrar-se notícia sobre inauguração de um órgão na qual são nomeadas muitas pessoas – o padre que dá a bênção sobre o novo instrumento, o construtor, os responsáveis pela aquisição – menos o organista. Notícias sobre concertos corais, também muito comumente, esquecem de trazer impresso o nome do organista acompanhante. Falo por experiência. As minhas fontes principais de observação foram a revista *Música Sacra* e meus próprios programas de concertos.

Em segundo lugar, porque é uma atividade peculiar no Brasil. Para exercê-la não é necessário treinamento musical formal. Basta ter uma grande boa vontade e a oportunidade quase sempre se apresenta. O organista pode ser considerado mais um músico prático cuja atividade poderia se relacionar, de certa maneira, com a dos músicos populares. Ele está presente sempre que a função tem que ser cumprida.

Por fim, é preciso observar que a atividade organística no Brasil encontra-se em crise - se não até em desaparecimento. Sob este ângulo, e principalmente a cerca dele, se faz necessário um estudo para entender a sua situação atual. Nesse sentido, a pesquisa e o registro de sua história fazem-se necessários antes que o tempo a apague de nossas memórias. Nas igrejas, os organistas têm sido substituídos por conjuntos instrumentais populares; ao mesmo tempo, suas possibilidades de atuar no ensino são pequenas diante da baixa procura pelo estudo do instrumento, enquanto a atividade de concertos, que se desenvolveu na cidade de São Paulo a partir de 1977, é ainda, majoritariamente, uma atividade não remunerada, com poucas exceções.

Assim, faço de LE GOFF minhas palavras de que esse escrito, lembrando acontecimentos e eventos, reporta-se “às necessidades do presente e às situações presentes nas quais ressoam esses acontecimentos” (1988, p.188), marcando a interação entre passado e presente, como ensina FÉBVRE: “*C’est en fonction de ses besoins présents que l’histoire récolte systématiquement, puis qu’elle classe et groupe les faits passés. C’est en fonction de la vie qu’elle interroge la mort*” (apud LE GOFF, p.190). Nessa interação e organização do passado em relação ao presente reside a função social do passado ou da História.

Parece ser, portanto, necessário recuperar, por meio da construção de uma narrativa histórica, a atividade dos organistas no Brasil. Conhecendo-se o processo pelo qual essa atividade tem se desenvolvido, como o passado interage com o presente dos organistas, pode-se entender um pouco melhor o que se passa nos dias atuais e, também, colocar os personagens e fatos como elementos da História da Música no Brasil. O contexto explanatório é, propositadamente, amplo e espero que ele possa iluminar a interpretação dos casos particulares -- os organistas, as composições musicais, os compositores -- da mesma forma que o estudo de casos particulares deveria ajudar a entender os aspectos mais gerais.

Este texto inicia-se com as *Crônicas*, que têm por objetivo geral fornecer o contexto explanatório. São 36 escritos que surgiram estimulados por uma notícia, por um documento ou uma lembrança e estão colocados, para fins dessa apresentação acadêmica, em ordem cronológica, que não foi pensada no início. Por isso, algumas repetições acontecem, e espero que o leitor não se incomode em reler certos fatos. Ao momento da escrita, essas *Crônicas*

pareceram adquirir uma dinâmica própria, indo por caminhos que eu não havia previamente delineado. Ao relê-las, percebi que fazem um sentido geral.

A parte seguinte é o *Dicionário da Organística*, que engloba duas subdivisões: a dos compositores e suas obras para órgão e a dos organistas. Um texto explicativo acompanha a primeira parte do *Dicionário*, esclarecendo sua elaboração e organização. Sobre a segunda subdivisão -- a dos organistas -- esclareço que minha intenção original, ainda mantida, é a de estudar a atividade dos organistas como uma profissão, e para tanto fazer uso de metodologias pertencentes à história social do trabalho -- talvez estudos de Hobsbawn, Burke, Thompson, entre outros -- mas a respeito das quais não posso falar no momento por não ter a elas me dedicado. Mas para chegar a esse estudo, precisava “conhecer” os organistas. E o que é aqui apresentado refere-se a essa primeira fase.

O levantamento foi diferente conforme os momentos abordados: do século XVI até meados do século XX, coletei dados em documentos e em bibliografia; depois de 1950, o mesmo procedimento continuou, mas acrescido da possibilidade de entrevista, ou pelo menos, do envio de informações pelo próprio organista. Certamente, esse novo procedimento mudou o tom do texto e as características das informações. Esclareço, entretanto, que é ainda bastante incompleto.

A metodologia básica empregada no *Dicionário* foi a da descrição para gerar, posteriormente, a explicação que tratará das relações sociais, “das reações entre os homens e os grupos: reação do indivíduo às pressões do meio social, reação do meio ao ato individual”(SOBOUL, 1967, p.28). E é nessa dimensão social que o acontecimento e o indivíduo adquirem seu significado histórico. Tratar dos organistas dessa forma significa aqui procurar revelar o que tem estado oculto, tem sido deixado de lado ou simplesmente ignorado (“os pedreiros anônimos”, como coloca GINZBURG, 1998, p.15), e parafraseando-o, o músico anônimo, que contribuiu para a construção dessa atividade.

Essa descrição abarca, também, uma contagem que envolve o descrever, e o precede, em muitos casos; mas contar somente não basta, a menos que sejam, também, esclarecidos os mecanismos das relações sociais e das relações profissionais. Nessa fase ainda não entrei, mas menciono de antemão o que penso até onde esse *Dicionário* levará. O estudo desse grupo profissional, espalhado no tempo, poderá ser enriquecido com o exame de casos concretos da vida de alguns profissionais, tornando-os representativos do grupo profissional por meio de exame metódico de documentos ainda pouco explorados. A possibilidade de reconstruir, também, personalidades individuais dentro do seu nível social e profissional é de relevância para a história social como contraponto à mera quantificação de dados. Como disse GINZBURG

“alguns estudos biográficos mostraram que um indivíduo medíocre, destituído de interesse por si mesmo – e justamente por isso representativo – pode ser pesquisado como se fosse um microcosmo de um estrato social inteiro num determinado período histórico (...)” (1998, p.27). Assim sendo, curtos estudos monográficos poderão ser realizados sobre alguns organistas que podem se constituir em casos típicos e adquirir valor geral de representação. “A história social é, sem dúvida, em primeiro lugar, a dos grupos, mas os indivíduos não podem reduzir-se a ‘sinais anônimos’: enquanto tipos representativos, pertencem-lhe. Assim, o qualitativo e o quantitativo unem-se numa aliança em que a precisão numérica acompanha a análise descritiva, para restituir não um homem abstrato, mas o homem simplesmente” (SOBOUL, p. 39).

Falei do que ainda não fiz para destacar um modo de enfoque que quero apontar: é que esse texto está ainda em construção e penso que sempre estará. É da sua natureza. Ele pode, e deverá, ser modificado, aumentado, esclarecido. Portanto, é um texto inacabado, aberto, que pode gerar outros tantos, enquanto houver fôlego.

Para finalizar, preciso mencionar um problema que rondou essa pesquisa: a precariedade das fontes documentais -- sejam os próprios instrumentos órgãos, ou de relatos e documentos a cerca deles -- resultante de um processo de destruição sistemática de instrumentos e arquivos. No caso dos órgãos, restaurações mal-feitas e/ou abandono total do instrumento, impedem a reconstituição do instrumento original e o conhecimento sobre a prática organística nas igrejas no período colonial. Supostas modernizações de órgãos descaracterizaram muitos instrumentos, impossibilitando não apenas o reconhecimento das características originais e particulares dos órgãos, mas também o conhecimento de um certo estilo de construção, baseado em princípios estético-musicais e nos recursos técnicos à disposição naquele particular momento histórico. Esse problema é particularmente relevante para o estudo dos elementos portugueses presentes nos instrumentos. Essas reformas que, infelizmente ainda continuam sendo feitas, nunca buscaram um cuidado histórico, já há longo tempo à disposição dos restauradores de patrimônios culturais. No caso dos arquivos de igrejas ou públicos, o descaso de muitos anos gerou uma perda inestimável, cuja recuperação compromete o nosso conhecimento e reconstituições históricas presentes e futuras.

Mas não seria justo terminar assim. A coleta de muitos documentos nesses anos todos só foi possível porque se têm locais como a Divisão de Música da Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, a Biblioteca da Cúria Metropolitana de São Paulo, a Biblioteca do Seminário da Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo, e os muitos acervos particulares que tive a oportunidade de consultar. Reconheço o valor desse esforço de preservação.



São muitos fios, por demais, para se ter uma conclusão. O leitor verá que nenhum deles foi puxado com mais vigor para forçar um final. Eu perguntaria, com a beleza da escrita de CALVINO, “há demasiados fios intrincando-se em meu discurso? Qual deles devo puxar para ter em mãos a conclusão? (...) Devo embrenhar-me por esse caminho? Mas a conclusão que me espera não será demasiado óbvia?” (1990, p.38).

Essa introdução precisa de um final à história inicial. Franceschini acolheu a sugestão de Dom Arcoverde, naquele mesmo ano de 1922. Fez uma transcrição para piano e a peça foi gravada, em 1987, pela pianista goiana Belkis Carneiro de Mendonça, no LP “*O piano brasileiro/séc. XIX*”.



O primeiro posto de organista foi criado em 1559, na Sé da Bahia, em atendimento à solicitação do Bispo D. Pero Fernandes Sardinha, de 12 de julho de 1552, que pedia também “*Não se esqueça Vossa Alteza de mandar cá uns órgãos porque este gentio é amigo de novidades, muito mais se há de mover por ver dar um relógio e tanger órgãos, que por pregações e admoestações*”. (apud DINIZ, 1971, p.11). A resposta veio em 1559, em Alvará de 9 de setembro que determinava:

(...) que haja daqui em diante um tangedor de órgãos o qual haverá de mantimento ordenado de doze mil réis em cada ano a custa de Minha Fazenda enquanto se não acabar de fazer a dita Sé; porque tanto que for acabada haverá o dito Ordenado dos quarenta mil réis, que são ordenados para a fábrica dela; e o dito Tangedor servirá o dito Cargo conforme o Regimento, que lhe para isso dará o Bispo das Partes do Brasil, e o Cabido da dita Sé”. (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1937, p.27-28).

Pode-se supor que Frei Maffeo participou da primeira missa celebrada na nova terra por Frei Henrique de Coimbra, “*uma solemne missa com muita festa*”, segundo Pero Vaz de Caminha, tocando o órgão que deveria ter trazido consigo. Para alguns estudiosos é “inútil exagerar no que tange à música, o papel desse episódio, historicamente honroso, sem dúvida, mas sem rastros e sem frutos imediatos. Talvez um prefácio, não o verdadeiro começo de nossa vida musical”. (DINIZ, 1971, p.6); para outros, como BRASIL o episódio reveste-se de importância quando diz que “assim teve início a música nas plagas brasileiras. Os portugueses nos trouxeram os primeiros sons que um pouco mais tarde se irradiaram pelo novo mapa; a música portuguesa com os cânticos dos índios, penetrou, profunda, no coração dos nativos”. (1969, p.46).

Nem o começo da vida musical, nem um episódio apenas honroso. Parece-nos mais apropriado entender esses fatos dentro do contexto do sistema eclesiástico religioso português que se acoplava ao político e administrativo, para configurar o modo de posse e de colonização da nova terra. Portanto, para contextualizar a existência de um organista na esquadra descobridora e a preocupação com a criação de um posto de organista em uma terra recém-descoberta, faço uso de dois pontos assinalados por FAORO, que dizem respeito à história do reino português e à forma de colonização que levou adiante segundo a concepção de estado e de poder vigentes.

O poder, em Portugal, centrava-se no rei, visto como senhor de tudo, de pessoas e de bens. Seu poder, baseado na força militar e na tradição visigótica, assentava-se economicamente nas fontes de ingressos vindas das propriedades fundiárias, direta e indiretamente exploradas, do comércio, principalmente marítimo desde os meados do século XIII (com Inglaterra, Flandres, França) e dos impostos sobre as guerras, sobre a Igreja e o clero, sobre a justiça civil. “A Coroa criava rendas de seus bens, envolvia o patrimônio particular, manipulava o comércio para sustentar o séquito, garantia a segurança de seu predomínio”. (FAORO, 2000, p.13). A administração real preservava essa estrutura econômica, atenta sempre a qualquer sinal de desagregação do sistema, para preservação deste e da camada social que o dirigia.

O outro ponto é a forma como o capitalismo comercial se desenvolveu em Portugal, às expensas da economia agrária, que caracterizara aquele reino desde o período medieval, e fundado na ampliação do sistema comercial no Mediterrâneo e no Oriente, motivação das viagens e conquistas ultramarinas. Do ponto de vista social, além da nobreza e do clero, a sociedade portuguesa, nessa passagem para uma economia comercial desvinculada da produção agrária, contava com uma camada média, não ligada ao trabalho na terra, mas ao setor financeiro, e que veio a ser, também, a financiadora das novas atividades mercantis. Entretanto, acima de tudo estava sempre o rei, tendo o Estado como sua própria empresa particular.

A Coroa, só ela e mais ninguém, dirige a empresa que é seu monopólio inalienável. As terras descobertas, como se fossem conquistadas, pertenciam, de direito e de fato, à monarquia. Senhora das terras e dos homens, é-o, também, das rotas e do tráfico. Do exclusivo domínio sobre as descobertas e conquistas decorre, naturalmente, o monopólio do comércio, que leva ao capitalismo monárquico, sistema experimental de exploração econômica ultramarina. (DIAS, 1963, p.359-360).

Nessa conjuntura, a relação Igreja e Estado português marcava-se, também, pela submissão do clero aos poderes reais, com a política de conquista de súditos (lavradores, artesãos, mercadores) para a Coroa, por meio do estímulo à organização municipal, aos conselhos e pela atribuição jurisdicional, que se evidencia desde o século XIII, com D. Afonso II e D. Afonso III. No plano ideológico, passou-se a distinguir entre o Direito Romano e o Direito Canônico. Assim, o clero, que tinha usado do direito romano para justificar legalmente seus privilégios como parte de sua missão, viu a Coroa apropriar-se de suas mesmas justificações. A ruptura dos dois direitos faz distinguir “o dominare, reservado à nobreza territorial, e o *regnare*, exclusivo do príncipe, embrião da futura doutrina da soberania, cujo proprietário será o rei. Refinado o pensamento, o conceito de propriedade do reino se elevará para reconhecer ao

soberano a qualidade de defensor, administrador e acrescentador, teoria que assenta sobre o domínio eminente e não real”. (FAORO, 2000, p.16). Submetido ao poder do Rei, o clero acompanhou-o em seus empreendimentos, auxiliando-o, criando justificativas religiosas para as práticas colonizadoras, e atuando na implantação de um sistema de colonização que lhe trouxe riqueza de terras e bens, bem como a desejada expansão naqueles tempos de combate à Reforma protestante.

Assim, a figura de um organista na expedição de Cabral não deve ser vista apenas como fato curioso, mas como um sinal da relação estreita entre Igreja e Coroa, parceiros nessa empreitada, fornecendo aquela o suporte religioso e ideológico necessário para manutenção da forma de organização e administração da empresa comercial, que era principalmente do Rei. E a criação do cargo de organista na Sé da Bahia refletia a concretização da relação administrativa e econômica com o aparato e a organização religiosa. Como tudo o mais, o cargo de organista era também uma prerrogativa da Coroa. Era um funcionário que, embora prestando serviço religioso, era pago pela Fazenda Real e tinha atividades e obrigações determinadas principalmente pelo Rei.

Da mesma forma que a esquadra de Cabral fora a maior, até então, armada para sair com destino às Índias --13 navios, 1500 homens -- o governo que se instalou em 1549 era também bem equipado. Trouxe cerca de 1.000 pessoas: funcionários e novos cargos -- ouvidor-mor (justiça), capitão-mor (vigilância da costa) e provedor-mor (ministro da Fazenda) -- para organizar a administração da colônia e levar adiante a incumbência de construir a primeira cidade, Salvador, a primeira capital até 1763.

A organização da Sé da Bahia aconteceu a partir da mudança na forma administrativa da Colônia, quando se introduziu, ao lado da manutenção do sistema de capitanias, um governo geral. Essa mudança não foi apenas administrativa. Visava, sobretudo, à procura de maiores lucros comerciais a partir da garantia de manutenção do poder real sobre a empresa colonial. Assim, “o povoamento e a colonização deveriam estar ao alcance dos instrumentos de controle e de repressão da metrópole, de seus navios e das suas forças obedientes na colônia”. Ao exigir a fixação do povoamento no litoral, para facilitar os contatos e o controle de Portugal, a Coroa impedia, ao mesmo tempo, qualquer incursão para o interior “tolhendo, aqui, sobretudo, o arbítrio individual”. (HOLANDA, 1959, p.315.) e modelava a ocupação territorial em torno de um governo central “já cristalizado tradicionalmente, para o domínio do novo mundo”. (FAORO, 2000, p.164).



Para entendermos a atividade do organista temos que nos reportar à organização musical religiosa em Portugal. A primeira questão diz respeito à formação dos músicos da capela de cantores, que passou a se dar a partir da criação da *Schola Cantorum* em cada catedral. Seu modelo baseava-se no que se julgava advir da tradição do Concílio de Laodicéia (c. 343-381), no qual se legislara sobre o canto litúrgico cristão, e dos ditames do Papa S. Gregório Magno, a quem se creditava a fundação, por inspiração divina, da primeira escola em Roma. Em Portugal, o modelo passou a ser implantado após a chamada “reconquista cristã” (séculos XI-XII) de suas terras aos mouros. O quadro favorável de desenvolvimento econômico e social (aumento da população), a reconstrução dos mosteiros destruídos e a fundação de novos mosteiros, a criação das Sés em Lisboa, Évora, Coimbra, Braga, Porto, Viseu e Lamego levaram, também, à organização das atividades sacro-musicais. Os recursos para essas obras vinham dos testamentos reais, o que colocava a Igreja Católica na dependência ao Rei de Portugal: “Assim, D. Afonso Henriques deixou em 1179, para a obra de Santa Maria de Lisboa, 1000 maravedis e 500 a cada uma das restantes seis em construção...” (SERRÃO, 1979, p.213-16). Se a arquitetura dessas novas construções modelava-se no estilo românico de Santiago de Compostela, a organização buscava atender ao governo real, em condição de subordinação material e administrativa à Coroa portuguesa.

Nessas catedrais surgiram os primeiros centros de formação litúrgico-musical em Portugal, ao lado das escolas capitulares, que seguiam a organização dos mosteiros de Cluny do sul da França. “A ênfase era dada à aprendizagem da teoria musical, da educação da voz, da memorização das melodias e ao conhecimento das cerimônias segundo o directorio litúrgico”. (VALENÇA, 1990, p.30). Recrutavam-se meninos a partir dos oito anos de idade até a idade da mudança de voz, mantidos mediante aproveitamento sempre avaliado. Alguns podiam prosseguir os estudos e ingressar na carreira eclesiástica como capelães cantores e chegar a mestre de capela, chantre ou *Praeceptor*, o mais alto grau na hierarquia musical. Até meados do século XV, essa função pressupunha, principalmente, reger o coro, mas aos poucos seus encargos foram sendo ampliados. O título dava ao seu detentor a incumbência de ensinar aos outros componentes da capela as habilidades necessárias à boa execução do serviço religioso e o direito de escolher o repertório musical; seu substituto, o subchantre, deveria ser igualmente competente e tinha as mesmas prerrogativas; a eles estavam subalternos os moços do Coro, ou da capela.

As atividades dos membros da capela eram regulamentadas. A presença diária de cantores e organista era quase sempre obrigatória, principalmente nas Sés e mosteiros, para as missas

capitulares, ou conventuais, para os Ofícios das Horas diurnas e noturnas, controlada por um “apontador”, com direito a punir os faltosos e exigir o cumprimento das normas de comportamento e de atuação musical, como constam, por exemplo, das Constituições Bracarenses, de 1697.

Como o recrutamento de meninos ocorria, principalmente, entre as camadas mais baixas da sociedade, os benefícios que advinham da integração de um jovem a uma Capela, em uma sociedade ainda ligada ao sistema social medieval, eram atraentes. A possibilidade de seguirem uma carreira eclesiástica na música trazia muitos benefícios econômicos, além do suporte moral e da posição cultural que lhes era atribuída como membros de uma capela. Segundo VALENÇA, “tudo isso arrastou o organista para um elevado estatuto social”. (1990, p. 33).

Na história européia não existem documentos precisos sobre o momento em que o organista foi inserido na *Schola Cantorum* e no serviço litúrgico; sabe-se que, por volta do século XI, sua atividade era reconhecida na Alemanha, França e Inglaterra. Em Portugal, documentos indicam que a Sé de Braga parece ter sido a primeira a contar com um organista na capela dos cantores, o que aconteceu a partir de 1326, e em seguida nas demais Sés. Um documento de 1337 indica a presença de um *mestre de órgãos* na Sé de Coimbra; essa citação, entretanto, não fornece pistas para que se possa deduzir se era mestre tangedor ou organeiro, conforme aponta VALENÇA (p.46). Da Sé da Lisboa não se conhece documento sobre a existência de organista naquele século, mas um documento de 1374 menciona que havia um *mestre de órgãos* na Igreja de São Nicolau, não distante da Catedral. Conclui VALENÇA que “a presença deste músico, tangedor ou organeiro, é certamente um indício de que idênticas funções estariam a ser exercidas na Sé, visto nela se ter desenrolado uma liturgia de maiores responsabilidades e usufruir de rendimentos superiores” (p.48).

Se de início os órgãos eram usados para manter a afinação dos cantores e melhorar a entonação, pouco a pouco, por volta do século XIV, pode-se dizer que esse instrumento começou a ter uma participação desvinculada do canto no serviço litúrgico, vindo a criar, assim, uma arte independente. Alguns documentos fornecem informações sobre a prática litúrgica do organista – quase sempre pelo lado do que não se podia fazer -- como este de 1477, resultante de um sínodo reunido na Sé do Porto. Assim, este documento ordenava que o Glória e o Credo da missa não fossem tocados pelo órgão, mas sim cantados de tal forma que “*taaes dous cantos nom sejam postos em orgoons, mas que os clérigos e os religiosos os cantem per suas próprias bocas do principio atee ao fim sub pena de cem reaes para obra da nossa see, em que apenasamos o tangedor, e outros tantos que paguem os que foram causadores*”. (apud VALENÇA, 1990, p.43). Outros regulamentos da mesma época determinavam que na Sé de Évora o hino podia ser

cantado pelo subchante ou tocado pelos órgãos; nas Laudes, vésperas e completas, o coro podia alternar com o órgão, na prática do *alternatim*, conhecida desde a Idade Média.

KASTNER aponta que a prática musical do órgão, independente do canto, deve ter sido praticada primeiramente nas Catedrais de Évora e de Braga. Da coleção de peças *Buxheimer Orgelbuch*, datada de c.d.1470, consta uma peça de Portigaler, músico que foi para a Áustria acompanhando D. Leonor de Portugal, mãe do imperador Maximiliano. Como a música instrumental ainda não era clara e idiomáticamente destinada a um instrumento específico, mas uma peça podia servir, ao mesmo tempo, para “tecla órgão, órgão de regália, clavicórdio, cravo, harpa, vihuela e guitarra” (1936, p.37), o repertório musical do organista do século XV até o século XVII deve ter sido mais ou menos o seguinte:

A) Preâmbulos com o principal fim de dar a entoação aos cantores de igreja. B) Glosas ou transcrições figuradas de Motetes, de que nasce na primeira metade do século XVI o Tiento ou Ricercare. C) Glosas ou transcrições figuradas de toda a classe de obras vocais litúrgicas e vilhancicos D) Transcrições, glosas e variações ou diferenças sobre canções populares e profanas, música que deriva em parte da vinhuela e da guitarra. E) Danças profanas, e entre estas especialmente as danças que têm a sua origem em Portugal: a Folia, Chacota, o Vilão; além destas, Xácaras, Pavanas, Galhardas, Mouriscas e outras danças. (apud SINZIG, 1955, p.48).

KASTNER menciona que na Península Ibérica, principalmente na Espanha, não havia muita ocasião, e nem gosto, para se tocar música profana, principalmente danças, ao órgão. Para ele, o organista ibérico tinha como regra fazer música “para levantar os espíritos a Deus em contemplação (...)”, (1936, p.39), frase que parece ser uma citação de Hernando de Cabezón, filho de Antonio de Cabezón, (1510-1566), organista da Capela de Carlos V e Felipe II; glosas e danças populares quando tocadas nas igrejas o eram, provavelmente, antes do serviço religioso ou após o seu término e, preferencialmente, durante o período natalino.

Dependentes na forma de execução de suas atividades e de tudo o mais que lhe dissesse respeito, os organistas (e os músicos da capela) podiam receber algumas benesses reais, mas também regulamentadas até em suas punições em caso de quebra das normas. A alguns, de reconhecida competência eram dadas permissões reais para imprimir e vender obra de sua autoria sobre a arte de tocar. Foi assim que se preservaram obras desse gênero, como a de Gonçalo Baena, organista ao tempo de D. João II, que obteve do rei tal permissão, restrita somente a ele por um longo período de tempo, conforme consta dos termos da concessão:...

(...) faço saber a quanto esta minha carta virem e o conhecimento della pertencer que eu ey por bem que Gonçalo de Baena, meu

musyco de câmara, possa imprimir hua obra e arte para tanger, e que nenhua outra pessoa a posa emprimir nestes reynos por dez annos senam elle, nem a trazer de fora a vender, e qualquer pessoa que ho contrario fizer e nyso for comprehendido pagara cynquoenta cruzados. E para fyrmesa dyso lhe mandey pasar esta carta por mim asynada e aselada do meu sello, que mando que se cumpra e guarde inteiramente como se nella conthem. Joham Rodrigues a fez em Europa a XIX dias de junho de myl bc XXX bj. E além da pena de cyncoenta cruzados perdera os lyuros que asi emprimir. (apud SINZIG, 1955, p. 49).

Outros podiam obter regalias especiais em suas atribuições cotidianas, desde que fornecessem música para as datas mais importantes, como se deu com João de Burgamão, tangedor de órgãos da Capela Real (falecido em 1571), por determinação de D. João III:

Eu el Rei faço saber que Johanes de Brumão, tangedor dos orguãos de minha capella, tanja nella os ditos orguãos os dias abaixo declarados soemente, a cercunsição de nosso Senhor e o dia dos Reys e a purificação de Nosa Senhora, a páscoa, acensão, o espírito sancto, sancta Cruz, a trindade, o corpo de Deus, são Johã, a visitação de Nosa Senhora, asunção de Nosa Senhora, a natividade de Nosa Senhora, a dias de todollos sanctos, dia de Santiagu e dia de são Bento, e a conceição de Nosa Senhora, e asy todas as mais festas em que ouer pontifical, e o dia do meu nascimento, e o dia do nascimento da Rainha minha sobre todos muito amada e prezada molher, e o dia do nascimento do príncipe meu sobre todos muito amado e prezado neto. Notifico asy ao meu capellão moor e ao dayão da dita capella e lhes mando que não obriguem ao dito Johanes Brumão a tanger os orguãos nella mais que os ditos dias e festas neste aluara declarados, porque os dominguos e dias sanctos de guarda e quaesquer outros que se na dita capella costumarem tanger os ditos orguãos e ouver diso necessidade, ey por bem os tanjão Dioguo e Antonyo do Vale, outro sy tangedores dos ditos orguãos de minha capella (...) (apud SINZIG, 1955, p. 49).

A arte de construção de órgãos em Portugal, a longo termo, parece ter se desenvolvido, de início, de forma similar a dos demais países europeus; paulatinamente, entretanto, estudos têm demonstrado que a situação geográfica desse reino contribuiu para seu afastamento dos centros mais desenvolvidos de construção de órgão, a partir do século XVII, especialmente dos Países Baixos e dos estados germânicos. Entretanto, nos primeiros tempos do desenvolvimento do órgão no Ocidente (primeiros documentos sobre o instrumento são do século IX), esta mesma situação geográfica influenciara os contatos com a França, por onde o instrumento foi reintroduzido no Ocidente, depois de ter sido usado no Império Romano, região com a qual Portugal passara a ter contatos comerciais a partir da Restauração. Para VALENÇA,

(...) a curva do desenvolvimento, apogeu e queda lenta da arte organística em Portugal, corresponde de certo modo com fases evolutivas da nossa vida social. Numa existência multissecular é natural que encontremos avanços e recuos em todos os aspectos da nossa vida cultural. Por vezes, o que algumas gerações acumularam com desvelo, penosamente, foi desperdiçado e rejeitado por uma nova geração. No caso da arte organística os avanços e recuos verificaram-se principalmente em relação com a vida das comunidades eclesiais, tanto a nível local ou regional, como mundial. O fenómeno teve idêntico comportamento nos demais países europeus em relação com todas as igrejas cristãs, mesmo dissidentes. Por outra parte os condicionalismos sócio-económicos foram-nos mais desfavoráveis a não ser num curto período em que as riquezas do Brasil alimentaram o país (1990, p.18).

O estudo da atividade organística em Portugal parece não ter interessado, ainda, a um grande número de pesquisadores, provavelmente por falta de fontes e documentos nos quais se apoiar. Entretanto, seria de grande importância para nossos estudos no Brasil conhecer melhor a trajetória dessa atividade que envolve construtores, organistas e compositores na matriz do império colonial, com repercussões no Brasil.

As obras de história do órgão na Europa têm como foco de atenção o desenvolvimento dessa atividade na Alemanha, França e Itália, cujo ápice aconteceu no século XVIII, enquanto deixam de lado a trajetória da música e do instrumento em países considerados menores nessa atividade, como Espanha e Portugal. Para historiadores como DUFOURCQ, que vêem a história como o desenrolar da atuação e da produção musical dos gênios, o ponto mais alto na história desse instrumento aconteceu em J. S. Bach e em sua época. Adotando, assim, uma cronologia cujo centro é o mestre alemão, sua visão traz à tona a idéia de progresso à maneira do século XIX, como se pode ver pela divisão que estabelece: a) “os primitivos órgãos” do século XII ao fim do século XV; b) o tempo dos “precursores remotos” de Bach, período que vai de 1500 a 1580 e c) o tempo dos “precursores imediatos” do mestre alemão, que vai de 1580 ao começo do século XVIII. (1948, p.67-68). A mesma visão apresenta também o musicólogo KLOTZ que, embora tenha adotado uma divisão menos calcada na idéia de progresso do primitivo ao mais civilizado, manteve como centro da história do órgão a figura de Bach (1987, p.15); diferencia-se, entretanto, por abranger também a produção musical ibérica. APEL resume a história do órgão em três períodos: Idade Média e Renascença; Barroco; de 1750 até o presente (1970, p.622), e apresenta uma história unificada no primeiro período, deixando para descrever as diferenças regionais somente no período Barroco e conclui que houve uma defasagem nas fases evolutivas da atividade organística entre as diversas regiões da Europa. Ao tratar particularmente da

Península Ibérica, o musicólogo KASTNER (1936) divide sua história organística em fases cujo ponto mais alto, em Portugal, aconteceu entre 1450 e 1650.

Conforme apontado, a primeira menção documentada a um organista em Portugal parece ser de 1326 e está em um texto que trata da festividade de recepção ao novo bispo da Sé de Braga. Lê-se que a recepção “foi cheia de pompa e abrilhantada por Mestre Afonso, Músico dos órgãos”. (apud VALENÇA, 1990, p.43). Mas quanto à música para órgão solo pouco se sabe ainda em virtude da falta das próprias partituras. Daí a razão para se tentar interpretar qualquer referência, como essa primeira menção que pode ser lida como um sinal de que o órgão já tinha uma participação independente no serviço litúrgico, e não apenas a função de dar o tom e garantir a afinação, visto que a execução do organista chamara a atenção do cronista ouvinte. (KLOTZ, 1987, p.367).

Sobre o órgão trazido na esquadra de Cabral tratava-se, certamente, de um instrumento transportável, conhecido desde o século XIV e XV como *portativo* e que foi muito difundido nos séculos XV e XVI, segundo MUTIN (1925, p.1055). O termo aplicava-se, nessa época, a um órgão pequeno com tubos de flauta agudos, em torno de 35 tubos, carregado por meio de correias que passavam pelo ombro do organista. Este tocava o teclado com a mão direita enquanto a mão esquerda acionava o fole. Suas duas ou mais oitavas de tubos podiam estar arranjados em uma fila ou em múltiplas filas e as teclas eram parecidas com as teclas de uma máquina de escrever. Na Itália e na Inglaterra, eram conhecidos também como *organetto*, *organino* ou *organi portatili*.

Os documentos sobre esses instrumentos são principalmente iconográficos, como vitrais de igrejas, pinturas, principalmente venezianas, como as que mostram os compositores Landini e Dufay dedilhando o instrumento, além daquelas de anjos e de figuras femininas que datam desde o século XIII. Mais tarde os órgãos *portativos* passaram a ser chamados de *regales* e ou *positivos*. Seu uso foi longo -- até meados do século XVIII -- principalmente, nas igrejas onde não havia órgão, nas capelas muito pequenas para terem um instrumento fixo e nas procissões. Sabe-se, também, que os portugueses gostavam de levar instrumentos nas viagens -- documentos mostram que levavam tambores, trombetas, flautas, pandeiros para “livrar a tristeza do mar” (DINIZ, 1971, p.6). Em uma viagem à Índia, em 1504, Lobo Soares levou uma capela de músicos, um organista e, certamente, um órgão. (SINZIG, 1946, p.27).

Usado nas viagens das esquadras, nas festas e nas procissões esse instrumento desempenhava um papel importante no acompanhamento do canto. Procissões não faltavam em Portugal, em Lisboa e no Porto, conforme documentos de 1719 que relatam a pompa com que eram cercadas e a frequência dessas manifestações durante o reinado de D. João V. Fazia-se procissão para invocar proteção para o reino contra epidemias -- como no reinado de Dom Sebastião (século XVI); para celebrar a Visitação de Santa Isabel, procissão que se realizava desde o século XIII, ou a festa com procissão do Anjo Custódio do Reino, no tempo de Dom Manuel. Após o terremoto de 1755 em Lisboa, por determinação real, duas festas deveriam ser organizadas na vila de São Paulo para pedir proteção dos céus contra terremotos no reino. Festas, procissões, serviço religioso precisavam de música, e deveriam contar com instrumentistas, entre eles o organista.

Outro tipo de órgão, que provavelmente descreve os órgãos portugueses que foram, inicialmente, enviados ao Brasil, é o *positivo*. Originalmente, como o nome indica, eram colocados sobre uma mesa, mas podiam também ter o someiro assentado ao chão, o que fazia certa analogia com a mesa, daí a razão da permanência do nome. O ar era suprido por meio de um par de foles colocados ao lado do instrumento, acionados por outra pessoa que não o organista. O teclado não devia passar de duas oitavas tocadas com as duas mãos. Podiam ter filas de tubos mais largos, como o *Bourdon*, e tubos de metal. O órgão que consta da lista de mercadorias enviadas de Antuérpia para o Engenho dos Erasmos em São Vicente deveria ser um instrumento desse tipo, com sua medida de “4 *athe* 5 palmos”. (LAGA, 1963, p.23).

Por falta de documentação quanto aos primeiros órgãos para cá enviados, talvez se faça necessário o estabelecimento de certas inferências a partir do que era construído à época em Portugal. Quando da chegada de Cabral ao Brasil já havia documentos sobre a atividade de organeiros no reino português. Segundo KASTNER, “durante o reinado deste monarca [Dom Manuel (1495-1521)] havia em Lisboa 3 carpinteiros organistas e 12 carpinteiros de manicórdios, o que para aqueles tempos é um número muitíssimo considerável de artífices que se dedicaram à construção de instrumentos de tecla” (apud SINZIG, 1955, p.90). Pouco depois da instalação da Sé da Bahia, foi construído, em 1562, um órgão na Sé de Évora, com um teclado de 45 teclas, com registros divididos (metade para o baixo e metade para os agudos) e pedaleira com 6 teclas. Entretanto, algumas das características hoje reconhecidas nos órgãos da Península Ibérica não estavam presentes nesse exemplar de Évora, que pode ter sido igual a outros órgãos que Portugal mandou, a partir do da Sé da Bahia, para o Brasil. Esse órgão não tinha lingüetas, diferentemente dos órgãos espanhóis do mesmo período; tinha o teclado dividido, recurso que foi implantado a partir da segunda metade do século XVI, principalmente nos órgãos positivos (nos

instrumentos maiores com mais frequência após 1620); tinha um teclado apenas, embora se saiba que já se construíam órgãos com mais de um teclado desde os meados do século XIV. Talvez esse fosse o modelo dos instrumentos enviados ao Brasil.

Padre Pedro de Fonseca foi o primeiro organista na Sé da Bahia, em 1559, tendo começado “*a tanger os Órgãos da dita Sé dia de Natal do mesmo ano*” (D.H. 1937, v.36, p. 9). Ele não veio diretamente de Portugal para exercer o cargo; era padre e cônego da Sé e, provavelmente, já exercia a função de organista mesmo sem a nomeação. Atuou no cargo até 1561, quando o deixou para ser pároco da Igreja de Nossa Senhora da Graça, da recém-criada paróquia de Vila Velha (Bahia). A documentação existente sobre ele consiste dos recibos de pagamentos que lhe foram feitos pela Sé. Assim, pode-se saber que no ano de 1560, de maio a agosto ganhou 3#200 réis; de setembro a dezembro de 1560, mais 4 mil réis; e no ano seguinte, 1561, de janeiro a abril, mais 4\$réis, e a mesma quantia de maio a agosto, quando deixou o cargo.

Em pesquisas feitas nos Arquivos da Bahia, o musicólogo Padre DINIZ conseguiu levantar também o nome de seu sucessor, Padre Francisco Luz, embora documentação mais específica não tenha sido ainda encontrada, bem como de seus sucessores. O Padre Francisco da Luz obteve o cargo em 1561, com o mesmo estipêndio do anterior, Padre Pedro de Fonseca. Conhecer o salário pode nos dar alguma informação para se avaliar a importância do cargo no rol de atividades criadas na Colônia dentro do sistema administrativo português. O Padre Pedro de Fonseca quando deixou o cargo de organista e tornou-se pároco passou a ganhar “*quinze mil réis por ano*”, além de mais três mil réis para “*vinho, farinha e outras despesas da Tesouraria das ditas Igrejas*”. Podem-se verificar outros proventos da época e estabelecer algumas comparações, mesmo simples: o documento de criação do cargo de 1559 mencionava “*doze mil réis em cada ano a custa de Minha Fazenda*”, (D.H.1937, p.165), enquanto como pároco ganharia 15 mil réis; sabe-se que os proventos de Tomé de Souza como governador geral eram de 40 mil réis, a mesma quantia que o Rei também determinara para a Sé da Bahia, quando sua construção estivesse terminada.

Para compor o cenário, uma pequena descrição de Salvador em 1581 pode ser interessante. A cidade, que também era chamada de “do Salvador”, já tinha nessa data uma população numerosa e certo desenvolvimento agrícola. Tinha freguesias (uma jurisdição

especialmente delimitada), uma catedral, com cabido numeroso, 62 igrejas e suas irmandades, e um colégio da Companhia de Jesus. E, nesse mesmo ano, veio acrescentar-se o Mosteiro Beneditino. Sobre a Sé da Bahia, construída a partir de 1550, a notícia mais antiga data de 1696, em um relato de um viajante que observou as construções da cidade: “*Les Maisons y sont hautes, & presque toutes de Pierre de taille, & de Brique; les Églises sont enrichies de dorures, d’argenterie, de sculpture, & d’un nombre infini des beaux ornemens; il y a dans la Cathédrale des Ceroix, des lampes & Chandeliers d’argent si hauts & si massifs, que deux hommes ont peine a les portés*”. (apud FREIRE, www.corpos.org/anpap). E segundo se lê na *Relaçam da Procissam, e Sessoens do Synodo Diecesano*, publicado com as *Primeiras Constituições Synodais* em 1719, “*era o mais suntuoso e magnífico Templo de todos os da América, verdadeyramente Real*” (apud STEVENSON, 1968, p.34), como também deveriam ter sido as Sés do Rio de Janeiro, Pernambuco, São Tomé, na Guiné, e Angola, todos sujeitos à arquidiocese da Bahia.

Tanto no Brasil como em Portugal também há ausência de fontes para o estudo da história dos organistas. VALENÇA escreveu: “As fontes documentais até agora conhecidas não jorram com o caudal certo e constante que baste para alimentar o rio da memória do passado. É bem de temer que um estudo baseado em terreno cortado de largas falhas não viesse a corresponder às exigências dum trabalho científico”. (1990, p.13). O historiador ALEGRIA constatou que: “Para evitar que se estranhe não ter feito para os organistas o que se fez para os mestres de capela, se dará como justificação o facto de não existir no arquivo de Música da Sé uma única peça escrita para o instrumento de órgão, o que parecerá incrível, mas é verdadeiro. Possivelmente, os organistas que passavam ao papel aquilo que tocavam, não considerariam o seu trabalho propriedade de quem lhes pagava e tudo se teria perdido nas mãos de herdeiros de ocasião”. (1973, p.7). A falta de material documental sobre órgãos, organistas e suas músicas parece ter atingido os arquivos mais importantes de Portugal, como o da Sé de Lisboa, o Arquivo do Colégio São Paulo, de Braga, e o Arquivo da Cúria Arquiepiscopal, entre outros, por muitas razões, como aponta VALENÇA:

A dominação espanhola dos Filipes, o terremoto de 1755, as invasões francesas e a contra-ofensiva do exército anglo-luso, as lutas liberais, a expulsão das ordens religiosas de 1834, a reexpulsão e perseguição

religiosa de 1910, os incêndios e as pilhagens. A venda ao desbarato dos conventos e seu recheio pode ainda ser acrescentada àqueles factores. A partir de 1834, ao longo de quase um século de anticlericalismo intolerante, por momentos violento, houve uma depredação, um abandono e uma destruição incalculável do patrimônio nacional, que afectaram a conservação da música de órgão e dos instrumentos. (1990, p.15).

Acresce-se, ainda, que na passagem do período medieval para o Renascimento, muita música deixou de ser executada e, por essa razão, as folhas de pergaminho que continham obras escritas acabaram por ter outras utilidades, como servir de capa para obras mais recentes, nem sempre de música. Como a escrita em tablatura entrara em desuso, sua leitura tornara-se difícil e pouco interessante para as gerações seguintes, o que afetou a preservação, ampliada ainda pelas dificuldades de guarda e manutenção. Na Inglaterra, manuscritos da Idade Média, agrupados em volumes muito grandes, foram destruídos não só durante a Reforma, mas também posteriormente, para permitir o armazenamento de livros mais recentes. (BUKFOSE, 1950, p.86).

Se em Portugal o terremoto de 1755, em Lisboa, destruiu a biblioteca musical de D. João IV, o acervo da Basílica e sua capela musical, no Brasil, mesmo sem terremoto, o problema não tem sido menor. Musicólogos têm alertado para o descaso que ainda existe na manutenção de documentação não só do passado, mas também do próprio presente. Pode-se, ainda, acrescentar as barreiras colocadas à pesquisa até mesmo dentro de instituições públicas (acervos fechados, horários restritos, poucos funcionários...), e se tem um quadro de pequeno estímulo à pesquisa. Por parte dos organistas, nota-se falta de interesse em pesquisas de caráter histórico. As poucas que têm sido feitas são resultados de esforços de amadores, tanto na pesquisa quanto no instrumento, o que não desmerece, de maneira nenhuma, esses trabalhos que têm fornecido dados e levantado documentações. Mas, observa-se que entre aqueles que procuram os cursos de pós-graduação essa linha de estudo não é sequer cogitada, e o resultado tem sido a produção de dissertações majoritariamente voltadas ao estudo do repertório musical europeu, conforme apontei em artigo publicado em 2005.

Os organistas devem muito ao musicólogo DINIZ. Suas pesquisas o levaram ao levantamento de documentos referentes à atividade musical e organística em Pernambuco e Bahia do século XVI até o final do século XIX. Seus artigos “Músicos Pernambucanos, v. I”; (1969-1971), “Velhos organistas do passado” (1971); “Um momento de nossa história musical” (1976); “Músicos Pernambucanos do passado” (1979); “Um organista do Rio de Janeiro” (1982); “Organistas da Bahia 1750-1850” (1986), entre outros, são referências para qualquer estudioso pelo cuidado com o levantamento documental e à observância ao detalhe e à descrição. DINIZ aponta que os documentos dizem respeito principalmente à presença e atividades dos mestres de

capela, e que “a presença de um Mestre de capela, seja onde for, significa a existência de organização musical. Ele não existe sem cantores, sem músicos” (1978, p.42). Mas sobre os organistas, esclarece que “Por conhecer de perto nossos arquivos, salvo alguma exceção, tão miseravelmente guardados, além de pobres no que respeita aos séculos XVI, XVII e parte do século XVIII, adianto que, sobre organistas em particular, não é possível ir muito longe, por falta de papéis”. (1978, p.59).

Deve ter havido órgão(s) no Colégio dos Padres Jesuítas na Bahia no século XVI. Fernão Cardim menciona que na “*Grande Festa da Confraria das Onze mil virgens, que os estudantes têm a seu cargo, realizada em outubro de 1584, a missa foi oficiada com boa capela dos índios, com frutas, e de alguns cantores da Sé, com órgãos, cravo e descantes*”. Também menciona que na procissão de uma outra festa, no mesmo ano, “*houve boa música de vozes, frutas e órgãos*”. (apud LEITE, 1949, p.97).

Seria o mesmo válido para o Colégio de São Paulo de 1554 e para outros pontos da catequese jesuítica?

Segundo LEITE, sim, porque o órgão “não faltou em nenhum grande colégio”. (1949, p. 31). A existência desses instrumentos pode ser comprovada em alguns tipos de documentos, muitas vezes com referências breves, pouco detalhadas, e esparsas. Mas nenhum instrumento desses tempos iniciais da colonização existe ainda hoje.

Uma fonte de informação são os inventários constantes dos autos de seqüestro dos bens dos jesuítas quando da expulsão em 1759. Esses inventários fornecem descrições sumárias dos itens arrestados e que iriam, posteriormente, ser colocados em leilão ou doados a outras entidades. A pesquisa nesses inventários foi realizada pelo musicólogo HOLLER, em 2006, que consultou 40 listas e em 10 delas identificou referências a instrumentos musicais, entre eles alguns órgãos. Assim, dos inventários da Casa da Vigia, no Pará, da Igreja do Colégio do Maranhão constava um “*órgão pequeno de canas*” (p.76); com uma descrição mais detalhada foi listado “*um órgão velho e destemperado, que não toca por se achar com os foles rotos e algumas pessas dele quebradas*” na Igreja do Colégio da Bahia, enquanto que da lista da Igreja do Seminário de Belém da Cachoeira há menção a “*um órgão muito velho e um banquinho em que se assenta o organista, avaliado em 19.200 réis*” (p.77), e no Colégio do Recife faz-se referência à arrematação em leilão de “*um órgão pertencente ao Colégio*” por 20.000 réis, em

1774 (p.78). Sobre os inventários da Igreja do Colégio de São Paulo, assim escreveu o pesquisador:

No códice 481 do Arquivo Nacional encontram-se vários documentos sobre o seqüestro de bens nos estabelecimentos jesuíticos de São Paulo. Um auto de praça lançando os bens dos jesuítas do Colégio de São Paulo, de 21 de novembro de 1774, refere-se a um órgão pequeno de três [registros] com seus pertences pelo preço de 55 mil réis. Da avaliação dos bens do Colégio, realizada em 22 de abril de 1775, consta um “*órgão pequeno de três [registros] com todos os seus canudos de estanho em bom uso*”, avaliado pelo organista da Sé, Inácio Xavier Coelho, em 55000 réis. O Catálogo trienal da Província do Brasil de 1725 relata a compra para o Colégio de São Paulo de “*um órgão de bom tamanho, que nas festas acompanha maravilhosamente o canto dos músicos*”. (2006, p.78).

Menção a órgãos também foi encontrada nos inventários das aldeias e fazendas, como no da Aldeia de São Pedro do Cabo Frio, de 1759 -- “*um órgão com seu banco e outro para o organista*” (2006, p. 82) -- e na Aldeia de Reritiba, no Espírito Santo, havia um pequeno órgão, mencionado no inventário de 1759. (2006, p.84).

Outra fonte documental, mais antiga, são os relatos e registros de compra que apontam para a existência de órgãos nos colégios e residências da Companhia de Jesus desde o século XVI. O próprio Anchieta, em 1584, mencionou o uso do instrumento em serviços religiosos no Colégio da Bahia no seu relato “*Sobre os Colégios e residências da Companhia de Jesus no Brasil*”; e a existência desse instrumento parece se confirmar com o relato do Padre Fernão Cardim que a missa “*fora oficiada com boa capela dos índios, com frautas e de alguns cantores da Sé, com órgãos, cravos e descantes*” (CARDIM, 1925, p.336). Em outro relato foi mencionada a presença de um construtor de órgão no século XVII nas proximidades de Belém. Tratava-se do irmão leigo João Xavier Traer, que trabalhava entre os jesuítas, e que, segundo o relato, construiu um órgão para a Capela de Nossa Senhora da Conceição de Jaguarari; embora haja o registro, não foi confirmada essa atividade de Traer pelo historiador da Companhia de Jesus, LEITE, que o apresenta, em sua biografia, como escultor e pintor e não como construtor (1949, v. 9, p.165).

Há alguns registros de compra de órgãos para alguns Colégios, como o de São Paulo em 1725, para o Colégio da Bahia um “*órgão músico, notável pelo dourado, por suas pinturas e pela harmonia de vozes igualmente agradável aos ouvidos; obra da qual tínhamos grande necessidade*”, (apud HOLLER, 2006, p. 85) e um outro instrumento para o Seminário de Belém, em 1732.

Para as populações que se agrupavam em vilas e cidades a vida social e religiosa organizava-se em torno das Igrejas e das irmandades, que desenvolviam mais ou menos atividade em determinadas épocas do ano e regiões. As muitas capelas construídas por onde o colonizador passava tinham como função servir como local de oração aos poucos moradores das redondezas e aos viajantes, enquanto que as celebrações aconteciam nas Igrejas, Conventos e Mosteiros, que atendiam a uma população mais estável e onde era possível se desenvolver atividade musical e até mesmo o ensino da música.

Entretanto, se não havia igrejas nas imediações, os Colégios dos Jesuítas podiam, para suprir a falta, assumir as tarefas regulares de missa, batizado, confissão, comunhão, casamento, extrema-unção. Foi assim na Vila de São Paulo que, por cerca de 30 anos, teve sua vida religiosa centralizada em torno do Colégio dos Jesuítas, de 1554 até 1588. Ao prelado do Rio de Janeiro, durante uma visita à vila, tal fato causou estranheza, e ordenou a edificação, a mais rápida possível, de uma igreja matriz na localidade (WERNET, 2004, p.194).

A construção de igrejas, colégios, mosteiros era constante e extensa e em todos esses novos locais a música sacra deveria se fazer ouvir, com maior ou menor pompa dependendo da circunstância, da festa religiosa e da receita financeira à disposição. Assim,

(...) em 1581 florescia evidentemente a cidade de São Salvador, ou do Salvador como a chama os documentos antigos; numerosa população, desenvolvimento da agricultura, progresso literário – graças à educação dirigida pelos jesuítas – tudo nela se podia ver e tudo augurava-lhe um futuro próspero. Pelo lado eclesiástico, uma catedral, um cabido números, ainda que pobre, 62 igrejas e um colégio da Companhia, eis o que veio encontrar a Ordem Beneditina na cidade e recôncavo da Bahia. (SINZIG, 1946, p. 108).

Um século depois, em 1685, um viajante observando a vida religiosa da Bahia, comentou: *“não vi lugar onde o Cristianismo se apresentasse mais pomposo do que nesta cidade, tanto pela riqueza e quantidade de igrejas, conventos e religiosos, como pela feição devota dos fidalgos”*. (apud DINIZ, 1971, p.25).

Outros documentos, embora não façam referência expressa aos órgãos, podem nos ajudar a compor esse quadro da existência e localização desses instrumentos no Brasil. Falo dos *Dietários da Vida e Morte dos Monges Beneditinos*, nos quais o pesquisador DINIZ encontrou nomes de vários monges organistas do Mosteiro de São Bento da Bahia desde 1639 até o final do século XVII, monges que também atuaram no Mosteiro do Rio de Janeiro. Certamente se havia menção aos organistas, teria que haver também o instrumento. Do Mosteiro no Rio de Janeiro, construído em 1652, PE. SINZIG levantou, também, uma lista de monges organistas da qual figura

a indicação de que sob a direção de Fr. Tomás d'Assunção, abade de 1688-1691, "*para o coro mandou fazer um órgão grande*". (1947, n. 3, p.53).

Outra fonte de informação são os documentos de pagamentos aos que faziam concertos nos instrumentos, o que, obviamente, indicavam a existência desse instrumento, como em um recibo de 1676 de pagamento de seis mil réis para o Padre João Fagundes "*em razão dos seus serviços prestados à Santa Casa [Bahia] afinando e consertando o órgão de suas igrejas*" (apud DINIZ, 1971, p.10). Os recibos parecem ter sido relativamente os mais preservados, como levantou DINIZ em suas pesquisas.

Órgãos eram, também, adquiridos por particulares, conforme consta de uma fatura de 1579 que contém uma lista de mercadorias enviadas da Bélgica para o Engenho dos Erasmos, em São Vicente. Dessa lista figura, entre várias mercadorias -- camisas para escravos, cortes de linho fino, de linho holandês, lençóis, folhagens de ouro e prata, pinturas em madeira, barril, pinturas de Jesus com seus apóstolos, caldeirões -- "*um órgão custando nessa praça, com engradamento e caixa, tudo junto nesse mesmo lote, f. 28-10-0*". (LAGA, 1963, p.21). Sobre essa aquisição, o pesquisador conjectura:

Em nada menos de 99 pinturas, 52 das quais em madeira, calculamos a carga do navio. Mesmo supondo que a maioria destas tenha sido de tamanho reduzido, ficamos com dois quadros bem grandes 918 f. a peça, comparados com 1 f. 2s dos menores) e oito razoavelmente grandes (7f. a peça). Só os quadros grandes parecem mais que suficientes para ornamentação duma igreja dos tempos coloniais. A este material temos de juntar, com certeza, o órgão e talvez castiçais. (1963, p.35).

A compra desses objetos e a quantidade enviada podem justificar a suposição de que se destinavam a outros lugares, além da própria casa de Schetz ou da própria capela do Engenho. Quem sabe esses objetos teriam sido enviados em atendimento a pedidos dos jesuítas, bastante ligados à família Schetz, para uso da Capela do Colégio de São Paulo ou até mesmo, "pela abundância do material (...). tudo isso não iria servir a uma capela só". (LAGA, 1963, p.35).

"São Paulo ouvirá, no próximo dia 5 de outubro, os mesmos sons que há quase 300 anos acompanharam as preces dos jesuítas e embalaram o sonho dos nossos índios. O antiquíssimo órgão da Igreja do Embu, verdadeira relíquia, deixada pelos padres jesuítas, acha-

se restaurado e, agora, sob a custódia das religiosas de Maria Auxiliadora a quem devemos a iniciativa". Era 1953 e a notícia saiu no *Diário de São Paulo*.

A apresentação foi no Teatro Cultura Artística e dela participaram o coro do Curato da Sé, o coro dos alunos do Colégio São Luis e o organista Pereira de Almeida, padre jesuíta, que veio de Friburgo para a ocasião. O concerto foi assistido, segundo a notícia, pelo cardeal arcebispo de São Paulo, pelos bispos auxiliares, por padres da Companhia de Jesus, pelo clero arquidiocesano em geral e membros do governo paulista.

O instrumento acabara de ser restaurado por Nicolau Lorusso, organeiro em São Paulo, sob a supervisão e orientação do mestre de capela da Sé, maestro Furio Franceschini. Por muitos anos o órgão estivera guardado na capela do Embu, à época mantida pelas religiosas da Congregação das Educadoras Enfermeiras de Maria Auxiliadora.

Que instrumento é esse? Seria o mais antigo do Brasil? Seria um instrumento do século XVII? Não há documento sobre sua origem, data e história, apenas hipóteses e controvérsias. Segundo anotações do maestro FRANCESCHINI, feitas em 1953, o órgão em estado precário fora encontrado em 1947 pelas religiosas mantenedoras do Convento de Nossa Senhora do Rosário de Embu e da Capela. Assim ele anotou:

Há poucos anos, quando as beneméritas religiosas da Congregação das Educadoras-Enfermeiras de Maria Auxiliadora foram convidadas a residir em Embu, cuidar da Capela e de tudo o que ali se achava, o orgãozinho foi encontrado num cômodo fora da Capela e em péssimas condições. Muitas partes internas estavam quebradas; os tubos sonoros estavam desordenadamente amontoados fora do instrumento, machucados, alguns completamente pisados, cortados, e até com furos (como ainda hoje se pode constatar, embora soldados; talvez alguém tenha procurado fazê-los tocar, quem sabe, à maneira de uma flauta de bico. (...) as Revmas Irmãs logo trataram de obter licença do Patrimônio Histórico e Nacional e, afinal obtida a competente licença, confiaram o trabalho ao técnico Nicolau Lorusso, o qual com grande paciência, aos poucos tratou de restaurar e montar tudo, conforme foi possível. (ms. de 1953).

Viu-se tratar de um órgão de um teclado com quatro oitavas, 5 registros, cuja base é 4', e com fole a pedal, do tipo portativo. Seus 234 tubos de metal e os 32 de madeira e toda sua caixa foram mantidos na reforma, assim por ele descrita:

Naturalmente o velho couro não existia mais, sendo necessário colocá-lo de novo. Para facilitar a execução foi instalado (porem exteriormente) um eletro-ventilador, pois o velho fole era acionado por uma pequena alavanca a ser empurrada com o pé. Em todo o caso, foi conservada intacta esta alavanca, e querendo-se, o fole ainda pode ser acionado com pé, como antigamente. Enorme,

paciente, foi o trabalho necessário para fazer tocar de novo os tubos sonoros. Eram, ainda são 234: 32 de madeira, o restante de metal. O comprimento do maior tubo de madeira é de 55 cm e o maior de metal é de 30 cm, sendo seu diâmetro cerca de 4 cm. Daqui logo se depara que os sons do instrumento devem ser agudos e fracos, ainda mais sabendo que a quantidade maior dos tubos é constituída por pequenos apitozinhos sem afinação determinada, e que tocam juntamente com vários tubos maiores. Não foi possível fazer tocar satisfatoriamente e afinados alguns tubos sonoros; acham-se colocados com os outros, mas, querendo-se, podem ser temporariamente substituídos e em seguida facilmente recolocados no seu lugar. É evidente que a sonoridade geral do instrumento só pode ser muito fraca, e num ambiente um pouco vasto, é preferível ouvir sons ampliados por um moderno microfone e um bom alto-falante. Em todo o caso, trata-se da mesma sonoridade original já ouvida pelos fiéis de Embu ao tempo dos antigos Jesuítas, sonoridade produzida pelo pequeno instrumento histórico que daqui a poucos dias voltará a ser recolocado e ouvido na mesma Capela de onde saiu para ser, quanto possível, convenientemente restaurado. (ms. De 1953).

Baseando-se no número de teclas, FRANCESCHINI -- um teclado com 51 teclas -- entendeu que a data de sua construção deveria ter sido a partir da segunda metade do século XVI até início do XVII, como diz em outro trecho de suas anotações, “a parte fônica deste e também seus mecanismos, nos confirmam a opinião de que sua construção remonte há mais de 200 anos, talvez mais, e supomo-lo procedente da Península Ibérica, talvez de origem portuguesa”. Para o organista CAMIN “pelo primitivismo de seu acabamento talvez seja realmente de construção nacional” e sua construção remontaria à segunda metade de 1600 (1974, p.55). Mantendo-se a data da hipótese de FRANCESCHINI, o órgão deveria ter estado em um outro lugar antes de ser colocado na Capela, visto que esta só foi construída no século XVIII em data ainda não determinada, na aldeia de M’Boy, fundada por Fernão Dias Pais. Entretanto, o fato de não ter o teclado com os registros divididos, ou “*medio registro*”, pode indicar ser a data de sua construção posterior a 1740, visto que esse recurso, que possibilitava acionar registros diferentes no mesmo teclado, esteve em uso desde a segunda metade do século XVI, em Castela, até a primeira metade do século XVIII. A divisão entre a parte aguda e a grave do teclado dava-se entre o do central e do# (apenas na Catalunha entre o si e o do) e possibilitava o uso simultâneo de timbres diferentes, como indicou o organeiro português Pe. Lourenço da conceição (ou Lourenço de Sousa) no plano de construção de um órgão novo para a Igreja da Misericórdia em Viana do Castelo, em 1721: “*10 Registo = Será um tapado de 12; e será só na mão direita para adoçar os tipes, e na mão esquerda não os levará, porque faz as vozes fúnebres*”. (apud VALENÇA, 1990, p.261). Outra característica do teclado dos órgãos ibéricos não se encontra



nesse exemplar do Embu, como a oitava curta na região grave do teclado (formada pelas notas dó, fá, fá#, sol, sol#, lá, si, dó).

Um inventário dos bens da capela, recentemente encontrado pelo pesquisador HOLLER, e que data de 2 de dezembro de 1759, ano da expulsão dos Jesuítas, lista entre vários instrumentos “um órgão pequeno” além de um banco pequeno do órgão (2006, p. 85). Seria este o mesmo instrumento que foi festejado em 1953, no Teatro Cultura Artística, e que hoje se encontra em condições precárias no Museu do Embu?

A função de Mestre de Capela da Sé de Salvador foi criada em 1559 e o primeiro ocupante do cargo foi Bartolomeu Pires, que já exercia as funções que a Carta Régia de 15 de junho daquele ano veio a confirmar. Os cargos de chantre e de moços de coro, em número de dois, haviam sido criados, também por Carta del Rey, em 1551, sendo os dois moços do coro nomeados pelo Bispo de Salvador no ano seguinte e o Chantre, Francisco de Vaccas, clérigo de Ordens de Evangelho e capelão da Sé, em 1553. Especificamente para o mestre de capela, a carta real determinava que tivesse “*o encargo de ensinar mais Órfãos, e pobres dos que agora ensina*” e que deveria ser de graça (D.H., 1937, p.47). Segundo DUPRAT, as providências que decorreram a partir da criação do cargo de mestre de capela, inclusive com o aumento de mais dois moços do Coro e a criação do cargo de organista (Alvará Régio de 12 de setembro de 1559), mostravam a preocupação em criar realmente uma capela segundo os moldes portugueses naquela nova cidade no Novo Mundo.

Os dois primeiros, Bartolomeu Pires e Francisco Borges da Cunha, estiveram na função por muitos anos, mais de vinte anos, enquanto os dois seguintes, por menos de cinco anos. A alternância entre um mestre de capela nascido no Brasil e um nativo na Península Ibérica foi mantida nessas nomeações, segundo STEVENSON, (1968, p.33). A nomeação para o cargo de mestre de capela era uma prerrogativa do Bispo Geral da Diocese, e dependia do aval real em Portugal. Essas provisões eram anuais e renováveis por requerimento do interessado e anuláveis por conveniência e/ou determinação do Bispado.

Sobre a música praticada na Sé da Bahia há menção na *Relaçam da Procissam, e Sessoens do Synodo Diecesano*, de 1719, que menciona “*a musica a canto de Órgão*” ali então ouvida; outro documento atesta a execução de um *Te Deum*, cantado em 1728, com a presença do Vice-rei, que contou com “*quatro coros da musica, que se compunhaõ dos melhores Músicos, e*

instrumentos". (apud STEVENSON, 1968, p.35). Mas as menções podiam ser também de reclamação, como a que se encontra sobre a atividade do mestre de capela da Matriz de São Paulo, Manoel Pai Linhares, que "*não tendo desipollos nem muzicos para se celebrarem os offisios divinos como he uso e costume em todos os mestres da capella*" ainda apresentava problemas de comportamento, empregando "*palavras escandallozas diante do santíssimo sacramento e do mais povo que prezente estava e em ocaziam que estava revestido na selebrasam do santo sacramento (...)*" (apud DUPRAT, 1968, p.86). Manuel Pais Linhares, sobre o qual pesava a reclamação, foi demitido, e anos mais tarde tornou-se vereador da Câmara de São Paulo. O fato mostra que o cargo podia ser atribuído a um não religioso e DINIZ (1978) adverte que, embora membros do clero exercessem essa função, é errôneo pensar que a prática da música litúrgica ficasse restrita a seus membros. A maior parte dos organistas e mestres de capela não faziam parte do clero, mas eram músicos profissionais.

Para DUPRAT, o primeiro mestre de capela da Sé de São Paulo "com características propriamente profissionais" foi Manoel Lopes de Siqueira, nascido em 1661 (falecido provavelmente em 1715) e que com 19 anos recebeu a provisão do cargo (1968, p.89). O exercício de sua atividade decorreu em meio a conflitos, que o levavam à expulsão, da qual recorreu várias vezes ao prelado do Rio de Janeiro, até ser reintegrado ao cargo no qual ficou por mais de 30 anos. Toda sua trajetória está minuciosamente documentada no texto de Duprat (1968), não há necessidade de repeti-lo aqui. Permanece a evidência de que a posição era disputada e que deveria oferecer o que outras atividades não faziam, como o pagamento certo, em um meio com poucos cargos disponíveis. E como alguns tocavam também outros instrumentos de orquestra, podiam também participar de outras formações nas festas da cidade e até fora delas e aumentar, assim, seus rendimentos. Certamente, o fato de ser mestre de capela ajudaria nessas contratações para prestação de serviços externos.

Responsável por toda a música das Catedrais, e por extensão, da localidade, o mestre de capela tinha sua atividade inserida no sistema de "*estanco da música*" que, embora proibido pelo governo português, foi generalizadamente praticado no Brasil no período colonial. Consistia no pagamento, por parte do mestre de capela, à autoridade religiosa superior de uma pensão pela prática musical em todas as atividades exercidas: serviços fúnebres, festas, serviços religiosos. No século XVIII a quantia paga pelo mestre de capela da Matriz ao Bispo do Rio de Janeiro era de trinta mil réis por ano (DUPRAT, 1968, p.98). Para dar conta do pagamento, precisava estender sua clientela e atender o maior número de serviços possível, visto que os gastos com a atividade não eram poucos, como o de pagar os músicos que estavam sob suas ordens. Para compensar, o costume era manter alunos cantores e instrumentistas que fizessem o serviço como parte da

prática pedagógica, o que lhe permitiria reter toda a quantia recebida para si próprio. O sistema abarcava a todos, do mais alto no cargo até ao mais baixo, do mestre de capela de uma freguesia maior, ou de catedral, que recebia dos mestres de capela menores. Um documento de 1727, levantado por DUPRAT, exemplifica a ramificação de pagamentos e a noção de “domínio” com a qual a atividade musical se organizava, o que levantava reclamações de muitos músicos, como se mostra a seguir:

(...) exercendo a Arte da Muzica com ezcolla publica, cantando nas festas e enterros... na freguezia da Sé, como na de Sam Pedro Mártir por conceção, e despacho do Ilustríssimo Bispo ..., em comprimento da Ordem que Voça Mag. De que dEos g. de foy servido expedir, pella qual ordena possão os Juizes das Festas chamar aos muzicos que lhes parecer...se intrometeu o D. or Vig.ro G. 1 daquelle Bispado, notificando-o a que somente cantasse com a sua muzica, na freguesia de Sam Pedro e não nas Igrejas da freguezia da Sé... e obrigando-o apagar o compasso ao Mestre da Capella da Sé, dous mil réis por cada festa(...). (apud DUPRAT, 1968, p.92).

Sobre o primeiro mestre de capela profissional, mencionado pelo musicólogo, consta sua longa permanência no cargo (assim como do organista Nicolau Miranda, no Recife, destaque em outro texto), a escola pública que mantinha, os muitos alunos que formou, dentre os quais alguns seguiram a carreira eclesiástica e passaram a tomar parte no coro da Matriz, e a extensão de sua atividade a dois de seus filhos, que também se tornaram mestres de capela da Sé.

Em Pernambuco, DINIZ (1986) levantou a presença e atividade de Gomes Correia, que considerou como o mais antigo mestre de capela e que está mencionado no Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento de Olinda, publicado em 1948. Em 1564, Gomes Correia já era responsável pela música na então Matriz de São Salvador, em Olinda.

Considerada “a maior cidade de toda a costa, com mais de três mil casas, setenta Ingenios de açúcar, um grande entreposto de pau-brasil, e abundante em algodão”, segundo o viajante François Pyrard, em 1610, Recife tinha também atividade musical em suas igrejas e nas cercanias como no Mosteiro de São Bento de Olinda e no engenho de São João da Várzea conforme dados de 1640 coletados nos Anais Pernambucanos 1635-1665. (STEVENSON, 1968, p.10). Após a expulsão dos holandeses, que durante a permanência haviam tomado boa parte dos templos católicos, o primeiro mestre de capela foi nomeado em 1653. O salário de mestre de capela de Olinda era maior que o de outras regiões – a provisão real estabeleceu em 1697 a quantia de 60\$000 réis anuais. O escolhido foi João de Lima, que trabalhara na Bahia, de onde era originário e que, segundo consta em Loreto Couto, era mestre nos instrumentos “órgão,

pífaro, baixo, trombeta, viola, rebecão, cithara, theorba, arpa, bandurilha e rebeca". (apud STEVENSON, 1968, p.12).

Ao lado das Catedrais e Sés é preciso mencionar quão decisivo foi o papel das irmandades na manutenção da música nos serviços religiosos de uma forma regular e contínua nas igrejas que estavam sob seus cuidados. As Irmandades dedicavam-se não só à assistência social e religiosa, mas cuidavam, sob todos os aspectos, da manutenção de igrejas, o que possibilitou a rápida expansão na construção de templos observada no período colonial. Mesmo nas Sés catedrais, a Fazenda Real mantinha apenas as capelas de música para o serviço cotidiano, enquanto que, por determinação do Conselho Ultramarino, todas as outras despesas, com festas religiosas ou reais, deveriam ser feitas pelas Câmaras, visando sempre que "*... tudo que for p. a bem das almas e serviço de Deus para o q a provisão lhe confere todos os poderes (...)*". (apud DUPRAT, 1968, p.89). Como as irmandades eram formadas por diferentes classes sociais, grupos profissionais e raças, seus recursos próprios variavam conforme a disponibilidade de seus membros; quando consideráveis, conforme demonstram documentos de pagamentos das festas religiosas realizadas, permitiam uma certa pompa tanto na música quanto na organização da própria festividade.

Se se fizer um inventário documental, certamente serão encontradas informações sobre a órgãos existentes no século XVIII, mas poucos instrumentos subsistiram até hoje. O processo de destruição desses órgãos é um dos fenômenos mais comuns, e mais intrigantes, na história desse instrumento no Brasil, mas a forma em que ocorreu e as razões que o motivaram precisam ser ainda melhor esclarecidas. O quebra-cabeças que seria a criação de um mapa da localização e das datas dos órgãos envolve o ajuntar de pedacinhos de documentos, aqui e ali, meias-frases, curtas e lacônicas referências como as que seguem. Veja-se, como exemplo, alguns documentos do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, transcritos por SANTOS e coligidos por Dom Clemente Maria da Silva Nigra. Os períodos de tempo referem-se ao governo de alguns abades Beneditinos e mostra como em um espaço de tempo de cem anos três órgãos foram construídos, sendo que nenhum deles hoje existe. 1688-1691: "[Tomás d'Assunção] para o coro mandou fazer um órgão grande"; e que em 1711-1714 [Frei José de Jesus] "*comprou hum órgão grande*" que pode ter sido o que Bernardo de São Bento "*ornou e augmentou o órgão no*

anno de 1723, o qual sérvio muitos annos com huma talha muito excellente”, mas que deve ter sido substituído porque o cronista informa que entre 1772-1777, no governo de Vicente José de Santa Catarina, “assentou um órgão novo, que depois de doirado e pintado emportou em 5 mil cruzados”. (apud SANTOS, 1942, p.114). Nessa pequena relação transcrita não foram mencionados os realejos adquiridos que o cronista também indica; esses eram órgãos pequenos e portativos, que SANTOS declara ter visto exemplar similar nos anos 1940 no Mosteiro da Bahia. Realejos eram usados para serem tocados nos palácios reais, daí o nome.

Sobre os órgãos do Mosteiro de Olinda os documentos mostram que: “O Mosteiro [Beneditino de Olinda] teve sempre seus órgãos, mas não sabemos a data quando foi feito o primeiro. No governo do revmo. Padre Mestre Frei Manuel do Desterro que governou este Mosteiro de 1739 a 1742 se lê na chronica de nosso Mosteiro: “*Concertou o telhado do Coro e o Órgão*” (apud SANTOS, 1942, p.114).

Em outra parte, que trata do governo do padre Mestre Frei Salvador dos Santos entre 1746 e 1750, referindo-se, portanto, a uns poucos anos após a citação anterior, lê-se que:

[Padre Mestre Frei Salvador dos Santos](...) também mandou assentar um Órgão novo em uma das tribunas da parte do Evangelho; porque o realejo, que dantes tinha o Mosteiro estava totalmente destruído e sem serventia. Este dito realejo destruído, passados alguns anos, foi vendido ao Mosteiro da Paraíba. O Órgão novo foi o primeiro que em sua vida fez o organeiro Agostinho de tal, o qual também foi autor deste que agora temos, em que reformou vários defeitos do primeiro. (apud SANTOS, 1942, p.114).

Na primeira citação presume-se a existência de um órgão que precisava ser consertado; provavelmente sem solução, e que precisou ser substituído por um novo. Parece que foi assentado, alguns anos depois, conforme o que se lê: “*Em uma das tribunas da parte da Epistola e ficava pegada ao Coro fez assentar o Orgão...*” (1942, p.114), órgão que deve ser o referido “*totalmente desmantelado*”, no relato que segue referentes aos anos de 1895-1896:

Um órgão ao lado da Epistola, pegado ao choro Superior, mas totalmente desmantelado, ficando apenas o caixão exterior com algumas flautas de metal. D. Abade Gerardo o fez retirar em 1896. Neste ano veio da Europa o organeiro Cluitens, um belga, que fez o novo órgão do lado da Epistola, mas no Choro inferior. Este órgão, muito bem feito, foi inaugurado na festa de São Bento em 1897, mas teve pouca vida(...). (1942, p.114).

Para a Sé da Bahia um órgão novo foi mandado por D. João V, rei de Portugal, e recebido em 1727, o qual segundo DINIZ, “já não mais um órgão positivo, pequeno, como

presumivelmente fora o primitivo instrumento enviado à Bahia, na segunda metade do século XVI". Sem ter encontrado documentos que esclareçam melhor sua origem, DINIZ continua supondo que:

O órgão recebido em 1727 devia ser um clássico instrumento, de médio porte, possivelmente com características ibéricas, com as trombetas projetadas fora do órgão em disposição horizontal, em contraste com os demais tubos da fachada que se postavam verticalmente. Instrumento estável, fixo, sim. Do contrário não se compreenderia a vinda de Portugal de '*oficiais para o assentarem o que com efeito se fez*' como reza o documento revelado por Marieta Alves e divulgado por Hebe Machado Brasil em A música na cidade do Salvador. (1986, p.18).

A questão das trombetas horizontais sempre chama a atenção como a característica mais importante (e visível) dos órgãos ibéricos. Não se sabe quando foram colocadas as primeiras lingüetas "*en chamade*", mas o recurso não só realçava visualmente os tubos, colocando-os de forma horizontal na fachada do órgão, como permitia que ressoassem melhor dentro da nave do templo, especialmente das grandes catedrais, onde o órgão não estava de frente para a congregação. Outras vantagens desse recurso são apontadas por WILLIAMS como o acesso mais rápido e fácil para o trabalho de afinação, tubos mais confiáveis porque menos sujeitos à sujeira, e economia porque substituíam os tocadores de trompete das catedrais (1988, p.122). Provavelmente começaram a ser usadas por volta de 1620, ou mesmo no final do século XVI, o que justificaria a hipótese de DINIZ (1971); entretanto, os documentos sobre órgãos da época raramente especificavam se as trombetas eram horizontais ou não, impossibilitando a comprovação de sua existência. A expressão "*en chamade*" é francesa e surgiu na segunda metade do século XVIII, mas seu uso foi disseminado com a fabricação de Aristide Cavaillé-Coll a partir da segunda metade do século XIX. Em português, a expressão utilizada era "armados em bateria". Embora instrumentos maiores pudessem ter muitos registros de lingüeta desde c. 1550, com nomes como *Trompetas naturais a la tudesca*, *Clarins de mar*, *Clarins de galera*, foi realmente a partir de 1750 que as lingüetas começaram a ser colocadas nos órgãos maiores em quantidades apreciáveis, fossem verticais ou horizontais. Assim, os contrastes sonoros eram dados pelo som mais contido do Principal de diâmetro estreito, as Flautas suaves, os Cornet mais magros do que os franceses, e o som alto e forte das lingüetas, destinadas a encher os espaços das grandes igrejas ibéricas. A existência desses registros era bem aproveitadas na escrita musical, que privilegiava os solos feitos tanto na mão direita quanto na esquerda, como nas peças de Correa de Arauxo, Cabanilles, Manoel Rodrigues Coelho e outros.

Feito esse pequeno esclarecimento, voltemos ao órgão da Sé da Bahia, o de 1727. Como se lê em carta de Vilhena, no final do século XVIII estava destruído: “*Poder-se-ia igualmente aproveitar o famoso órgão que o Sr. Rei D. João V mandou colocar na Sé, o qual se desmanchou este ano ao apear o teto, e se vai inteiramente perder*”. (apud DINIZ, 1986, p. 19). E o musicólogo prossegue contando sobre esse instrumento:

De fato, lamentavelmente se perdeu em princípios do século XIX, sem um padre-nosso de ajuda. A Irmandade do Santíssimo Sacramento da Sé, responsável por tudo o que dizia respeito ao serviço do culto divino na mesma Sé primacial do Brasil, convencida da irrecuperabilidade do precioso instrumento – que acreditava ter sido doação de D. Felipe (qual deles?) – pede, em documento de 1819 a “faculdade para poderem (os Irmãos da Mesa) demolir um órgão que Sua Majestade o Senhor D. Filipe deu àquela Igreja pois teste se acha todo desconsertado e podre”. A dita faculdade, ou licença para o desmonte do instrumento, só foi concedida no mês de maio de 1820. (1986, p. 19).

O caso do órgão da Sé da Bahia é um exemplo. Não faltaram também destruições por incêndio, como a que aconteceu ao órgão da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Salvador, que foi destruído na noite de quinta-feira santa, a 20 de março de 1778 por um incêndio. (BRASIL, 1969, p.63), entre outros que poderia enumerar.

Há relatos, crônicas, menções em atas, relatórios que apontam sobre o estado dos órgãos. Da Ata de reunião da Mesa da Ordem Terceira de São Domingos, Salvador, de 26 de julho de 1829, lê-se:

(...) *que achando-se avarios annos onosso Organo desafinado e com varias pessas quebradas; que hera indispensável cuidar se em concertar omais depreça possível, para senão perder hua pessa de tanta importancia, por ser hua das melhores da Ordem que tanto custou aos nossos antepassados Irmãos. Convieram todos que se cuidace no Concerto do organo, e que p. a este ficar bem feito se procurace o organista Salvador Francisco Leite, por constar ser o melhor que há (...).* (apud BRASIL, 1969, p. 74).

Mas não apenas na Bahia e em Minas Gerais (como se verá) encontram-se documentos sobre órgãos. Menciona-se a existência desse instrumento no Pará nos idos do século XVIII e até antes, como consta do *Compêndio das Eras da Província do Pará*, de 1838, cujo autor, Antonio Ladislau Monteiro Baena, referiu-se à existência de um órgão na igreja do Ega, na Amazônia, por volta de 1750, zona de disputa entre portugueses e espanhóis. Segundo o autor: “*A primeira vez que estes espanhóis foram à igreja, acharam objeto de admiração em um Órgão feito por um curiosos com canudos de Taboca, a cujo som as indianas cantaram a Missa com alguns indícios*

de gênio harmônico. Isto praticavam elas em todos os domingos e dias santos, e nos sábados cantavam Salmos, Hinos, e Antífonas das Completas (...). (apud BORROMEU, 1951, p.106).

Outros órgãos também mereceram referências, como aqueles existentes na Igreja de São João Batista de Murtigura, hoje conhecida como Conde, na margem direita do baixo Tocantins; na Capela de Nossa Senhora de Nazaré de Iburajuba (na margem direita do rio Guajará); ou da capela de Nossa Senhora da Conceição de Jaguarari; desses instrumentos dizia-se haver certas partes ainda em meados do século XX, e sobre esse último que possuía esculturas semelhantes a que se atribui ao escultor João Xavier Traer, autor das que estão na Igreja de S. Alexandre, em Belém, segundo LEITE.

Quanto à cidade de Recife, em que pese as advertências de DINIZ sobre a existência de pouca documentação sobre organistas e órgãos, o musicólogo reconhece também que

(...) esse concurso do canto e do órgão nunca faltou às solenidades religiosas de nosso passado. Órgãos importados de Portugal ou aqui mesmo construídos não faltaram em nossas igrejas, nas ricas e suntuosas como nas mais modestas capelas, como me parece ser o caso da Capela da Boa Viagem (hoje Matriz) que teve órgão fabricado por Agostinho Rodrigues Leite, em meados do setecentos. As igrejas ou capelas que não chegaram a possuir tal instrumento – e devem ter sido pouquíssimas – ou que os possuíam mudos, por mutilados ou estragados, alugavam por ou tomavam por empréstimo às igrejas vizinhas, para que tão útil e necessário órgão trouxesse um toque de brilho às suas principais festas, além de proporcionar um apoio muitas vezes insubstituível para as vozes humanas. (1978, p.59).

Algumas referências podem ter um quê de fantasioso e mágico, que o som do órgão pode induzir em alguns ouvidos. Assim, Lamego Filho em *A planície do Solar e da Senzala* relata um acontecimento que envolve um órgão existente na Fazenda do Colégio, em Campos, estado do Rio de Janeiro:

Preservada religiosamente durante séculos, um desastre irreparável se abateu sobre a Capela em 1926. Uma noite, ao furor ciclônico de uma tempestade, ruiu parte do telhado, caindo sobre o órgão. Ali estão ainda delapidados nos escombros os fragmentos irreconhecíveis do afamado instrumento. O que resta dele é somente a carranca terrífica que bulia os olhos e expelia a língua, ao esguelar-se a certas notas graves. Todo o instrumental imaginoso e movediço de bonecos autômatos, tocando frautas, pífaros, clarinetes e violinos, ao andar da orquestração, desapareceu esmigalhado. Apenas a carranca sobrevive, arreganhando, em desafio ao tempo, as dentuças refileadas. Aqueles grandes olhos esmaltados focalizando no ar as pupilas imóveis são os únicos relembrativos das festividades a que assistiram (...) sob os dedos profissionais do padre Pedro Leam, o órgão todo se movia,

na carranca medonha e nos autômatos e maravilhosos bonecos, simulando tocar os pequeninos instrumentos. E da poderosa tubulagem, musicando o grande hino de ação de graças, escorriam volatas melodiosas, inchando o templo, escapando-se pelo portal, jorrando pelas janelas, esvoaçando pelo terraço e pela praça, afestoados e ondulantes de plebe e de embandeiramentos. (apud SANTOS, 1942, p.119).

Segundo Silvio Froes, pianista e professor de órgão em Salvador no início do século XX, as Irmandades e Conventos, desde o século XVIII, construíram e encomendaram órgãos para suas igrejas, o que acontecia não só na capital, mas também em localidades do recôncavo baiano e do interior. “Desses instrumentos nada mais resta hoje, senão vestígios em uma ou outra Matriz. Não eram grandes órgãos, mas completavam e enchiam consideravelmente os conjuntos instrumentais por ocasião das Missas cantadas e *Te Deums* e introduziram o costume de fazer ouvi-los durante as Missas simples, rezadas consoante com os usos da antiga metrópole. (apud BRASIL, 1969, p.62).

Sobre os organistas nos dois primeiros séculos da colonização forma-se um outro quebra-cabeças de informações espalhadas e esparsas, mas que indicam algumas características que irei apontando nesse texto. A primeira delas é que a maior parte pertencia, de início, ao clero, como o mencionado organista português, Frei Mafeo, quem, segundo DINIZ,

Inegavelmente, é ele a primeira figura de organista a pisar o solo baiano e, como nos parece, o primeiro a tocar órgão no Brasil, principalmente naquele remoto primeiro de maio de 1500, quando houve ‘uma solene missa, com muita festa’. O nome do organista aparece escrito de diferentes maneiras, nos vários documentos: Masseu, Maffeo, Mafeu e Mafeo. Tocou na segunda missa. Na companhia de Pedro Álvares Cabral vinham “oito franciscanos, entre os quais o corista de ordens sacras Frei Pedro Mello e o organista Frei Maffeo, todos sob a direção do guardião Frei Henrique de Coimbra. (1971, p.5).

Padre também era Pedro de Fonseca, português, o primeiro organista da Sé da Bahia, como vimos, desde 1559. Não se sabe quando chegou ao Brasil, mas certamente não veio para desempenhar essa função; aqui já se encontrava e no mesmo ano, conforme documento começou a “*tanger os Órgãos da dita Sé dia de Natal*” de 1559. Há recibos de pagamento que evidenciam o exercício de sua função: *Houve pagamento Pedro da Fonseca Cônego do 1º. de Maio até 6 de*

agosto do ano de 1560 do Ofício de Tangedor dos Órgãos em Heitor Antunes Rendeiro dos assúcares de 3\$200 réis, que se lhe montavam no dito tempo de Tangedor. E portanto puz aqui esta Verba hoje 8 de agosto do dito ano de 1560”. (apud DINIZ, 1971, p.7).

Em outro recibo dizia “Houve mais pagamento Pedro da Fonseca Cônego de 4\$ réis de Tangedor dos Órgãos do 1º. de Setembro de 1560 até o derradeiro dele a razão de 200\$ réis por ano, e por que os recebeu no Tesoureiro Fernão Vaz da Costa puz esta Verba hoje 8 de janeiro de 1561 anos, digo que os recebem em Gaspar de Barros Tesoureiro”. (1971, p.8).

A questão dos valores é importante. Segundo DINIZ, os 200 mil réis era a dotação que o Rei concedia por ano ao bispado. Pedro da Fonseca ganhara 3.200 réis (por 3 meses) e depois 4 mil réis (por 3 meses). No ano seguinte, 1561, continuava no cargo, conforme outro documento de pagamento. Ficou como organista até fim de agosto de 1561, conforme provam recibos de pagamento, de 4\$réis do período de 1º. de janeiro até abril do mesmo ano e de 1º. de Maio até o fim de agosto mais 4\$ réis. Foi substituído pelo Padre Francisco da Luz.

Padre Pedro Fonseca, depois que deixou o cargo de organista da Sé, foi ser pároco da paróquia da Freguesia de Vila Velha, cuja matriz era a igreja de Nossa Senhora da Graça, criada por alvará do Rei em 26 de agosto de 1561.(o mesmo alvará criava também a Igreja de Santa Cruz). Os seus estipêndios eram maiores -- ganhava quinze mil réis por ano e mais três mil “para vinho, farinha, e outras despesas da Tesouraria das ditas Igrejas”. Ele se apresentou, diz o documento, com carta de apresentação do governador Mem de Sá e foi examinado antes de assumir o cargo de pároco e foi considerado “apto, e suficiente, e idoneo para servir a dita Vigairaria Paroquial e Freguezia, como sempre a serviço de Deus, e descanso de Nossa Consciência” (documento de 20 de fevereiro de 1562). Como vigário permaneceu até 1565, tendo renunciado em 30 de abril daquele ano ao cargo. (1971, p. 12).

O segundo organista da Sé foi o português Padre Francisco da Luz. Começou no cargo no dia 01 de setembro de 1561. Há um documento que comprova o pagamento: “Houve pagamento o Padre Francisco da Luz da quantia de 4\$ réis em Gaspar de Barros Tesoureiro de tanger os Órgãos da Sé, que venceu do 1o. de Setembro de 1561 até o derradeiro de Dezembro dele a razão de 200\$ réis que tem, e portanto fiz esta Verba hoje 18 de Fevereiro de 1562”. (apud DINIZ, 1971, p.7). Não foi encontrada ainda nenhuma informação adicional sobre ele.

Documentos baianos mostram os organistas do Mosteiro de São Bento da Bahia, segundo levantamento transcrito por DINIZ, organistas que também atuaram no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Ao lado do nome, constam algumas das qualidades demonstradas pelo organista, como “tinha excelente voz de contralto e cantava com gala o canto do Órgão, e o tanguia perfeitamente”, sobre Frei Plácido Barbosa, falecido c. 1639 no Rio de Janeiro. Frei Plácido Cruz,

falecido na Bahia em 1642, “*tocava o órgão com destreza e na música era perfeito*” enquanto Frei Antonio de Santa Maria, falecido no Rio de Janeiro em 1686, tinha habilidade com outro instrumento “*era músico, organista e tocava arpa*”. Aparentemente a qualidade de ser músico era apreciada porque revelava demonstração mais completa de talento e habilidade, como parece nessa observação sobre Frei Mathias de São Bento, falecido em 1695, “*era bom organista e melhor músico*”. (1971, p.13 ss).

Sobre a atividade musical na Santa Casa de Misericórdia da Bahia consta que nessa casa atuavam “*múzicos escolhidos por serem dos melhores*” e, embora, não houvesse o cargo de organista, apenas o de Mestre de Coro e de Meninos de Coro, alguns desses mais jovens dedicaram-se a tocar órgão também, como Mestre de Órgão. (1971, p.18).

Mas a figura central, e sobre a qual há mais documentação, é a do organista Nicolau Miranda. Para DINIZ, Nicolau Miranda “*parece, não soube fazer outra coisa neste mundo que tocar órgão durante sua longa vida (...)*”. (1986, p.21). Parece que foi o primeiro organista da Santa Casa, admitido em 1684 quando tinha 23 anos.

(...) para assistir nela todas as vezes que houver na dita Casa Missas cantadas, para o que lhe despachou a Mesa de compensação dar-lhe de seu ordenado vinte mil réis por ano, pago aos quartéis, e mais se obriga o dito Nicolao de Miranda tanger aos Domingos e dias Santos maiores o dito Órgão, e sendo caso que falte às suas obrigações pagar-se a quem tanger por ele nesta falta (...). (apud DINIZ, 1971, p.21).

Nicolau de Miranda permaneceu no cargo por 61 anos, com várias interrupções, durante as quais foi substituído por outros organistas, alguns que poderiam até ter sido seus alunos, como o moço de coro Lourenço de Souza. A observação dos recibos de pagamento a Nicolau de Miranda revela que seu salário, a cada volta, foi sendo diminuído. Em sua última fase, de 1731 a 1745, solicitou uma ajuda de custo: “*P. e Vmcê, Senhor Provedor, e mais Irmãos da Mesa, que tomada a informação necessária de todo o deduzido, se compadeçam dele Suplicante, dignando-se em lhe mandarem dar uma ajuda de custo para se poder remediar das faltas vigentes que padece*”. (1971, p.35). Foi assim atendido: “*O nosso Ir. Tesoureiro da Casa, e recebidor das esmolas dará ao Suplicante vinte patacas de esmolas, Bahia em Mesa, 29 de junho de 1731*”. (p. 35). Ao final, em vez de salário, recebeu esmola. O estudo da sua carreira, além do aspecto biográfico que pode ser interessante, poderá revelar, também, as condições da profissão na conjuntura social da época.

Nicolau Miranda não era um membro do clero e sua admissão pode fornecer indícios sobre o momento de inserção de leigos a serviço da Igreja. Sua trajetória de contratado a quase pedinte, deixando-se de lado características de sua personalidade que podem ter contribuído, pode ser

vista, também, como um sinal de uma certa desvalorização em andamento da atividade de organista.

A questão de não pertencer ao clero parece estar presente desde o século XVI. DINIZ encontrou documentos sobre o primeiro mestre de capela da Matriz de São Salvador, em Olinda, em 1564, nos quais se menciona que era casado e morador da vila de Olinda “havia cinco anos”, o que segundo o pesquisador “afasta qualquer dúvida de que fosse um padre”. (1978, p. 42).

Para esclarecimento do assunto, o musicólogo acrescenta:

Disse valer a pena a informação, porque se andou pensando durante muito tempo, que todo o nosso longínquo e ‘insignificante’ passado musical era obra de padres e frades.... Valeria a pena ainda esclarecer um ponto importante: no Brasil, Mestre de Capela não foi ocupação exclusiva de clérigos. Em Pernambuco, o número de leigos ultrapassa o de eclesiásticos que exercem cargos de Mestre de Capela. Na Catedral de Olinda, possivelmente, e nas matrizes e nas capelas. (1978, p. 42).

Sobre organistas no século XVIII há várias fontes. BRASIL fez um inventário de organistas baianos em seu texto “*A música na cidade de Salvador*”, publicado em 1969. Aponta a existência de organistas a partir de 1738 na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na Igreja da Ordem Terceira do Carmo. A maior parte deles eram clérigos ou irmãos seculares das Ordens, como Antonio Francisco Lisboa que, em 1760, ocupou o cargo de organista da Ordem Terceira de São Francisco, e o exerceu até 1808, substituindo Euzébio Fernandes Marques, falecido em 1777. Antes dele, o organista fora José de Araújo da Assunção. (1969, p.63-64). Outro inventário dos organistas do século XVIII está no texto de DINIZ “*Organistas da Bahia 1750-1850*”, no qual levantou biografias e documentos sobre 45 organistas; mas não se pode deixar de mencionar o primeiro trabalho que publicou, em 1971, *Velhos organistas da Bahia – 1559-1745*. Desse inventário, alguns se destacaram por serem reconhecidos mesmo como “*um dos melhores músicos e organistas daquele tempo*”, como Frei João do Sacramento, falecido em 1720; outro, como Frei Francisco de Santa Luzia (falecido na Bahia em 1758), reconhecido não só pelas “*prendas que tinha de organista e músico e pela perfeição de seus costumes*”; (1971, p. 15); destaca-se a informação de que em 1714 a Santa Casa de Misericórdia da Bahia fez um concurso para preenchimento das funções de organista e para o cargo foi escolhido o Padre João da Cunha Pereira

(...) mestre em artes, confessor aprovado, musico organista na qual dizia digo pedia que visto ter os requisitos ... e que visto pelo dito provedor e mais irmão das mesas votaram uniformemente fosse admitido por Capelão na forma requerida com o ordenado de setenta mil rs. a saber, cincoenta da obrigação do coro, e órgão

que deixou o dito defunto, e assim vinte rs, que dá esta casa para a dita ocupação de organista com a obrigação de dizer a Missa quotidiano (...) e tocar órgão em todos os officios divinos que se fizerem na dita Casa, tudo debaixo dos dito setenta mil rs que lhe serão pagos aos quartéis(...). (apud DINIZ, 1971, p.31).

O musicólogo aponta, ainda, outras características que notou nos organistas que pesquisou. Muitos tinham habilidades também de organeiros, fazendo os pequenos reparos necessários no cotidiano dos órgãos, visto que as Igrejas contavam, quase sempre, com poucos recursos financeiros para essa finalidade. Quanto ao salário, deveria dar para manutenção, o que os levava a assumirem mais de um posto: “Não se conhece nenhum organista rico. De uns raros, talvez se possa convir que foram um tanto remediados. Daí o fato de não se contentarem com um único emprego, nem mesmo quando da Catedral, ou da Santa Casa da Misericórdia, ou de uma rica e aristocrática confraria religiosa se tratasse. Normalmente os mais conceituados organistas ocupavam dois cargos simultaneamente, e de um modo raro até três empregos”. (1986, p.21).

Outra característica é que alguns deles tocavam também outros instrumentos, de orquestra, e com isso podiam, também, atuar nas festas religiosas ou seculares na própria cidade ou fora dela. Alguns foram também cantores e com isso abriam o espaço de sua atuação. A terceira característica era a dedicação de parte do tempo ao ensino, como já vimos também com relação ao mestre de capela, e que se pode ler nas informações que Ângelo de Siqueira, da Matriz de São Paulo, colocou sobre si próprio na petição ao processo *de Genere* (de apuração de pureza de sangue) necessário ao ingresso na carreira sacerdotal:“(...)he o único Mestre da Capella, não só da Matriz senão de todos os conventos da ditta Cid.e ensinando a solfa, atanger arpa, órgão, e compondo solfas p. a assistir com musicas as festividades e por só elle ensina, e tem escolla na ditta Cid. e”. (apud DUPRAT, 1968, p. 97).

Um organista podia, também, dividir sua atividade com outro, dependendo das exigências do culto, como menciona DINIZ sobre a Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento, em Salvador, que tinha “um para tanger durante as missas votivas do Santíssimo (e este era o principal, cargo criado em meados do século XVIII) e outro para as missas de São José e Santa Ana (cargo criado no século XIX). Ambos, porém, eram contratados e pagos pela Irmandade do Santíssimo da mesma igreja”. Parece que as contratações também deveriam (ou poderiam) incluir o cargo de foleiro. Na menção que encontrei, trata-se do tocador de fole do organista Francisco de Paula de Araújo e Almeida, na Santa Casa de Misericórdia de Salvador, que era escravo a quem foi pago o salário de 2\$745, conforme a nota transcrita pelo pesquisador. (1986, p.58): “A Francisco de Paula de Araújo e Almeida Organista desta S. Casa, em dito dia [28 de junho de 1794] do Ordenado respectivo ao foleiro, que pela Mesa lhe foi concedido”. (1986, p. 85).

As referências à fabricação de órgãos no período colonial podem ser encontradas em textos que mencionam a existência de “excelente fábrica” em Olinda e de que aqui se fabricava tudo, como em DINIZ para quem “(...) todos os instrumentos musicais em uso na Europa -- sem esquecer a cultura indígena ou africana, com os seus instrumentos típicos -- eram conhecidos de há muito entre nós. Conhecidos, praticados, e até construídos em Pernambuco. No século XVIII, os músicos pernambucanos já não tinham necessidade de importar os seus instrumentos. Desde as rabecas até o rei dos instrumentos -- o órgão -- saíram das habilidades dos pernambucanos” (1978, p. 81), quanto aqueles nos quais não se reconhece a possibilidade de ter havido esse desenvolvimento. (CAMIN, 1874).

Certamente, uma fabricação nos moldes do que se desenvolveu na Europa nos séculos XVII e XVIII não cabia dentro do sistema de colonização implantado, no qual pelo conceito de monopólio comercial, ponto central do sistema, não se podia produzir nem comercializar sem permissão da Coroa portuguesa segundo “o princípio do exclusivo colonial”. (NOVAIS, 1969, p.55). Assim, não só a produção colonial se ajustava às necessidades da metrópole (que visava, principalmente, a seu lucro no comércio externo com outras nações), como também, internamente, a Colônia dependia da produção oriunda da matriz do Império. Dessa forma, e em todos os sentidos, Portugal era o supridor dos bens materiais necessários à população, nos quais, deduz-se, estavam incluídos os instrumentos musicais, e para o que nos interessa, os órgãos.

Durante o período colonial, esses instrumentos ou foram doados pela Coroa para as igrejas mais importantes, ou foi permitida sua entrada, via Portugal, e deveriam ser instrumentos do tipo portativo ou positivo, já mencionados. Entretanto, a menção mais clara encontrada sobre envio de órgãos portugueses por um específico organeiro português diz respeito a um período bem posterior. Trata-se de Antonio Xavier Machado e Cerveira, que viveu de 1756 a 1828, sobre quem consta ter “mandado muitos órgãos para o Brasil, alguns deles de grandes dimensões”, embora não tenhamos mais nenhum exemplar desses instrumentos. (SINZIG, 1955, n. 5-6, p.91).

Em um documento, encontrado na Biblioteca Nacional por ALVES, lê-se nos planos para um órgão para a Sé da Bahia, de 1717, que até mesmo para montar o instrumento deveria vir alguém de fora, quando não o próprio construtor:

(...) feytas por hum Arquitetto q aquy tem os Pés. da Companhia: hua he de mayor fabrica que outra: mas oque ami me parece melhor pella capacidade da Igreja, he o mayor, e quanto á talha e ornatto da Planta, sepode fazer nestacidade de madeyras incorruptiveis, e nestes termos, he só preciso vir de Lixa o Instrumento e será muy conveniente, que o venha armar pessoa de

intelligencia, quando não possa vir o mesmo Artífice que ofez.....Pessoa. (1948, p.61).

E o órgão deve ter chegado, com os montadores, porque em um relato de 1727 do Arcebispo D. Luiz Álvares de Figueiredo, encontra-se:

No ano de 1725, que cheguey a esta Cid.e, econciderey adespeza q por ordem de V. Mag.e estavam mandados fazer nessa Cid. e para esta d. Sé não requeri acontinuação de outras obras precisas, reservando a consignaço pa. despeza do assento do órgão e relógio; foy V. Mage. no anno de 1727 servido mandar o do órgão, eofficiais para oasentarem oq. com efeito se fez, como hera precisame. Necessário é Fazer selhe a treza e varandas detalha requeri semandasse fazer por conta dadaa consignaço ao q com feito se deferio ajustandose a obra com hum Offal. perito por ordem do Prov. Or da RL faz. da de V. Mag. e. (ALVES, 1948, p. 61).

Encontram-se algumas referências à fabricação de órgãos dentro das Missões Jesuíticas, e também de outros instrumentos, e que foram criadoras ou produtoras (por exemplo, de mulas usadas para transporte nas minas) de alguns bens necessários a impulsionar a própria economia colonial, por estarem menos circunscritas às proibições vigentes de comércio. Essas referências tratam do final do século XVII. “No ano de 1691: cada aldeia tem uma linda igreja grande, uma torre com 4 ou 5 sinos, um ou dois órgãos”, assim descreveu o PE. SEPP (1655-1733) em sua *Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*. (1943, p.122). Nascido na Áustria, e cantor na Corte Imperial de Viena, aos 19 anos entrou para Companhia de Jesus, ordenando-se sacerdote em 1687 e foi designado para trabalhar nas Missões da Província do Paraguai. Essas Missões abrangiam terras no Paraguai, sul da Bolívia (Los Chiquitos), parte da Argentina, parte do Rio Grande do Sul e parte do Uruguai, nas quais estavam as reduções de Yapehu, onde se instalaram primeiro as missões de São Miguel, São João-Batista, dos Três-Santos-Reis e Nossa Senhora de Fé. Em sua viagem rumo a Buenos Aires, em 1691, trouxe consigo um órgão comprado nos Países Baixos, uma espineta, um clavicórdio e, em 1695, foi mandado para a Redução de Nossa Senhora da Fé, com ordens do Padre Provincial para fazer um órgão do tipo europeu.

E assim vendo que a miséria dos órgãos usados até então entre os índios não provinha tanto da falta de recursos como de seu estado miserável, deu-me o R. Pe. Provincial, Pe. Lauro Nuñez, ordem de fazer um órgão, como os da Europa, ou de mandar fazê-lo, reservando-me a superintendência da obra. Não o podendo levar a efeito na Redução dos Três-Santos-Reis por falta de material ordenou-me que fosse para a Redução que em espanhol chamamos Nuestra Señora de Fé [às margens do rio Paraná].

Ordenou, outrossim, que na viagem me detivesse por alguns meses na cidade de Itapua, onde o Pe. Francisco Azebedo já tinha à mão o material para a construção do órgão. (SEPP, 1943, p. 167).

Essa é a primeira referência até hoje encontrada à construção de órgão nessas terras. E, em suas memórias, detalha o modo como a construção foi feita:

Confianto, pois, mais na virtude da obediência que na própria arte, ponho mãos à obra. Como, porém, a quantidade de estanho e chumbo arranjada pelo dito Pe. Azebedo só bastasse para fazer os tubos menores, cuidei que os maiores, do chamado sub-baixo, se fizessem de tábuas de cedro desbastadas e, com todo o cuidado, aplainadas e polidas. Estas preencheram tão bem a sua finalidade, que se juraria ser bronze fundido com estanho inglês e a diferença entre um e outro nem o ouvido mais bem afinado haveria de distinguir. Uma cousa, entre outras, causou admiração não só aos índios, como também a todos quantos para lá iam, aos padres missionários e ao próprio Pe. Provincial, Pe. Lauro Nuñez, estão presente: a saber, que me viam tocar não só com as mãos, mas também com os pés, cousa nunca vista nem ouvida por eles (pois na Espanha os órgãos não têm o assim chamado pedal, nem registros de coro ou corneta). Por isso, como disse, todos ficaram estupefatos com o cedro sonoro, cousa até então inaudita, o qual cantaria, ou melhor, faria ressoar doravante, no templo de Deus, não a sua própria imortalidade, mas a de seus Criador. (SEPP, 1943, p.168).

SEPP deixou informações em suas memórias e nas cartas que escreveu a um de seus irmãos, editadas em 1698, que já havia órgãos, conforme a primeira frase do texto transcrito, e que esses estavam assim “na miséria”. Revelou que se ensinava a tocar órgão quando mencionou que quem compunha os salmos, ladainhas, hinos e ofertórios eram os “Reverendos Padres, os mesmos que ensinaram a esses pobres e abandonados índios a vida cristã, o Padre Nosso, fazer pão e roupas, cozinhar, pintar, fundir sinos, tocar órgão e harpa, trompas, charamelas e trombetas”. (1943, p.73). E acrescenta ainda informações sobre suas atividades pedagógicas: “Neste ano já formei mestres em seu respectivo instrumento a 6 trombeteiros de várias reduções, 3 bons teorbistas e 4 organistas. A estes não mostrei ainda nenhuma partitura, porque lhes custaria demais, mas estudei com eles certas árias, preâmbulos e fugas. Oh, como isto custa!”. (p.93). Certamente essa atividade não frutificou em oficinas para construção desse instrumento, mas ficou restrita às condições locais das reduções.

Segundo pesquisas de LANGE e de DINIZ, dos meados do século XVII até o início do século XIX, houve um movimento de construção de órgãos localizado principalmente no nordeste brasileiro. Das pesquisas de DINIZ (1978) surgiram três nomes: o primeiro e mais

proeminente foi Agostinho Rodrigues Leite, nascido em 1722 e falecido em 1786, que construiu 14 órgãos, entre eles, o primeiro, por volta de 1750, para o Mosteiro de São Bento em Olinda; o da Capela de Nossa Senhora da Boa Viagem, antes de 1757; o da Igreja de São Pedro Apóstolo, 1760; da Igreja do Carmo de Recife, antes de 1766; do Mosteiro da Bahia, entre 1760-1770; da Ordem Terceira do Carmo da Bahia, 1769, e o do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro de 1773. De todos esses só restou a caixa externa com a fachada -- o órgão da Coroa -- que está no órgão do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: um registro de Principal e de trombeta horizontal, além da caixa externa do Órgão. Sobre Agostinho Rodrigues Leite, Loreto Couto, seu contemporâneo, deu o testemunho de que *“faz excelentes órgãos, e para os templos da pátria [Pernambuco] e da Bahia os tem feito primorosíssimos* (apud DINIZ, 1978, p.61). E informa também que seus instrumentos não eram caros: *“Ao mesmo tempo que exercita esta rara habilidade [de construir órgãos], mostra que se não cega do interesse dando a suas obras preço muito inferior ao seu devido valor”*. (1986, p.89). À lista de órgãos elaborada por DINIZ, D. Clemente da Silva Nigra e Loreto Couto acrescentam o do Mosteiro de São Bento da Bahia, no qual há indícios que podem provar a autoria do órgão a Agostinho Rodrigues Leite, instrumento *“que se perdeu em 1875”*; (SILVA NIGRA, 1950, p. 155); o da Ordem Terceira do Carmo e, talvez, o da Igreja de São Domingos.

Os demais organeiros foram Manuel Inácio Valcácer, da vila de Igarapu, que segundo Couto fabricou *“excelentes órgãos, e todo gênero de instrumentos de assopro ou de cordas”*, (apud SILVA NIGRA, 1959); e Antonio Paulo da Silva, baiano, que fabricou um órgão para o coro de baixo no Convento de Nossa. Senhora da Lapa, Salvador, em 1798. Em outro texto, DINIZ menciona Antonio Francisco Lisboa como construtor de um órgão no final do século XVIII para o convento de S. Clara do Desterro (1986, p.19). Tirando-se a oficina de Agostinho Rodrigues Leite, as demais faturas parecem ter tido um caráter esporádico. Leve-se em conta, entretanto, há falta de pesquisa documental para fundamentar tal afirmação.

Do período e local pesquisado por Curt Lange, um único nome parece ter surgido -- Pe. Manoel de Almeida -- que construiu o órgão instalado na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, inaugurado por Joaquim Emerico Lobo de Mesquita em 1787. Sobre esse organeiro praticamente não há outras referências.

Adentrando ao século XIX, há menção ao filho de Agostinho Rodrigues Leite -- Salvador Francisco Leite, provavelmente nascido em 1761, na então vila de Recife -- que foi também organista e que se dedicou mais à reparação de órgãos entre 1814-1840. Em 1792-93, Salvador Leite mudou-se para a Bahia provavelmente, segundo hipótese de DINIZ, para cuidar dos órgãos construídos por seu pai. Transcritos estão vários de seus recibos de pagamento por serviços

prestados para afinação, concerto de órgãos como da Igreja do Passo, Igreja do Pilar, e, segundo Diniz, em 1811, recebeu “*a quase fortuna de 50\$000 o concerto geral do grande órgão do Convento de Santa Clara do desterro*”, (1986, p. 90); órgão da Ordem Terceira de São Domingos, em 1829; do Convento de São Francisco. Um órgão enviado para o Recolhimento da Glória, no Recife, em 1821, parece ter sido fabricado por Salvador Leite e assentado por Bernardo Fróis, instrumento há muito destruído.

Essa atividade descrita caracterizaria mais um movimento do que a instalação de uma fatura do instrumento. LANGE chama a atenção para o fato de que a grande atividade musical em Minas Gerais no século XVIII, impulsionada principalmente pelas confrarias e Irmandades, exigia que o músico responsável não apenas tivesse um acervo de partituras, mas também de instrumentos que era um patrimônio coletivo daquele grupo para atender à demanda. Os músicos, comprova-se, faziam encomendas de obras musicais em Portugal e em outros países da Europa, o que evidenciava não apenas que conheciam o que se produzia na Europa, mas que além da composição própria faziam aquisições de outras partituras. Sabe-se, também, que as lojas não apenas tinham papéis de música para cópias, mas vendiam também instrumentos. Assim, por derivação, LANGE conclui que “*Violeiros (fabricantes de la guitarra portuguesa), se esablecieron ya en el segundo decenio en Villa Rica y no cabe duda que otros se dedicaron a construir claves. De la importación de órganos se pasó, más tarde, a construirlos en su respectivo lugar, ante todo por la necesidad de emplear madera de ley, sustituyendo así la madera dulce europea, víctima al poco tiempo de instalada, de los innúmeros roedores*”. (1968, p.33). Entretanto, nem mesmo suas pesquisas minuciosas e as que se seguiram no caminho por ele aberto conseguiram demonstrar que essa atividade foi algo mais do que esporádica e irregular durante o período colonial.

O que os reformados cantaram no Brasil colonial? No período colonial, a presença dos reformados se fez em três ocasiões e, conforme relatos, a música sempre esteve presente. Os hinos de n. 254, 93 e 132, que fazem parte do *Hinário Evangélico* -- e que eventualmente ainda são cantados por congregações de presbiterianos, metodistas, batistas, ou outros das chamadas igrejas protestantes históricas -- fizeram parte daqueles momentos, embora poucos possam reconhecê-los

como parte das primeiras manifestações musicais dos reformados no Brasil e, muito menos, vinculá-los com a presença de alemães, franceses ou holandeses no Brasil durante o período colonial.

Trazer à luz, hoje, a história da música que os reformados praticaram no Brasil colonial revela a intenção de uma pesquisadora de formação presbiteriana de buscar um fio que ligue o presente ao passado, para buscar as intercambiáveis relações entre essas duas dimensões. Há nessa atitude certa dose de nostalgia, e até de saudade, impostas pelo esquecimento a que o passado musical tem sido submetido nos nossos dias, mas evidencia, também, uma intenção de olhar para outras partes da nossa história musical que têm sido negligenciadas nos estudos musicológicos realizados neste país.

Os estudos musicológicos no Brasil estão, ainda, ampla e fortemente direcionados à pesquisa da música da prática católica romana produzida durante o período colonial como observa COTA (2003, p.3). Essa música denominada colonial adquiriu uma nova função em substituição àquela perdida na liturgia católica atual. Deixou de ter uma função sacro-litúrgica e adquiriu o *status* de obra artística. Os resultados desses estudos e pesquisas têm contribuído para aumentar o repertório de música coral, música coral e instrumental, colocadas agora à disposição como peças de concerto, de gravações e objeto de pesquisas acadêmicas. Os musicólogos históricos têm, marcadamente, feito desse pedaço da nossa história seu objeto de estudo preferido. Mas, parece-me, que toda essa atividade e produção refletem a primazia de uma forma de pensar que busca a unanimidade e homogeneização em torno da cultura católica, e acaba por descurar de outros elementos também presentes na cultura musical brasileira.

Nesse sentido, esse breve texto é resultado da primeira tentativa em estudar o papel dos reformados na cultura brasileira, segundo a noção de *patrimônio arquivístico musical brasileiro*, apresentado no I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, em 2003.

As primeiras manifestações documentadas referem-se a quatro personagens que chegaram ao Brasil no século XVI, por diferentes circunstâncias: Heliodoro Eobano, Ulrico Schmidel e Hans Staden. O primeiro, pelo que se sabe, trabalhou no engenho de açúcar de um genovês, José Adorno, em São Vicente. Parece ter participado de algumas bandeiras que adentraram as terras do Paraná e acabou por morrer, como soldado, em Cabo Frio. Do que se sabe, restou que era filho de Helio Eobano Hessen (1488-1540), humanista alemão e amigo de Lutero.

Em 1534, Ulrico Schmidel empreendeu sua viagem às Américas onde permaneceu por cerca de 20 anos, passando pelas terras de Buenos Aires, Assunção, e chegando, a pé, até São Vicente, em 1553. Nesse porto embarcou de volta à Alemanha. Depois de passar por algumas perseguições religiosas em sua terra, acabou por publicar sua obra "*Verídicas descrições de várias navegações como também de muitas partes desconhecidas*", em 1567, em Franckfurt, em alemão, sendo a obra publicada também em latim e, posteriormente, traduzida para outras línguas tal o sucesso que livros

desse gênero faziam entre os europeus. Como recém-luteranos que eram, impulsionados pelo movimento que ainda se processava, e, talvez por isso mesmo, com fé mais revigorada, pode-se supor que cantaram no Brasil alguns dos corais de Lutero que deveriam conhecer. Só conjectura, mas no caso do também alemão Hans Staden, um relato de seu próprio punho em sua obra *“Descrição verdadeira de um país de selvagens...”*, publicada em 1557, em Marburgo, revela que cantou o Salmo 130, *Aus tiefer noth schrei ich zu dir*, com letra e música de Lutero publicado na coleção de corais de Wittenberg, em 1524.

Hans Staden, que já conhecera o Nordeste do Brasil em uma viagem anterior, empreendeu nova viagem em direção ao Rio da Prata, quando seu barco naufragou perto de Itanhaém; salvo, foi parar em São Vicente onde, anos mais tarde e já a serviço dos portugueses no forte de Santo Amaro defronte a Bertioga, conheceu Heliodoro Eobano. Relatou em suas memórias de viagem que o recebeu em visita na véspera de ser aprisionado pelos índios tupinambás. Nessa circunstância, aterrorizado, prestes a ser devorado, relembra que cantou aquele Salmo que era uma das melodias mais cantadas pelos protestantes no início do movimento na Alemanha diante das perseguições que passavam. O coral intitulado *“Das profundezas, eu clamo a Ti”* veio a integrar o Hinário Evangélico, sob n. 254, com metrficação em português de J. M. da Mota Sobrinho, feita em 1961.

O quarto personagem é Jean de Léry (1534-1611), que também deixou um relato no livro *Viagem à terra do Brasil*, publicado em 1576 e lido como livro de viagens e aventuras até o século XVIII, com traduções para o latim, holandês, e alemão. LÉRY era estudante de Teologia e convertido pelos sermões de Calvino, vivia em Genebra. De família burguesa, embarcou como artesão para colaborar no estabelecimento da colônia francesa comandada por Villegagnon no forte Coligny, na baía de Guanabara. Começou suas anotações quando foi expulso da ilha, junto com os outros calvinistas que também haviam chegado, em razão de disputas entre calvinistas e “papistas”, e das atitudes tomadas por Villegagnon contra os reformados que ele mesmo convocara. Seu relato narra desde o embarque para o Brasil, em setembro de 1556, junto com quatorze calvinistas genebrinos, entre eles dois pastores, Richier e Chartier, alistados como voluntários para a colônia francesa ante uma carta de Villegagnon ao Conselho da República de Genebra, na qual prometia trabalho e liberdade religiosa a todos, trata de sua permanência em terra firme com os índios enquanto aguardava embarcação para a Europa, até sua volta em 1558.

Transcrevo um pedaço de seu relato para quem se aprecia a escrita do próprio LÉRY:

Depois de ancorados os nossos navios no porto desse rio Guanabara, muito perto da terra firme, cada qual arranhou sua bagagem e a trouxe para os escaleres. E assim fomos todos desembarcar na ilha e forte de Coligny. E vendo-nos livres dos

riscos e perigos que tantas vezes nos cercaram no mar, a primeira coisa que fizemos, depois de pôr o pé nessa terra, para onde havíamos sido conduzidos com tanta felicidade, foi todos juntos rendermos graças a Deus. Em seguida fomos ter com Villegagnon que nos esperava em lugar conveniente e nos saudamos todos uns aos outros. E ele a todos abraçou muito risonho. A seguir o senhor Du Pont, apoiado por Richier e Cartier, ministros do evangelho, declarou a causa principal que nos movera àquela viagem e a passar o mar em meio a tantos perigos para irmos ter com ele e aí erigirmos nossa igreja reformada, concorde com a palavra de Deus. (1972, p.51).

Prossegue sua narrativa contando que Villegagnon, tomando a palavra logo em seguida, asseverou sua intenção para que a igreja a ser estabelecida fosse “a mais bem reformada de todas”, livre dos vícios e do luxo condenado, e que a colônia se tornasse um refúgio “para os fiéis perseguidos em França, na Espanha ou em qualquer outro país de além-mar”. (apud LÉRY, p.52). E, em seguida, já reunidos em uma sala no meio da ilha com todos que ali habitavam, “cantamos em coro o Salmo V e o dito ministro [Richier], tomando por tema estas palavras do salmo XXVII (...) -- fez a primeira prédica no Forte de Coligny, na América”. O Salmo V, então cantado, constava do *Saltério de Genebra*, ou Huguenote, -- “Aux paroles que je veux dire, plaise-toi l’aureille prester” - com metrficação de Clement Marot e melodia de Louis Bourgeois. Este Salmo veio, séculos depois, a ser incorporado ao *Hinário Evangélico*, sob n. 93, com metrficação em português de Manoel da Silveira Porto Filho, escrita em 1956, que diz na primeira estrofe: “À minha voz, ó Deus, atende, pois noite e dia clamo a ti. Tão frágil sou, tão pobre aqui. Magoada e só, minha alma arqueja e te deseja”. Foi um dos 19 Salmos que constou do *Aulcuns Psaulmes Et Cantiques Mys em Chant*, coleção publicada em Estrasburgo em 1539, a primeira manifestação musical de Calvino, Clement Marot e outros músicos e poetas na preparação de novos cânticos para a congregação dos reformados; foi também incorporado ao *Saltério de Genebra*, de 1551, com os 150 Salmos metrficados em francês e colocados em música, com versão a uma voz, para uso na Igreja, e versões polifônicas, para uso doméstico.

A terceira manifestação musical dos reformados no Brasil aconteceu no século XVII, nas vinte e duas igrejas que os holandeses instalaram nos domínios que ocuparam em parte do Nordeste (de Pernambuco ao Maranhão) e, principalmente, em Olinda e Recife, entre 1637-1654. Como ação da disputa comercial entre Espanha e Países Baixos, estes representados pela Companhia das Índias Ocidentais, em torno da produção e comércio de açúcar, e da própria guerra contra a ocupação e domínio espanhol nos Países Baixos, a presença dos holandeses naquela região representou, também, a procura de expansão da fé reformada. A dominação foi marcada por lutas entre os holandeses e os portugueses e brasileiros; mas contou também com adesão de muitos que,

convertidos à fé reformada, vieram a contribuir para a expansão holandesa na região. A chegada, em 1637, do conde Mauricio de Nassau, governador da nova colônia, trouxe um novo estímulo à produção de açúcar, além de contribuir para urbanização de Recife e Olinda e, por meio da vinda de cientistas e artistas holandeses, procurou-se criar um ambiente cultural semelhante ao que os holandeses conheciam. Nassau foi responsável pela instalação da prática religiosa reformada, ao mesmo tempo em que permitiu a permanência da prática católica e liberou para outras práticas.

Os documentos sobre o primeiro culto celebrado no navio do general que comandara a invasão de Recife e Olinda encontram-se no livro de memórias do pastor Joannes Baers, o oficiante, publicado após sua volta à Holanda naquele mesmo ano de em 1630. No culto, celebrado em 14 de fevereiro de 1630, cantou-se, entre outros Salmos, o de no. 140, "*Livra-me, ó Senhor, do homem mau (O Heer, verlos mij uit de banden)*", que constava do *Psalmen en Gezangen* (Salmos e Cânticos), publicado em Amsterdã com a melodia de Louis Bourgeois, e que integrava, também, o Saltério de Genebra (BRAGA, 1961, p.50). O memorialista relatou também o culto solene, em 14 de março, realizado por ocasião da posse dos conselheiros políticos da Companhia das Índias Ocidentais e das comemorações de Páscoa, daquele ano, realizadas na Igreja do Salvador, em Olinda, uma das muitas igrejas católicas existentes transformadas em templo para o culto reformado.

A expansão comercial e política foi acompanhada pela implantação de vinte e duas igrejas na região que abarcava das terras do Maranhão até a Bahia (1641). Outros pastores vieram da Holanda para essa tarefa de organização das comunidades em forma de congregação ou com "consistório" conforme o que se fazia na Holanda, mas cujo modelo original era, desde 1559, a prática genebrina levada para a Holanda por Guy de Bray, (BLANKENBURG, 1974, p.565). Na liturgia holandesa, como calvinista que era, a música era sempre cantada pela congregação, sobre textos dos Salmos, conforme o *Saltério de Genebra* de Calvino, traduzidos para o holandês por Petrus Datheen e adotados pela Igreja Reformada de Amsterdã, matriz das igrejas na colônia brasileira.

O uso dos Salmos na Holanda tem uma origem que não se relaciona diretamente com a Reforma, pois desde 1540 existia uma edição monofônica atribuída a Willem van Niewelt de Utrecht, um aristocrata ligado ao poder que não teria publicado os Salmos se esses tivessem vindo via Genebra. Há documentos que mostram, também, que tentativas de tradução dos Salmos aconteceram nos Países Baixos e na França desde o final do século XV, antes da Reforma. Essas iniciativas refletiam idéias sobre música e cântico disseminadas entre os movimentos pré-Reforma, desejosos de substituir os textos considerados amorais das canções seculares por textos de caráter religioso. Portanto, desde 1561, esses Salmos, genebrinos ou luteranos, eram cantados no serviço religioso holandês e, até 1613, 33 edições foram feitas, incluindo uma de 1556-57 de Clemente non

Papa com arranjo para três vozes. Os Salmos não usavam sempre as mesmas melodias do *Saltério de Genebra* e, muitas vezes, uma melodia era cantada com metrificações de Salmos diferentes (assim, a melodia do *Ein feste burg* - a mais famosa de Lutero - conhecida dos holandeses, era usada com os Salmos 66 e 95). O *Saltério de Genebra* foi realmente introduzido nos Países Baixos, com tradução de Petrus Dathenus, em 1568; mas o culto reformado holandês também acrescentava textos que os genebrinos não usavam, como os *Dez Mandamentos*, o *Cântico de Simeão*, *Cântico de Maria*, *Pai Nosso*, *Credo* (*Canção da Fé*), cujo uso foi aprovado em 1609 no Concílio de Dordrecht e usado por mais de 200 anos. Para o gosto dos genebrinos, os cultos reformados holandeses no século XVII eram menos puristas do que se desejava. Estou mencionando esses detalhes porque podemos supor que esses Salmos foram cantados também no Brasil.

Assim, o modelo de culto holandês reformado, que provavelmente foi praticado nas igrejas no Brasil, iniciava-se com canto de Salmos pela congregação, em uníssono, sob liderança de uma pessoa com uma "batuta" (*pikstok*). Para chamar as pessoas para o culto, os sinos repicavam uma hora antes de seu início, o que foi alterado, a partir de 1647, para toque de trombetas, visto que os sinos eram também sinais dos católicos. Muitos salmos eram cantados e tocados durante cerca de uma hora antes do início do culto, conforme o costume holandês, entremeados por leituras bíblicas (SCHALKWIJK, 2004, p.105). O instrumento utilizado era o órgão, que acompanhava os Salmos e parece que o organista os tocava, sozinho, em alguns momentos. Como não se sabe se os templos transformados para o culto holandês possuíam órgãos, porque nenhum instrumento existe hoje, pouco há a acrescentar, ainda hoje, sobre esse tema do acompanhamento e da execução solo. O *Saltério* utilizado, diferentemente do genebrino, continha poucas versões polifônicas, mas como a prática na Holanda era o canto em partes, ou vozes, pela congregação, pode-se supor que o mesmo acontecia no Brasil. Assim, o *Nederlandtsche Gedenck-Clanck* de Adrian Valerius (Harlem, 1626) continha Salmos, cânticos em polifonia (motetos) e o Hino de Ação de Graças (o anteriormente mencionado, n.134).

Como esses hinos se ligam ao presente? A trajetória do hino *Wilt heden nu treden* (1597), mais facilmente traçada, contribui para entendimento da não linearidade da história. Foi composto por Adrian Valerius (1575-1625), homem de muitas habilidades como advogado, poeta, historiador e músico, e que escreveu o *Nederlandtsche Gedenck-clanck*, publicado em Harlem em 1626. Essa obra continha 76 canções em tablatura (para um ou mais alaúdes de sete cordas) e era, ao mesmo tempo, um livro de história da guerra entre Países Baixos e Espanha (1555-1625), guerra que resultara na invasão ao Brasil. Esse livro era especial porque as músicas das canções vinham escritas em partituras. A maior parte das letras e das melodias era de autoria de Valerius, mas utilizou também melodias francesas, alemãs, italianas. O hino celebrava as vitórias de um príncipe na guerra

contra a Espanha, ao libertar as cidades holandesas desse domínio e, rapidamente, passou a ser cantado nas casas, festas, locais públicos e nas igrejas. Assim BRAGA conclui:

Essa circunstância permite julgar que também tenha sido entusiasticamente cantado em terras brasileiras durante a permanência dos holandeses em Pernambuco (1630-1654) e, particularmente, por ocasião da batalha de Itamaracá, em 1640, cuja vitória destes sobre os portugueses comandados pelo Conde da Torre, fez com que Nassau determinasse um dia de solenes ações de graças e público regozijo e que mais tarde, na Holanda, fosse cunhada uma medalha comemorativa com os seguintes dizeres: "Deus abateu o orgulho do inimigo a 12, 13, 14, e 17 de janeiro de 1640". (1961, p. 60).

Com esse caráter sacro-patriótico, esse hino passou a ter uso litúrgico e a fazer parte de várias coleções de hinos evangélicos em várias línguas (em inglês "*We gather together to ask the Lord's blessing*" faz parte do *The Methodist Hymnal*, *The Church Hymnal*, *The Concordia Hymnal*, entre outras coleções), tornando-se popular depois da I Guerra na Alemanha, Áustria e Estados Unidos, de onde veio para o Brasil por meio dos missionários americanos, que chegaram a partir dos meados do século XIX. A harmonização de Eduard Kremser (1838-1914), compositor e regente austríaco, tornou-se a mais conhecida e acabou por ser adotada nos hinários. A letra em português foi escrita em 1953, pelo Reverendo Antonio de Campos Gonçalves (1899-1983), poeta e pastor da Igreja Metodista do Brasil.

Os cultos eram realizados em língua holandesa, o que, entre outros fatores, contribuía para dificultar sua aceitação entre os habitantes da terra. Com permissão de Mauricio de Nassau, foi incentivada a organização de cultos em francês e a Igreja Francesa foi construída em 1642, solicitada pela comunidade francesa, bastante numerosa em Recife, segundo MELLO (1947, p. 133); e também cultos em inglês, na Igreja do Convento de São Francisco, para atender aos habitantes dessas nacionalidades que também professavam a fé reformada, ao lado da primeira permissão, em terras brasileiras, para instalação de sinagogas para as celebrações judaicas.

A derrota dos holandeses em 1654 marcou o fim dessa colônia em terra brasileira. Algumas manifestações parecem ter preservado algumas lembranças musicais - o toque de clarins a bordo dos navios ancorados no porto de Recife, o gosto pela música em Olinda que guardou o esplendor da vida musical ao tempo de Nassau (TAUNAY, 1931, p.185; CERNICCHIARO, 1926, p.68); para ALMEIDA (1942), o surgimento da atividade de fabricação de órgãos em Recife com Agostinho Rodrigues Leite, no século XVII, quando em nenhum outro ponto da colônia portuguesa tal atividade se desenvolvera, foi, também, um sinal do legado holandês. Sobre esse assunto há muito que pesquisar.

Os órgãos de Minas Gerais representam hoje o patrimônio cultural que de uma

maneira mais evidente unem o nosso tempo à história do século XVIII. A descoberta, na década de 1980, e a conseqüente valorização desses órgãos do período chamado “Barroco mineiro” podem ter sua origem nas pesquisas musicológicas iniciadas bem antes, em 1944, por LANGE naquela região, pesquisas que traziam à luz “*un desconhecido capítulo da História musical del Brasil*”. (1967-68, p. 9). Na época, seus trabalhos não foram recebidos de modo positivo pelos estudiosos brasileiros, mas ao abrir um novo caminho, LANGE trouxe à musicologia brasileira as noções e as ferramentas necessárias para se empreenderem levantamentos de acervo, restauração, catalogação, edição e execução de partituras, que passaram a ser utilizados por pesquisadores nas décadas seguintes, com expressiva produção de estudos que desvendaram, com critério, muito do nosso passado musical em várias regiões do País.

Se LANGE ainda representa uma prática positivista na musicologia, prática que vem sendo combatida há alguns anos, não é assunto para esse trabalho. O que quero dizer é que o caminho por ele aberto, aliado às pesquisas oriundas do movimento de “performance histórica”, possibilitou que se prestasse atenção, também, a outros elementos da cultura barroco mineira que não apenas as partituras. E foram os órgãos. Até então esses instrumentos existentes em Tiradentes, Mariana, Diamantina, e outras localidades, eram desconhecidos da comunidade organística, restritos a um uso local, quando em condições; e o quadro que se via era de uma coleção de instrumentos mal conservados, parados, quase destruídos pelo tempo e pelo descaso.

Ao mesmo tempo, um impulso foi dado a partir do amplo movimento internacional que ficou conhecido como “*performance histórica*”, que se iniciara, na área organística, muito antes com o movimento *Orgelbewegung* (ou *Organ Revival*, termo cunhado por volta de 1930) iniciado na Alemanha, e que contou com a liderança do organista-médico-missionário Albert Schweitzer. Parece que estou indo muito longe, mas parece-me que algumas idéias podem percorrer longas trajetórias até encontrarem condições para frutificarem em ações práticas. Se no Brasil os resultados desses dois impulsos – os trabalhos de LANGE e o *Orgelbewegung* - só vieram a surtir efeito tempos depois, não se pode tirar o mérito dessa incorporação, mesmo que defasada no tempo.

Uma breve digressão para situar esse movimento organístico parece ser necessária para entendimento do que se passou no Brasil.

A noção veiculada por esse movimento era de que a história do órgão havia saído do seu caminho “natural” que percorrera até a morte de Bach, em 1750. Desde então, o órgão se perdera no desenvolvimento do órgão sinfônico, ou do órgão como “*one-man orchestra*”, característicos do período romântico, e que “*seus propósitos e natureza*” haviam se perdido levando-o ao “*declínio*”. Os protestos dos organistas dirigiam-se contra a sonoridade do órgão orquestral, “*a expressividade do órgão sinfônico*”, e contra os avanços da economia industrial com a criação do que se chamava o “*órgão de fábrica*”. E, certamente, voltaram-se, também, contra a música do século XIX. No início do século XX, o órgão era visto como um instrumento que precisava ser regenerado e reformado. Esse movimento representava mais uma reação modernista ao romantismo, às estéticas do século XIX, que marcara tanto o início daquele século (WILLIAMS, 1988, p.180).

O início do *Orgelbewegung* aconteceu com a “descoberta” de órgãos do século XVIII na Alemanha e na França, muitos dos quais em más condições de conservação. Tratava-se, principalmente, dos instrumentos construídos por Arp Schnitger (1648-1719) no norte da Alemanha e por Gottfried Silbermann (1683-1753), na Saxônia. Esses órgãos, e especialmente os de Schnitger, foram eleitos como os instrumentos barrocos por excelência, enquanto no repertório musical, a obra de Bach foi colocada como paradigma daquele período. O critério para se saber se os instrumentos de um determinado construtor serviriam para regeneração e restauração era saber se eram adequados à execução da música de Bach. Desde 1906, esse era o critério estabelecido por Albert Schweitzer. E sem se precisar exatamente o que era a noção de “*a natureza do instrumento de Bach*”, esta acabou por significar que eram instrumentos construídos e harmonizados “*à maneira barroca*”.

Muitos foram os palanques para a difusão dessas idéias. Estudos começaram a ser feitos envolvendo organistas, construtores de órgão, clérigos, musicólogos, arquitetos alemães e franceses, principalmente, que apresentavam seus estudos em congressos e conferências como no Congresso da Sociedade Internacional Musical, reunido em 1909, em Viena, e na terceira *Organ conference*, em Freiberg, na Saxônia, em 1917. Esses estudos preconizavam o retorno a idéias tradicionais sobre a construção do instrumento, materializadas tanto na “descoberta” dos instrumentos de Schnitger na Igreja St. Jakobi, em Hamburgo, ou na Capela Santa Maria em Lubeck, quanto na construção de um órgão na Universidade de Freiburg, por Willibald Gurlitt, conforme a descrição que Praetorius fizera em seu *Syntagma* (1619).

Dois textos sobre a estética dos órgãos do século XVIII foram muito influentes, principalmente na Alemanha: de Schweitzer, *J. S. Bach, o músico-poeta*, publicado em 1905, e o panfleto *Deutsche und französische Orgelbaukunst*, de 1906. No campo dos estudos

musicológicos, surgiram coleções de obras musicais do passado, como a série *Archives des maîtres de l'orgue*, iniciado por Alexandre Guilmant, organista francês, em 1901, enquanto Karl Straube corrigia suas próprias idéias nas novas edições (1926) de obras de compositores barrocos alemães, considerando-as “erradas” e equivocadas, voltadas para “o órgão romântico”, quando publicara as primeiras edições em 1904; ou a obra sobre interpretação de música antiga publicada por Arnold Dolmetsch e outros, em 1915.

O movimento cresceu e, aliado à linha paralela de um retorno geral à música antiga que envolveu outros instrumentos, veio a se constituir o que desde 1950 se conhece por “performance histórica”. Os passos iam do incentivo à edição de textos críticos, à publicação de partituras e tratados em edições *Urtext*, ao estudo da notação musical até a pesquisa de instrumentos antigos, para que toda essa música, trazida à luz em edições cada vez mais cuidadosas, pudesse também ser transformada em som de uma forma “autêntica”. E por meio de estudos detalhados, “positivistas”, focalizados em pequenos pontos, esse movimento se espalhou e produziu uma reviravolta no repertório organístico, no ensino do instrumento e, sem dúvida, no conhecimento do passado musical da tradição centro-européia, principalmente, sem esquecer, entretanto, aqueles de outras regiões consideradas periféricas.

Voltando ao Brasil, Minas Gerais é hoje o local onde melhor se pode estudar e entender o órgão do período colonial e, por um acontecimento histórico, onde, também, se pode fazer essa conexão com o movimento do *Organ Revival*. Considerado por LANGE como “um dos fenômenos mais originais da História da Música nas Américas – e, sob certos aspectos, da História da música em todo o mundo – foi o movimento desenrolado na antiga Capitania Geral das Minas Gerais, no correr do século XVIII” (1957, p.3), esse fenômeno foi eminentemente relacionado com a música sacro-litúrgica, e como tal, envolveu o órgão. Portanto, para se entender a atividade musical desenvolvida em Minas Gerais, não se pode deixar, mais uma vez, de entender a organização eclesiástica católica, o que confirma que no Brasil “cultura e religião, religião e política, economia e religião foram aspectos bastante imbricados ao longo do período colonial”. (WERNET, 2004, p.191).

Por meio de sucessivas bulas papais, especiais ou não, foi concedida aos reis de Portugal uma série de poderes com relação à Igreja Católica, poderes que abarcavam desde a nomeação direta de vários níveis hierárquicos do clero, indo dos arcebispos até os mestres de capela, até o controle efetivo, por meio da manutenção das catedrais. Os gastos financeiros com a manutenção eram menores do que o poder de mandar, de nomear e substituir, pois o erário real fazia gastos somente com a manutenção, edificação do altar e dos objetos de culto das catedrais. Igrejas, que não as catedrais, e capelas deviam ser financiadas por particulares, moradores do local, desde a

aquisição do terreno até a ornamentação do edifício. Por isso, eram comuns as petições para envio de órgãos que, embora fossem um artigo importante para o desenvolvimento do serviço litúrgico, não era previsto no orçamento que o erário real destinava à Igreja. Coloca-se mais detalhadamente esta questão para se perceber que os órgãos enviados para o Brasil não representavam nem o gosto local, certamente já desenvolvido desde que se produzia música há dois séculos pelo menos, e nem o esforço dos moradores em imprimir sua vontade nessa aquisição. E, parece-me que a pequena atividade de construção, encontrada em certos pontos do Brasil, não chegou a imprimir certa característica estético-musical própria aos instrumentos.

Do ponto de vista eclesiástico, Minas Gerais era subalterna ao bispado do Rio de Janeiro, desde o início dos descobrimentos de ouro e pedras preciosas, por volta de 1680, até 1748, quando o primeiro bispo D. Manoel da Cruz, vindo do Maranhão, passou a tomar conta da diocese instalada na vila de Ribeirão do Carmo, que se tornou a cidade de Mariana, como sede do bispado. A população agrupava-se em torno das Irmandades e Confrarias estabelecidas desde os começos da formação da Capitania, sendo as primeiras, de início, constituídas exclusivamente por brancos, com estatutos que exigiam “sangue limpo”, e, aos poucos, outras foram criadas para abrigarem negros e mulatos, fossem livres ou escravos. As Irmandades dos brancos englobavam comerciantes, mineiros, funcionários da administração, enquanto as outras incorporavam aqueles que se dedicavam aos ofícios, como trabalhadores manuais, empregados do comércio, livres ou escravos. Nestas últimas é que se encontravam os músicos, ao lado de pintores e escultores, e que acabaram por suplantam, em número, as Irmandades e Confrarias dos brancos.

Embora a organização e administração dessas entidades religiosas civis fossem de competência dos seus fundadores e diretores, havia leis que regulavam seu funcionamento – um foro civil e um foro eclesiástico. No mais tudo dizia respeito à própria Irmandade ou Confraria - gerenciadas pela Mesa cujos membros eram eleitos a cada ano - desde a aquisição do terreno até o funcionamento do serviço religioso. Para se dar andamento aos serviços religiosos, precisava-se dos clérigos que pertenciam à Matriz ou Catedral, e que eram convidados e especialmente remunerados para esse serviço. O modelo de Irmandades e Confrarias viera de Portugal, fora implantado também no Nordeste, mas o seu apogeu como forma de organização religiosa e civil foi atingido nesse período em Minas Gerais.

Certamente, a vida em torno da Igreja inseria-se na forma de organização urbana e social em Minas Gerais. Circundados por perigos, doenças desconhecidas, epidemias, acidentes, além de sujeitos a uma vida economicamente instável, os moradores concentravam-se na Igreja, giravam em torno dela, não só porque nos primeiros tempos era obrigatória a presença na missa dominical a todo morador, a menos que estivesse fisicamente impedido, mas porque lá se

passava, também, a vida política da vila ou cidade – nos consistórios das igrejas maiores podia-se conhecer e eleger os membros do Senado da Câmara, governantes da cidade.

Além do serviço religioso regular, havia as festas, as procissões, sempre com música, *“acompañadas pela mejor música a pie y em carros alegóricos, actuando em los mejores tiempos cuatro o cinco coros com orquestra por cada uma de lãs mayores Hermandades”* (LANGE, 1967-68, p.26). Nessas atividades os músicos encontravam trabalho e possibilidade de atuação remunerada, maior do que em qualquer outra parte do Brasil, naquele momento.

As Irmandades e Confrarias usavam o sistema de obrigação para contratar seus músicos, visto que não os mantinha como empregados regulares. Tratava-se de um contrato direto entre o Senado da Câmara e o regente responsável de um conjunto musical, quase uma licitação de serviços, na qual ganhava aquele que apresentasse o melhor preço e a melhor qualidade (que deveria ser comprovada) pelo serviço. Para facilitar o trabalho, fazia-se uso de um Rol de Músicos, listagem encontrada apenas em Minas Gerais e não no Nordeste. Aquele que arrematasse o serviço o fazia, também, por capacidade, pois se exigia uma espécie de fiador que avaliasse e afiançasse seu serviço. Esses músicos eram livres – e não mestres de capela que tinham um cargo e uma função definida – e prestavam serviços mediante um contrato, usando seu próprio arquivo pessoal de partituras e de instrumentos, que levavam para as apresentações, um arquivo de patrimônio comum aos músicos daquele grupo.

Os cargos, portanto, de mestres de capela, meninos do coro e organista existiam apenas nas catedrais, regulamentados por Lisboa, e em Mariana somente após 1748 com a fundação do seu bispado e da Catedral.

Os documentos encontrados por LANGE não fornecem pistas sobre a origem dos músicos que desenvolveram toda essa grande atividade -- de São Paulo, que fora a capitania responsável pelo descobrimento das minas de ouro, ou do Rio de Janeiro, Salvador, ou Recife? As duas primeiras regiões não forneciam condições para tal suprimento, visto que o Rio de Janeiro só veio a se desenvolver com o crescente enriquecimento das Minas Gerais, como seu porto de escoamento, e São Paulo era uma cidade ainda muito pequena. A melhor suposição é que vieram do Nordeste onde a atividade musical estava constituída desde o século XVI.

Embora se reconheça, como LANGE, que “em nenhum instante pode nascer uma cultura, nem artes e música, e ainda menos atingir um nível apreciável, se não existirem as condições prévias dos recursos materiais” (1957, p.3), o que aconteceu em termos de atividade organística não veio a diferir muito do que foi observado nos dois séculos anteriores no Nordeste: ausência de desenvolvimento de uma construção local e dependência quase total do envio de instrumentos de Portugal.

Organistas havia. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Sousa Lobo eram compositores além de organistas; o primeiro dedicou-se exclusivamente ao órgão e à composição na Igreja do Carmo de Arraial do Tijuco (Diamantina). E, à época de sua atuação naquela Igreja “havia na vila pelo menos dois órgãos, e, portanto, dois organistas (...)” (1957, n.3, p.67), segundo conclusão de LANGE. Outro nomeado foi o Padre Manuel da Costa Dantas (c.1714-1784), que pode ter nascido no Brasil, e se tornou organista da Matriz de Mariana em 1748, onde exerceu também as funções de mestre de capela e subchantre. Sua atividade estendeu-se, também, para a Comarca de Vila Rica e, sobre ele, o que de mais importante se encontra é que parece ter sido o organista que acompanhou a instalação do órgão enviado por D. José I, em 1753, para Mariana. Seu sucessor, Manuel Coelho Leão (1735-1794) era mestre da capela de Catedral de Mariana e assumiu a ocupação de organista da Catedral em 26 de setembro de 1757, “*cujas obrigações exercitará com a devida prontidão, como dele esperamos, tangendo o órgão todos os dias e necessário for, e com a dita ocupação gozará de todas as honras e proeminências que por razão dela lhe forem devidas (...)*. (apud CASTAGNA, 2001, p.21).

É de Minas também a primeira referência a uma organista mulher, Ana Maria Martires, cega, que ingressou como organista na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em 1795, em substituição a Emerico Lobo de Mesquita, onde começou a tocar sem remuneração até vir a ser colocada no cargo que exerceu até 1806, segundo CLARO (1974, p.16). Assim, para LANGE “*cabe al Brasil posiblemente la primacia en haber tenido la primera organista femenina*”. (1967-68, p.43).

Mas segundo o musicólogo, entretanto,

(...) nunca se chegou a instalar no Brasil um órgão da magnitude do que ainda hoje é o orgulho da Catedral de México, ou do tamanho de outros que se encontram em catedrais de vários Estados do primeiro país conquistado para a coroa espanhola: a Nova Espanha. Provavelmente também os órgãos coloniais do Peru foram superiores aos brasileiros da época, dos quais não poucos existiam no Recife e em Salvador, depois no Rio e em São Paulo, alguns importados, outros fabricados *in loco*. (1957, n.3, p.69).

Não só eram poucos, mas como muitos desapareceram no tempo. Recibos de pagamentos de reparos atestam a existência de um órgão em meados do século XVIII na Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto; outro foi construído pelo Padre José Fernandes Faria, entre 1764-65, para a Confraria de Nossa Senhora das Mercês da Capela do Bom Jesus, um dos construtores nomeados apenas uma vez, o que evidencia uma atividade muito esporádica; há, também, uma notícia sobre a construção por “termo” da Confraria de um órgão para a Igreja do Carmo do Arraial do Tijuco, em 1782,

(...) com o Padre Manuel de Almeida Silva, pela soma de 1:320\$000 (um conto, trezentos e vinte mil réis), importância muito módica comparando-a com os preços da época, e considerando o maciço instrumento localizado no centro do coro. Inspecionei-o, e creio que toda pessoa que o vir ficará impressionada, não só pela obra em si, como também pelo fato de haver sido ele fabricado a tão grande distância dos centros urbanos do litoral. O dinheiro foi obtido por meio de dádivas dos irmãos da Confraria, e de uma ampla coleta. (LANGE, 1957, n.3, p.69-70).

Esse órgão teve um melhor destino: está no Museu de Diamantina atualmente. Sobre outros, principalmente órgãos positivos ou portativos, constam os recibos de aluguel, como no caso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Alto da Cruz, para uso em suas festividades.

Para Tiradentes veio um órgão da cidade do Porto, encomendado pela Irmandade do Santíssimo em 1786, e construído por Simão Fernandes Coutinho, do Porto, entre 1786 e 1788. Segundo TONI, a autoria não pode ser ainda confirmada porque os documentos existentes referem-se apenas ao intermediário entre os vendedores e a Irmandade, o Tenente Manoel Jorge Ribeiro, “que recebeu 346\$308 réis (equivalente a 1 kg e 386 gr. de ouro) para pagar os tubos, teclado, pelicas para os dois foles, madeira para a caixa do teclado e transporte, desde a cidade do Porto, via Rio de Janeiro, até a Vila de São José”. (1985, p.27). Com caixa desenhada e entalhada pelo pintor Manoel Victor, sua montagem ficou por conta do Pe. Antonio da Costa Netto, que a terminou em 1788, e sua inauguração aconteceu no dia 12 de setembro do mesmo ano, pelo organista Francisco de Paula Oliveira. Por muito tempo supôs-se ter sido construído no Brasil, o que pode ter sido o caso de um instrumento anterior a este que deve ter existido, porque entre 1756 e 1760 há referências ao organista Lourenço Dias de Oliveira nessa localidade. Segundo TONI, “É interessante notar que o instrumento que ele usou, ou já existia anteriormente e ninguém sabia usá-lo ou então foi comprado na ocasião em que aparece seu nome. Desconhecemos o paradeiro deste instrumento que só foi substituído em 1788 pelo que a Irmandade do Santíssimo Sacramento comprou e que está até hoje instalado na Matriz de Santo Antonio”. (1985, p.49).

Quase um século depois, esse instrumento foi reformado na Alemanha, em 1982, depois de ter ficado muito tempo sem soar. Mas essa reforma não durou muito. Considerado um dos mais importantes exemplares do século XVIII, por nele terem sido mantidas boa parte de suas peças originais, esse órgão deixou novamente de funcionar e, atualmente, necessita de um novo

restauro. Para tal empreendimento, foi criada a “Comissão Pró-restauro do Órgão da Matriz Santo Antonio” de Tiradentes, em setembro de 2003, com o objetivo de captar recursos, segundo as leis de incentivo, e de escolher os organeiros que farão o serviço.

O órgão de Mariana chegou em 1752 como doação do rei D José I (GODINHO, 2002, p.7), e foi adquirido, já construído, em Portugal, por meio dos serviços do organeiro lisboeta, João da Cunha. Sobre a origem desse instrumento tem havido muita discussão, resultante de pesquisas que o apontam como um dos 50 restantes dos 169 órgãos atribuídos ao construtor de órgãos alemão, Arp Schnitger (1648-1719), e seu único exemplar instalado fora da Europa. Desses instrumentos, cujo construtor tornou-se um ícone do movimento de “Retorno ao Órgão”, diz-se que “é o grande instrumento de Schnitger que melhor atende às demandas feitas pela música de J. S. Bach”. (WILLIAMS, 1988, p.185). Mas até o final da década de 1970, entretanto, a construção do órgão de Mariana era atribuída a João Henriques Hulencampo (ou Hullenkampf ou Ulenkampf), “*de nação Hamburguez, e de profissão Catholico Romano*”, segundo a *Chronica dos Carmelitas* (apud SINZIG, 1955, p.90), estabelecido em Portugal e que fora discípulo de Arp Schnitger. Devido à falta de documentação, entretanto, e em razão da semelhança do órgão de Mariana com o da Sé do Faro – são mesmos considerados órgãos gêmeos - começaram a surgir questionamentos sobre se sua construção havia sido realmente de Hulencampo ou se viera de Hamburgo, construído por Arp Schnitger, em 1701, e fora montado por seu discípulo. A semelhança na fachada e no estilo de construção entre os dois órgãos foi um fator importante para se creditar a Schnitger sua construção, mas o fator decisivo (para boa parte da comunidade organística internacional), entretanto, foi uma revisão empreendida no número de órgãos que o construtor alemão enviara para Portugal e, principalmente, pela verificação de que dois instrumentos haviam saído de Hamburgo em direção a Portugal em 1701. A autoria de Arp Schnitger tem sido veementemente defendida por Elisa Freixo, organista encarregada do cuidado e conservação do instrumento, e pelo Padre Marcelo Martiniano Ferreira em sua tese de doutorado defendida no Instituto Pontifício de Música, em Roma, em 1990: *Arp Schnitger: dois órgãos congêneres de 1701*.

MENEZES (1984) detalha as condições de chegada do instrumento em Minas Gerais, por lombo de animais “(...) um órgão grande com sua caixa e talhas pertencentes a ele que chegou em 18 caixões numerados com as advertências precisas para se armar e também em 10 embrulhos grandes e pequenos numerados”. Chegara ao porto do Rio de Janeiro em 16 de outubro de 1752 e um pouco mais de um mês depois chegou em Mariana. Foi instalado em 1753 e parece ter sido em 15 de agosto desse ano, durante a festa de Nossa Senhora da Assunção, que o órgão foi tocado pela primeira vez naquele local.

Esse instrumento mistura características alemãs com portuguesas: a caixa do órgão, a madeira utilizada, o contraventamento horizontal, a disposição das flautas em três torres com sete tubos – chamada “Fachada Hamburguesa” (duas torres triangulares e uma central arredondada e mais alta) são característicos da construção alemã, enquanto os teclados com alguns registros partidos (podem ser acionados somente na mão direita ou somente na mão esquerda), a decoração e pintura da caixa externa indicam origem portuguesa. (1984, p.11).

Não esteve em funcionamento de forma contínua e foi modificado algumas vezes até que na década de 1930 deixou de funcionar. A partir de 1970 sua importância começou a ser reconhecida em função de pesquisas que envolviam a obra de Schnitger na Alemanha e no exterior. Foi encaminhado, então, para restauração pela firma Rudolf von Beckerat em Hamburgo e reinaugurado em 1984. Segundo GODINHO,

(...) nesse primeiro trabalho, o grande mérito foi trazer o instrumento de volta à vida usando as conquistas técnicas da época, sem destruir os sinais das fases anteriores, valiosíssimos no caso de uma restauração posterior com enfoque mais histórico. Reinaugurado em 1984 o Órgão Arp Schnitger voltou a ser centro da vida musical de Mariana, sendo apresentado em concertos regulares e internacionais, que tem trazido ao Brasil organistas de renome mundial. (2002, p.7).

Reforma posterior, realizada a partir de 1996 pelo organeiro Bernhardt Edskes e finalizada em 2001, colocou-o como um instrumento que passou pelo crivo dos critérios de restauração histórica. Para GODINHO, somente a partir dessa última reforma, na qual o instrumento foi completamente desmontado, foi possível reconhecer detalhes técnicos de construção e voltar a se debater sobre a questão da “paternidade” do instrumento (2002, p. 4).

Sobre essa questão da “paternidade”, como mencionado anteriormente, a importância atribuída a Arp Schnitger tem alimentado essa discussão de uma forma até acalorada, pois há outros que não aceitam essa teoria, como o musicólogo alemão DOEDERER, que vive em Portugal, e que defende a autoria de Hulemcampo.

(...) no caso dos dois instrumentos de Faro e Mariana não se pode tratar daqueles que foram enviados para Portugal em 1701. Desta forma ficam resolvidas algumas discrepâncias que fizeram surgir, desde há muito, dúvidas, como p.e. a divergência no número dos registros (18 no caso dos instrumentos de Faro e Mariana, mas apenas 12 na rubrica de Schnitger), ou a divisão de alguns deles. Devemos considerar definitivamente a autoria de Johann Heinrich Ulenkampf, discípulo e mestre-assistente de Arp Schnitger em Hamburgo e radicado desde ca. de 1711 em Lisboa (...). (2001, p.12).

Essa discussão sobre a autoria da construção e a importância de ligá-la a Schnitger só poderia surgir no contexto do movimento de “performance histórica”, que passou a dar *status* e reconhecimento a alguns instrumentos e construtores do passado.

A ausência de música impressa ou manuscrita do repertório executado é uma característica geral no período colonial brasileiro. Não existem (pelo menos no estágio atual das pesquisas) obras musicais para o instrumento órgão e nem para formações instrumentais no período de florescimento da música nas Minas Gerais. A mesma afirmação vale para as outras regiões do País. Com relação à música executada nas festividades e procissões pelos conjuntos vocais e instrumentais, em Minas Gerais, a hipótese de LANGE de que eram “*composiciones escritas ‘in situ’, para cada uma de las festividades del calendario litúrgico*” (1968, p.32) parece razoável, mas não se aplica à questão das obras para órgão, visto que os melhores instrumentos eram fixos nas Catedrais e igrejas, para uso no serviço religioso regular.

Realmente, tudo indica que o predomínio era de composições de música religiosa cantada. Para explicar esse fenômeno, também, não se pode invocar o desconhecimento da literatura européia para órgão solo ou para formações camerísticas por parte dos executantes. Pode-se apontar que, sendo a demanda de música religiosa cantada muito maior e que esta representava a “*única fuente de ingresos permanentes y lucrativos, aparte de su actuación en la música militar, en la enseñanza en casas particulares y en la suya propia, integrando además conjuntos que tocaban en casamientos, funerales y reuniones sociales*”. (LANGE, 1967-68, p.39), não havia porque compor música para órgão solo, principalmente tendo em vista que a improvisação supriria boa parte das necessidades litúrgicas de música instrumental.

Se não há nenhum registro escrito, o que os organistas tocariam, então?

Para LANGE os compositores encontravam-se

(...) “*al día*” de lo que se componia y ejecutaba no solo en Portugal sino en toda Europa. La información, para ser eficaz, exigia un paso previo: la importación de obras solicitadas a almacenes de música en la capital portuguesa (...) Sin embargo, existe en la documentación hallada, correspondiente a autores locales, un predominio absoluto de música religiosa y una ausencia total de obras para teclado y conjuntos de cámara. No podemos creer que esos géneros no hayan sido creados en Minas Gerais por

compositores nativos. Sabemos del conocimiento que ellos tuvieron de una literatura similar europea, pero nos asiste el derecho de sostener, a través de las investigaciones practicadas, que la demanda por música religiosa ultrapasó lejos a la música para órgano, clave y las diversas combinaciones para dúos, trios, cuartetos, casaciones y divertimientos. La iglesia proporcionaba en forma superlativa las obligaciones profesionales; la sociedad de Minas Gerais (la formación de esta capitania no permite que hablemos de una elite de tradición secular sino más bien advenidiza), conocida cultivadora de la música de cámara, particularmente ente mulatos, no había alcanzado un nivel comparable con la aristocracia de Europa, donde se brindaba a los compositores razonables remuneraciones por la creación de obras de ese género". (1968, p.33, 39).

Outra razão apontada por LANGE é que *"los órganos fueran instrumentos relativamente escasos. Este hecho se explica por el elevado costo del transporte desde Lisboa hasta Rio de Janeiro y por las dificultades topográficas de la región de Minas Gerais, demandando ingentes sacrificios hasta su instalación definitiva. Ignoramos se se llegó a importar órganos desde Recife, donde funcionaron por lo menos dos pequeñas fábricas en la segunda mitad del siglo XVIII. También debe haber sido difícil la perfecta conservación del instrumento. (1968, p.40).* Acrescentava-se o fato de que, provavelmente, não havia pessoas habilitadas a conservar o instrumento, que era mais provável de serem encontradas nas cidades do litoral, principalmente nos conventos e mosteiros. Sabe-se que, entre os clérigos, conhecimentos sobre organaria eram mais comuns.

El músico del período colonial era muy curioso y aplicado y la distancia de Europa le hizo crear recursos propios. En el Arraial do Tejuco hubo un padre, posiblemente formado en el ingenioso arte de la construcción de órganos o al menos inteligente y aplicado, que entregó dos instrumentos, de acuerdo con los contratos establecidos con las respectivas hermandades, de los cuales consta que fue autor. Al parecer fabricó otros salidos de sus manos. Y no faltarían padres que tuviesen excelentes conocimientos de organería. (LANGE, 1967-68, p. 41).

É difícil determinar quanto tempo esses órgãos ficavam parados ou em que condições precárias encontravam-se, porque, como informa LANGE, o pagamento do organista continuava sendo feito mesmo que o instrumento não pudesse ser tocado.

Sabe-se que Emerico Lobo de Mesquita escreveu cerca de 500 composições, das quais sobreviveram apenas quarenta, entre mutiladas e completas. Dentre tantas composições não teria

ele escrito para órgão? Uma suposição é que sua produção organística perdeu-se mais rapidamente

(...) por haber caído el órgano en Minas Gerais en completa decadência durante el siglo XIX, conservándose un poco más sus composiciones religiosas por haber continuado la tradición musical en ese Estado a través de competentes profesores de música, organizadores de conjuntos que servían música en la iglesia, se bien alterada, con la introducción de numerosos instrumentos de metal, el uso mayor del clarinete, el abandono de oboes, fagotes y trompas, prefiriendo obras escritas en el estilo operístico italiano. Esta decadência se comprueba también en el desconocimiento para realizar el continuo. (1968, p.42).

Muitos são os compositores encontrados nos séculos XVII e XVIII, mas dentre as suas obras nada ainda foi encontrado para órgão solo, apesar de alusões a composições para instrumento de teclado, como sonatas e tocatas. Alguns devem ser aqui nomeados - para incentivar outros estudos e, quem sabe, alguma descoberta, como Felipe Nery da Trindade, nascido no Recife em 1714, e presbítero do hábito de São Pedro (um padre secular), que “*He musico, compositor, e instrumentista, tange rabeca, arpa e viola*”, e seu irmão Manoel de Almeida Botelho, nascido no Recife em 1721, ambos mulatos, considerado “*hum dos mais famosos compositores da presente idade*”, segundo Loreto Couto (apud STEVENSON, 1968, p. 12). Luiz Alves, ou Álvares, Pinto (1719-1789), que estudou em Lisboa com Henrique da Silva Negrão, reputado organista da Catedral de Lisboa e compositor, não deixou, entretanto, nenhuma obra. Por que razão não teria escrito para órgão, se estudou, segundo documentos, com um compositor reconhecido de “*muitas tocatas de Cravo e de música litúrgica*”? (STEVENSON, 1968, p.14). A obra que Luiz Álvares Pinto deixou – *Arte de solfejar* – de 1761, um manuscrito de 43 páginas que está na Biblioteca Nacional de Lisboa, é a primeira obra de um músico do Brasil colonial a ter sido preservada. Após seu retorno ao Brasil, foi mestre de capela da igreja São Pedro dos Clérigos, entre 1764 e 1789, no Recife, e nesse período, segundo Pereira da Costa, “*tudo que se tocava e cantava em Pernambuco era de sua composição*”. (1968, p.19). Por que então?

Outros também podem ser nomeados, figuras que estão presentes no *Dicionário de Mazza*: padre Jerônimo de Souza Pereira, mestre de capela da Igreja São Pedro Gonçalves no Recife; Antonio Alves, padre secular; Nuno da Cunha, considerado “*o melhor compositor nascido lá*”, ambos de Recife. (1968, p.24). Esse último parece ser o músico brasileiro a que se refere o comentário de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, em uma carta de 1813, do Rio de Janeiro:



“Um grande executante e compositor que chegou de Pernambuco e que se tornou inimigo de Marcos Portugal, mostra para todos interessados as muitas passagens nas obras de Portugal roubadas e outros compositores e demonstra suas próprias invenções”. (apud STEVENSON, 1968, p.24).

A pergunta não tem ainda resposta. Quem sabe a partir de mais estudos e pesquisas não só venhamos a ter uma resposta, mas também alguma surpresa musicológica.

Órgãos de outras procedências começaram a ser importados a partir da segunda metade do século XIX, durante o Brasil império, como resultado da abertura comercial a outras nações decretada por D. João VI em 1808.

Ao escrever essa frase, lembrei-me de que está em andamento uma discussão, entre alguns musicólogos brasileiros, sobre a propriedade de se continuar apegado à tradicional delimitação cronológica baseada em fatos políticos, para explicar a história da música brasileira, seu desenvolvimento e características, seus diferentes estilos e práticas. Alega-se que mudanças no estilo, na composição e na atividade musical não se explicariam pela passagem de colônia à nação independente, visto que a relação entre fatos políticos e culturais nem sempre são sincrônicas e diretas e que os fenômenos e fatos históricos têm seu ritmo próprio. Saber percebê-los e interpretá-los em sua própria dinâmica seria tarefa da musicologia, o que viria a enriquecer o entendimento sobre os fenômenos musicais e culturais. Haveria, portanto, necessidade de se deixar de lado esses grandes marcos da histórica política brasileira e buscar outras formas para explicar essas mutações.

Embora reconheça que a crítica é positiva e pertinente, parece-me que, para explicar alguns pontos da atividade organística, essa visão mais tradicional, baseada nos fatos políticos, pode ser ainda de alguma utilidade. Uma dessas situações é exatamente a que está enunciada na abertura do texto: a possibilidade de importação de órgãos de outros países europeus que resultou, diretamente, de um fato político econômico – a abertura comercial promulgada por D. João VI, em 1808. Se a repercussão dessa medida não foi rápida e imediata no campo organístico, como o foi no comércio de outros bens, ela contribuiu para alterar o cenário de construção e instalação desse instrumento, com influência direta sobre a atividade organística. Ao final do século XIX, um observador podia dizer que se devia *“deixar de lado esses velhos órgãos portugueses que pouco valem os que ainda hoje existem, e cremos mesmo que pouco valeram no seu tempo”* (apud KERR, 2001, p.31), porque

podia fazer comparações com instrumentos mais contemporâneos, fabricados em outros países, que refletiam os conhecimentos e as técnicas de construção da época, e que representavam uma mudança estética. E esse observador podia também dizer que o som do órgão português não satisfazia mais aos ouvidos da época.

O processo de importação não se iniciou de imediato. A fabricação de órgãos na Europa estava em recuperação após a onda persecutória contra as Igrejas, desencadeada pela Revolução Francesa com efeitos em todas as atividades a elas relacionadas. Assim, a chegada dos primeiros órgãos ingleses, franceses, alemães e italianos iniciou-se, realmente, a partir da segunda metade do século XIX, direcionada para igrejas em diversos pontos do Brasil.

Outras condições foram necessárias para que a abertura se completasse. Uma delas foi a permissão para que outras manifestações religiosas, como os reformados e evangélicos, se estabelecessem no Brasil. No Tratado de Comércio de 1810 a permissão foi dada aos ingleses, enquanto sua extensão às demais nacionalidades veio a acontecer posteriormente. Portanto, a primeira nova igreja que se estabeleceu foi a Anglicana e para suas igrejas começaram a ser trazidos órgãos ingleses. Outra condição foi criada a partir da entrada de imigrantes, de início principalmente os alemães, para o Rio de Janeiro e para o sul do Brasil, a partir de 1924, quando também foi estendida a permissão de livre profissão religiosa. A terceira condição necessária era a existência de recursos econômicos, que se tornaram possíveis a partir do desenvolvimento da cultura do café, da extração da borracha, principalmente, e da crescente urbanização em algumas regiões. O certo é que esses instrumentos vieram a dar uma nova feição à atividade organística e a estabelecer um padrão do que seria “um órgão”.

Os órgãos de fatura inglesa vieram para as igrejas Anglicanas, a primeira comunidade religiosa não católica a se beneficiar da permissão para realizar seus serviços religiosos no Brasil, a partir do Tratado de Comércio de 19 de fevereiro de 1810, assinado entre Portugal e Inglaterra:

Sua Alteza Real o Príncipe Regente de Portugal declara e se obriga no seu próprio nome e no de seus herdeiros e sucessores a que os vassallos de Sua Majestade Britânica residentes nos seus Territórios e Domínios não serão perturbados, inquietados, perseguidos ou molestados por causa de sua Religião, mas antes terão perfeita liberdade de consciência e licença para assistirem e celebrarem o serviço divino em honra de Todo-Poderoso Deus, quer seja dentro de suas casas particulares, quer nas particulares Igrejas e Capelas que Sua Alteza Real agora e para sempre graciosamente lhes concede a permissão de edificarem e manterem dentro de seus domínios e conquista, contanto que as sobreditas capelas sejam construídas de tal maneira que exteriormente se assemelhem a casas

de habitação e também que o uso de sinos não lhes seja permitido".
(apud BRAGA, 1961, p.71).

Não só o tratado foi duramente negociado, como o artigo referente à permissão de professar a fé, em particular, foi objeto de muita discussão, segundo o reverendo Robert Walsh, capelão da Legação Britânica no Rio de Janeiro, na época. Temerosos de perder o poder religioso sobre a Colônia, o núncio papal D. Lourenço Caleppi, que chegara ao Rio de Janeiro poucos meses depois de D. João VI, em 1808, fez uma representação junto ao rei para que a permissão não fosse concedida. Propunha uma espécie de Inquisição para restringir o progresso da heresia dos reformados, que certamente se disseminaria a partir dessa concessão. D. João VI não o ouviu. Seus interesses comerciais com a Inglaterra eram mais importantes de ser mantidos e ampliados.

A Igreja Anglicana estabeleceu seu primeiro ponto no mesmo ano da permissão e, desde então, mantém-se em funcionamento. De início, os serviços religiosos aconteciam a bordo dos navios ingleses ou na residência de súditos britânicos, principalmente comerciantes que começavam a chegar, atraídos pelas novas possibilidades de comércio. O primeiro templo começou a ser construído no Rio de Janeiro, a partir de 1819, em propriedade que fora da mãe do bispo D. José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castello Branco. Como a planta do edifício, e principalmente suas janelas, sugerissem um templo, D. João VI solicitou uma modificação no projeto para obedecer ao artigo do Tratado. O edifício ficou pronto em 1820, mas foi consagrado em 1869. A proibição de que a construção não podia se assemelhar a um templo estendia-se a todas as denominações reformadas evangélicas que começaram, progressivamente, a enviar seus missionários para iniciarem trabalhos no Brasil, e só foi revogada após a Proclamação da República.

Segundo BRAGA, "a Igreja Anglicana do Rio de Janeiro possuiu órgão de tubos desde o início" (1961, p.73): um instrumento de fabricação inglesa, de dois manuais, pedaleira de duas oitavas, com cerca de mil tubos, de fabricante desconhecido, sobre o qual não foi encontrada documentação. Em 1892 foi doado para a Igreja Metodista do Catete (metodistas estabeleceram-se no Brasil a partir de 1867), onde permaneceu em uso até 1948. A razão da doação foi o recebimento de um novo órgão inglês, adquirido pelo Conde de Leopoldina, naquele ano. Esse órgão foi considerado, na época, o melhor da cidade do Rio de Janeiro, tanto que foi aberto à visitação pública quando de sua inauguração.

Proclamada a República, a nova Constituição liberava o culto evangélico para todas as

denominações e permitia que os templos tivessem características de templo na parte exterior. A Igreja Anglicana foi então reformada entre 1898 e 99 e reinaugurada no dia 7 de maio de 1899, em cerimônia celebrada pelo capelão reverendo Irving Crawshaw, segundo o *Jornal do Commercio*: “Ao lado esquerdo da nave em sentido paralelo ao corpo onde se oficia está o órgão, um belo instrumento que ouvimos durante a cerimônia, executado a mãos de mestre pelo organista da igreja, Sr. Harcourt Savile”. (apud BRAGA, 1961, p.74).

A lista que segue dos órgãos ingleses mostra que nem sempre esses instrumentos estão colocados em igrejas Anglicanas – alguns deles foram instalados em igrejas católicas - mas não se pode precisar se originalmente por doação ou venda.

- 1819 – Igreja Anglicana do Rio de Janeiro (*Christ Church*), dois manuais, pedaleira, cerca de 1000 tubos, fabricante desconhecido;
- 1861 - Igreja São João Batista, Rio de Janeiro, órgão *Wadsworth (Manchester and Aberdeen)*;
- s. d – Igreja Matriz de São João da Lagoa, Rio de Janeiro, *Wadsworth, Manchester and Aberdeen*;
- 1868 – Igreja Matriz do Coração de Jesus, Rio de Janeiro, *Bryceson & Co. (London)*;
- 1886 – Igreja Inglesa, ou Igreja Anglicana de Belém, Belém do Pará (sem mais referências);
- 1892 – *Christ Church*, Rio de Janeiro, fabricante desconhecido; dois manuais, pedaleira;
- s. d. - Igreja São José, Rio de Janeiro, nome do fabricante ilegível (*London*);
- s. d. - Igreja Metodista Central, São Paulo, *Casson's Patent* – “*Positive Organ Co. Ltd* – *London*. Pertenceu, originalmente, à Igreja Anglicana de São Paulo. Datado de cerca de 1873. Foi vendido para a Igreja Metodista por volta de 1905, quando a Igreja Anglicana adquiriu outro órgão (KERR, 2001, p.162).
- 1920 - Igreja Episcopal (Anglicana) de todos os Santos, Icaraí, Niterói - *Brindley & Foster*, instrumento que foi vendido em 1993 para a Igreja Santo Inácio de Loyola, São Paulo. Sobre esse instrumento há um interessante artigo de Moacyr Pezati Rigueiro (*Caixa Expressiva*, n. 12, dez.2002, p.4-6).

Algumas características são comuns entre eles: instrumentos litúrgicos, com sonoridade arredondada pela proeminência de registros de 8^ª; pedaleira, quando existente, com poucos registros, mais dependente do acoplamento dos teclados; porte pequeno para médio, com um ou dois manuais.

Quanto à música cantada pela congregação, os anglicanos no Brasil, desde o início, utilizaram os hinários publicados na Inglaterra, dentre eles o *Hymns Ancient and Modern*, publicado em 1861; e o *The Cathedral Prayer Book*, que tem os 150 Salmos musicados, além da liturgia para cada serviço religioso. Os corais das Igrejas Anglicanas costumavam usar tanto os hinários mencionados como o *The Church Hymnal for the Christian Year* (com 807 peças, mais um suplemento de 102 peças); e o *The Church Anthem Book*, com antenas de compositores como Tallis, Tye, Biggins, Weelkes, Purcell, Haendel, Wesley, Parry e outros. Na liturgia, cantam-se também trechos do *Te Deum*, *Benedicite*, *Benedictus*, *Jubilate*, *Magnificat*, *Nunc Dimittis*, executados de forma antifonal, além dos Salmos que são peças obrigatórias. Esta descrição refere-se até a década de 1970, mais ou menos. Falta uma pesquisa sobre a situação atual, mas a hipótese é de que esta hinologia tradicional foi abandonada, substituída pelo uso da chamada “música jovem”.

Permissão dada aos alemães luteranos, para professarem a sua fé, trouxe contribuições à atividade organística no Brasil. A Constituição de 1824 estendeu a permissão, concedida aos ingleses desde 1810 de praticarem o anglicanismo, a outras comunidades reformadas ou evangélicas. A imigração de alemães, iniciada naquele ano, podia se beneficiar dessa permissão, mas as comunidades que se estabeleciam careciam de pastores ou oficiantes religiosos. Os colonos que se estabeleceram em Nova Friburgo, província do Rio de Janeiro, e os que foram para São Leopoldo, Rio Grande do Sul, trouxeram pastores luteranos; outros, como a que se estabeleceu em Santo Amaro, província de São Paulo, valiam-se apenas dos leigos e do uso de suas Bíblias, hinários e catecismos para os cultos religiosos. A primeira Igreja Luterana foi fundada em 1824, em Nova Friburgo, e o seu templo foi inaugurado em 1857. O trabalho do pastor Frederico Oswald Sauerbronn, que ali permaneceu por 60 anos como pastor, não era apenas de fazer a Igreja crescer, atender aos seus membros, mas também de sempre lembrar às autoridades do Império as concessões religiosas concedidas aos diversos grupos de colonos, concessões muitas vezes esquecidas pelos católicos.

A Igreja só veio a ter um órgão de tubos, pelo que consta, em 1952. Trata-se de um órgão Walcker (pus 30247) com dois manuais e pedaleira, de tração eletro-pneumática. Dos

tempos anteriores não se sabe que instrumento era usado. Os cultos eram, originalmente, em alemão, mas, pouco a pouco, cultos em português também começaram a serem realizados.

O segundo grupo de imigrantes alemães foi para São Leopoldo, Rio Grande do Sul, também em 1824, acompanhados de um pastor luterano. O primeiro culto luterano foi realizado na Feitoria Imperial de Cânhamo onde os colonos ficaram abrigados – hoje é o Museu de Imigração – no dia 6 de novembro de 1824. Nos anos seguintes, outras comunidades alemãs foram instaladas, logo seguidas pela construção de suas igrejas luteranas: Três Forquilhas (Itati, hoje) em 1826; Campo Bom, 1828; 1845, em Hamburgo Velho. O primeiro ponto, e mais importante, foi São Leopoldo, do qual se irradiaram as demais igrejas luteranas: para Joinville, em 1851; para Curitiba, em 1860; para Porto Alegre, em 1856; para Blumenau, em 1857, além de outras localidades. No final da década de 1950, o Sínodo Rio-Grandense congregava 170 paróquias, com uma atividade musical realizada pelos muitos coros, grupos masculinos, femininos e corais infantis, cujo repertório pode ser encontrado no livro de BRAGA. (1961, p.82).

A Comunidade Evangélica de São Leopoldo tem um órgão de tubos desde 1911, mas o mais antigo dentre as comunidades luteranas está na Comunidade Evangélica de Estância Velha – um órgão instalado em 1858, seguido do de Lomba Grande, que parece estar funcionando desde 1860. Na Comunidade Evangélica de São Miguel de Dois Irmãos, o órgão de 500 tubos e 6 jogos foi instalado em 1862. Em Porto Alegre, a Igreja Matriz Evangélica (Luterana) tem um órgão Walcker, inaugurado em 1885, onde Leo Schneider foi organista durante década de 1950. No ano seguinte, a Comunidade Evangélica de Santa Cruz do Sul inaugurou seu órgão com 549 tubos.

Os cânticos na Igreja Luterana eram acompanhados de órgão, harmônio ou conjunto de instrumentos de metal (*Posaunenchor*). Esses conjuntos, além de acompanharem a congregação nos hinos, costumavam ser utilizados nos cultos de evangelização em locais públicos e nas torres das igrejas, uma tradição alemã que permaneceu nas colônias no Brasil. A Igreja Evangélica do Sínodo Rio-Grandense, de Passo Fundo, teve seus sinos instalados em 1842 e muitas outras comunidades também o fizeram a partir desta data. A Igreja Luterana ampliou-se para o Paraná e Santa Catarina e a Comunidade Evangélica de Curitiba, fundada em 1860, tornou-se uma das pioneiras na região. Seu órgão de tubos foi instalado em 1894.

No Rio de Janeiro, a primeira Igreja Luterana surgiu em 1827, com o nome de Comunidade Protestante Franco-Alemã. Por cerca de dez anos, sem um templo próprio, a comunidade reunia-se em casas particulares, até que, em 1844, foi possível iniciar a construção do edifício para funcionamento da igreja, graças às contribuições de vários reais

doadores: o rei da Dinamarca, o Grão-Duque da Baden, o príncipe Adalberto da Prússia e a Duquesa de Orleans. Inaugurado em 1845, somente oito anos depois, em 7 de julho de 1853, a igreja pode adquirir seu primeiro órgão de tubos que funcionou até 1923. Da Alemanha veio o segundo órgão e logo foi instalado, mas em 1925 a igreja foi destruída por um incêndio. Reconstruída em outro local, no ano seguinte, em 1928 veio a adquirir um novo órgão da firma E. F. Walcker de Ludwigsburg, Württemberg, (no. 2198), com dois manuais, pedaleira, dezessete registros e cerca de 1.290 tubos, órgão que foi inaugurado pelo organista Fritz Barth.

A Comunidade Evangélica de Petrópolis surgiu em 1845, quando imigrantes alemães recém-chegados ao Rio de Janeiro, foram contratados para trabalhar na estrada de ligação entre Porto da Estrela e Paraíba do Sul, chamada de Estrada Normal da Serra. Os serviços religiosos eram realizados em um grande barracão, conhecido como o Quartel dos Colonos (onde hoje se encontra o Fórum da cidade), e na casa do engenheiro alemão Julio Frederico Koeler, responsável pela construção da estrada. Sinos não podiam faltar e, em 1881, a igreja adquiriu sinos na Alemanha, inaugurados em 1903 quando a torre foi construída.

Corais como *Lobe den Herren* e *Nun danket alle Gott* foram tocados pelos sinos e pelos clarins da banda musical dos irmãos Eckhard nessa inauguração. O órgão Walcker -- 14 registros, 1.020 tubos -- foi comprado anos depois, em 1914, na Alemanha. Em razão da Primeira Guerra, os documentos do instrumento nunca chegaram e o órgão permaneceu na alfândega por longo tempo, gerando uma alta taxa de armazenamento que a Igreja não tinha condições de arcar com o pagamento. Depois de muitos requerimentos e recursos por parte da Igreja, a Comunidade Evangélica Luterana conseguiu reduzir a taxa alfandegária, sob alegação de que o instrumento seria usado também em sua escola, e, finalmente, o instrumento foi inaugurado em 7 de junho de 1916. Em 1956 foi reformado por Siegfried Schuerle, de São Bento do Sul, e reinaugurado no dia 4 de novembro do mesmo ano pelo organeiro.

Durante a Primeira Guerra Mundial, o governo federal determinou que os luteranos realizassem todos seus cultos em português, medida que durou até 1918. Mas o costume de cultos em português havia se estabelecido e, assim, a partir dessa data, em um domingo por mês, os cultos passaram a ser na língua vernácula do país.

Em 1932, foi editado em português um manual de culto e um hinário - *Hymnos para o Culto Evangélico Alemão*, em Petrópolis. Ao final da Segunda Guerra Mundial, uma outra coleção de hinos foi preparada em português - *Hinos da Igreja Evangélica* - com 107 corais.

Em Juiz de Fora a Igreja Evangélica de Confissão Luterana foi fundada em 1862. Os colonos alemães começaram a chegar a partir de 1858 e alguns deles compraram terras e foram trabalhar na lavoura, outros nas oficinas da Companhia União e Indústria, outros ainda

na construção da estrada entre Petrópolis e Juiz de Fora. Entre as cláusulas do contrato de ingresso dos imigrantes (*Condições Gerais para o estabelecimento de imigrantes alemães na colônia D. Pedro II*, texto publicado em 1858, em alemão, na Alemanha e distribuído aos colonos) havia uma cláusula de que a Companhia União e Indústria construiria escolas e capelas, e manteria os professores e capelães. Parte dos colonos era luterana e, em 1861, um pastor luterano iniciou o trabalho. No ano seguinte foi feita uma solicitação a D. Pedro II para que nomeasse formalmente um pastor para aquela comunidade, com estipêndios pagos pelo governo brasileiro. Segundo as cláusulas do mesmo contrato, os colonos solicitaram também que o edifício onde já celebravam os cultos fosse-lhes doado, o que aconteceu em 1885.

Em São Paulo, os imigrantes alemães não tinham o mesmo tipo de contrato. Os primeiros cultos foram feitos na residência da família Schaumann, proprietária da farmácia *Ao Veado de Ouro*; o templo só foi construído com a doação de um terreno junto ao Largo Paissandu em 1908. Havia cerca de 700 alemães luteranos em São Paulo e o pastor atendia também às comunidades de Limeira, Rio Claro, Piracicaba além dos colonos das povoações helvéticas da região (suíço-alemães). Nesse templo, em 1908, foi instalado o órgão Walcker, que ali está até hoje.

Os instrumentos mais representativos no período de expansão industrial e comercial européia foram os órgãos de fabricação francesa, de Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899). Se, para muitos, o órgão não é exatamente um bem de produção industrial – e ainda hoje, as pequenas fábricas americanas, quase artesanais, gostam de manter o instrumento na categoria de um produto único, feito à mão – Cavaillé-Coll, como outros construtores, soube aproveitar os avanços técnicos e o desenvolvimento industrial do período, em muitas áreas, para que o órgão tivesse qualidades e características industriais, comerciais e, também, estéticas.

Do ponto de vista industrial e comercial, por volta dos meados do século XIX, as pequenas oficinas, com trabalhadores subcontratados que construíam parte dos órgãos nas próprias igrejas, foram sendo substituídas por um sistema de fábricas, com empregados em tempo contínuo, especializados em todas as partes e fases da construção e que se dedicavam à produção estandardizada de peças e partes. Por volta de 1860, algumas grandes fábricas de órgãos com maquinaria moderna podiam ser encontradas em várias localidades da Europa. E

os pequenos construtores, que continuaram a operar no modo tradicional, encontravam dificuldades em competir com elas.

Se, por um lado, o mercado de órgãos crescera com a expansão populacional que significava, também, a necessidade de mais igrejas nos subúrbios que inchavam as cidades, por outro, o despertar do interesse por concertos e pela música organística, a partir da segunda metade do século XIX, levou ao crescimento da demanda por instrumentos maiores, em igrejas ou salas de concerto.

De acordo com OWEN:

Probably the first effect of building organs in a factory setting was the standardization of parts. Samuel Renn, working in the industrial center of Manchester, is cited as being one of the first in England to make a practice of this, as early as the 1830s, and Michael Sayer suggests that his contacts with Lancashire manufacturers and mill owners 'gave him insights into industrialized methods and experience of (...) early woodworking machinery less accessible to his London contemporaries'. However, it was not long before all but the smallest workshops practiced some form of standardization of small action parts, keyboards, and even windchests and pipes made more feasible by improved machinery. It is interesting to note that certain other pioneers in converting organ building to a factory operation also worked in industrial centers – Walcker in Ludwigsburg, for example. (2002, p.222).

Essa crescente produção de órgãos em fábricas teve efeito, também, sobre os instrumentos menores, direcionados às igrejas. Após 1830, um revivescimento do sentimento religioso impulsionou a abertura de novas igrejas por toda Europa, e para essas igrejas, pequenas ou grandes, havia necessidade de órgãos que pudessem ser rapidamente construídos. A noção era que esses instrumentos deveriam servir, primordialmente, para acompanhar os cânticos e, em consequência, um órgão de tubos de tamanho médio era o suficiente. Foi assim que surgiu na indústria organística a idéia de instrumentos padronizados com partes pré-fabricadas.

Nesse novo sistema, os instrumentos pequenos e médios também puderam ser construídos de forma a aproveitar as conquistas tecnológicas aplicadas aos instrumentos maiores, com as mesmas partes estandardizadas e dentro de um 'design' comum. Daí surgiram os catálogos de órgãos, com instrumentos pequenos padronizados e para divulgação, anúncios de instrumentos começaram a ser vistos por volta de 1875 em jornais e revistas. O primeiro catálogo foi feito pelo construtor da firma Willis, na Inglaterra, e logo foi imitado no Canadá com a Warren, nos Estados Unidos pela Hook & Hastings. De início, apresentavam poucos

modelos, mas aos poucos foram se ampliando até listarem 17 modelos, com órgãos de até três teclados, como o catálogo de Cavaillé-Coll, impresso em 1889, - *Orgues de tous modèles* – que anunciava instrumentos de um manual – *orgue du chœur* – até instrumentos de três teclados, com cerca de 30 registros.

There were strangely few magnificent organs built anywhere between 1800 and 1825, and the new big instruments of 1825-50 show a bigger break with the past than those of any other period in organ history. Casework as well underwent extreme changes in design and ornamental detail. While it is probably true that in 1830 churches spent less on their organs than they did in 1730, the later organs were in fact larger. In proportion to material bulk a Walcker organ must have cost only a fifth of the price of a Silbermann. The sounds the new organs were expected to produce accorded with the sobriety and gloom of the post-Revolution church, although the organist had a more variegated repertory to choose from than at any previous period. Few great organ builders stand out between 1800 and 1825, and major practical and theoretical developments were left to the next generation. (WILLIAMS & OWEN, 1988, p.152).

Do ponto de vista estético, os órgãos ganharam novas sonoridades – mais fortes, mais cheias, e menos agudas – que incentivaram os compositores a compor em novos estilos, formas e, pode-se dizer, dentro de uma nova estética que podia variar entre compositores tão diversos quanto Saint-Saëns e Messiaen, e que atendia, também, às mudanças na linguagem musical.

Dentre todos os construtores, o francês Cavaillé-Coll tem sido considerado o mais importante. Para o musicólogo DUFOURCQ,

Na história da fabricação francesa de órgãos, um nome, um espírito domina o período que se estende de 1840 a 1900 (...). O grande instrumento construído por Cavaillé-Coll na abadia de Saint-Denis (1841) marca um ponto de partida na história do órgão; a nova concepção desse construtor foi a fonte de toda a música que se produziu desde os primeiros anos do Segundo Império até a guerra de 1914-18 (...). (1949, p.136 ss).

As inovações introduzidas por Cavaillé-Coll abrangeram novas formas de construir e de acionar os reservatórios para que a distribuição do ar pudesse ser mais regular e ter mais pressão para dar ao instrumento maior capacidade sonora; construção de reservatórios com diferentes pressões; uso do mecanismo pneumático Barker, de forma a tornar mais leve o toque ao teclado, principalmente quando acoplados; criação dos pedaletes para colocar ou retirar registros, permitindo alterar com mais rapidez a reginação. Assim, segundo MURRAY,

His findings touched on other fields than his own. 'The many experiments to which I have devoted myself, on the wind supplies of organs and on the means of regulating air pressure in the various parts of this huge instrument', he stated in 1863, 'have led me to hit upon a new system of regulators which is of great simplicity, and which can render useful services not only to the building of organs but also to every manufacturing activity that needs to obtain a constant flow of compressed air or of gas'. In an age that venerated science, Cavaillé-Coll saw his reputation fortified by the esteem he won from scientists. (MURRAY, 1998, p.34).

Responsável pela construção do órgão da Abadia de Saint-Denis, em 1841 -- seu primeiro instrumento que o tornou famoso na França -- Cavaillé-Coll construiu, entre muitos outros, os órgãos de Sainte Madeleine, em 1846; de Saint-Vincent de Paul, em 1852; de Saint Clotilde, em 1859 (imortalizado por causa de César Franck, seu organista); da Catedral de Nancy, em 1861; de Saint Sulpice, Paris, em 1862; de Notre Dame de Paris, 1868; todos instrumentos com mais de 40 registros, de três a cinco teclados.

Para WILLIAMS e OWEN a primeira metade do século XIX foi um momento em que se repensou o órgão, mudando-se a direção tanto de sua construção quanto em suas características. As inovações demonstraram a possibilidade de se construir instrumentos cada vez maiores, com novos registros que permitiam sonoridades desconhecidas, passando pelo uso extensivo das caixas de expressão e da pedaleira. Os tempos que se seguiram à Revolução Francesa, com igrejas, mosteiros e conventos fechados e órgãos destruídos, pareciam esquecidos. As igrejas haviam recobrado seu poder financeiro e podiam investir nesses instrumentos, contribuindo para um movimento de reavivamento do instrumento que ganhou ímpeto com a conquista e incorporação de novas técnicas de construção. Essa movimentação de novas técnicas, novas idéias quanto à fabricação e de investimentos não foi, entretanto, uniforme em toda a Europa. Na Espanha e em Portugal, o instrumento continuou em eclipse e as atividades de construção entraram em acentuado declínio. (1988, p.150). Essas condições podem estar entre as razões pelas quais não se encontram sinais de entrada de instrumentos portugueses a partir do início do século XIX no Brasil, certamente também influenciada pela separação política e pelo aumento de animosidade contra os portugueses.

Os órgãos de Cavaillé-Coll começaram a ser importados a partir da segunda metade do século XIX e tinham as seguintes características: eram instrumentos de no máximo dois teclados com 56 notas; pedaleira "en tirasse", sem registros próprios, mas funcionando mediante acoplamento dos manuais; tração mecânica; alguns registros de lingüeta como oboé e trompete.

Foram instalados em São Paulo, Rio de Janeiro, Belém do Pará, Bahia e Paraná, e a diversidade das localizações parece demonstrar que essas aquisições dependiam das condições financeiras das localidades, aliadas à vontade de seus líderes (como em Belém do Pará, cuja igreja católica passava por uma restauração religiosa, sob o bispado de Dom Antonio Macedo, que repercutia na atividade musical), e das oportunidades oferecidas para a aquisição de instrumentos cujos preços eram viáveis do ponto de vista econômico, levando-se em conta, também, as despesas com a viagem ultramarina.

Dos 13 ou 14 órgãos Cavaillé-Coll que vieram para o Brasil, sete foram instalados em cidades da província de São Paulo e na capital. A falta de documentação não permite precisão das datas da chegada da maior parte desses instrumentos, mas todos foram importados após 1850. Alguns deles não estão mais nos lugares onde foram originalmente colocados. Assim aconteceu com um órgão enviado em 1892, que consta na lista das obras de Cavaillé-Coll, elaborada por HUYBENS (1985), como tendo sido enviado ao Rio de Janeiro, mas em 1902 estava instalado na Catedral Metropolitana de Curitiba e, em 1956, foi vendido para a Matriz de Campo Largo, Paraná.

Mudança de local aconteceu também com o órgão da antiga Catedral de São Paulo, que foi adquirido pelo Cônego Joaquim do Monte Carmelo, em 1863, durante viagem à Europa e, em 1911, quando a Catedral foi transferida para a atual igreja de Santa Ifigênia, o órgão foi colocado na Igreja São José do Ipiranga.

Para a Igreja Matriz do Brás foi enviado um instrumento de um teclado com quatro registros. Os demais para o interior do Estado de São Paulo: na Catedral de Campinas, um instrumento de 13 registros chegou em 1883; na Catedral de Lorena, com 10 registros, dois teclados, pedaleira de 18 notas, em 1889, para o Convento do Carmo de Itu, agora na Matriz de Itu, um órgão provavelmente por volta de 1883.

Em Belém do Pará, o considerado “grande órgão da Catedral de Belém, foi inaugurado em 9 de setembro de 1882, e o organista da ocasião foi o artista Weerkamp”. (SALLES, 1945, p.44), durante o governo episcopal de D. Antonio de Macedo Costa. Chegou em 19 caixões expedidos pela oficina Aristide Cavaillé-Coll de Paris, contendo as suas 1.282 flautas sonoras, perfazendo vinte registros reais, uma consola com dois teclados de 56 teclas e vinte e dois puxadores de registros.

Alguns pontos evidenciam novos tempos na construção de órgãos tubulares: como foi dito, eram tipos padronizados de instrumento litúrgico, de porte médio ou pequeno, para colocação em Igrejas, independente de planos e estudos quanto à acústica e à arquitetura dos locais; as aquisições passaram a ser feitas principalmente por meio de lojas, como

intermediárias na compra, enquanto ainda se mantinha o sistema tradicional de solicitação de uma pessoa (como no caso do Padre Jesuíno de Monte Carmelo, mencionado), mas para a maior parte não há referência a projetos e nem à vinda de técnicos da casa francesa. Alguns deles foram colocados em locais que, certamente, exigiriam instrumentos maiores, como as Catedrais de Campinas, de Itu. Exatamente por ser o construtor que foi, os instrumentos de Cavaillé-Coll no Brasil precisam ser entendidos dentro desse contexto mais amplo. Segundo MURRAY, “among the greatest of Cavaillé-Coll’s skills, then, was his ability to judge how pipes must be scaled, in proportion to the cubic capacity of a building, so as to apeak with neither to much nor to little force, the while embodying his ideals of tone. No doubt he could as easily assess the acoustical properties of a room by casting a glance at its shape”. (1998, p.34).

No Brasil, as fontes documentais sobre esses órgãos ainda são escassas. Existem pesquisas realizadas pelo compositor Calimério Soares, e por mim mesma quando da dissertação de Mestrado, e do livro, *Catálogo de Órgãos de São Paulo*, publicado em 2001; os órgãos Cavaillé-Coll, entretanto, há muito tempo que vêm sendo objeto de pesquisas no exterior. Para elaborar a lista que segue, utilizei, também, a *Liste des travaux executés par Aristide Cavaillé-Coll*, elaborada por HUYBENS, em 1985. Assim, deve-se considerá-la ainda como uma tentativa para elaboração de uma cronologia, apesar dos poucos dados à disposição:

- Antiga Catedral de São Paulo, provavelmente construído depois entre 1859 e 1862. Órgão de dois manuais, 54 teclas, pedaleira, “*en tirasse*”, com 27 teclas. Na Lista publicada por HUYBENS consta que foi encomendado pelo cônego Joaquim do Monte Carmelo, em 1863, quando de viagem a Europa. Foi enviado para a Igreja São José do Ipiranga, São Paulo, provavelmente em 1911, quando da demolição da Catedral de São Paulo. Em alguma reforma realizada foi-lhe colocado um registro na pedaleira, um Subbaixo 16’. Originalmente a pedaleira era “*en tirasse*”.
- Igreja Bom Jesus do Brás. Há falta de documentação que comprove a data. “Consultando um recente documento proveniente de Paris e publicado na Alemanha por Gilbert Huybens [*Liste des travaux executés para Cavaillé-Coll*], parece-nos que o órgão pedido à firma Cavaillé-Coll em 12/07/1875, com um manual e 6 e /12 registros, poderia ser este instrumento instalado atualmente na Paróquia do Brás. O instrumento sofreu modificações na reforma de 1950, sendo que os puxadores de registros e o teclado foram substituídos. Alguns registros também foram alterados”. (SOARES, 1989, p.72). O órgão tem um teclado de 54 teclas, pedaleira “*en tirasse*” de 20 teclas e o

- sistema de tração foi alterado na reforma mencionada feita por Nicolau Lorusso. Não funciona mais. É um instrumento “retalhado” pelas reformas (houve uma outra em 1984 por Lucas Bertucca Filho), conforme expressão de SOARES. (1989, p. 74).
- Catedral de Belém do Pará, 1882, durante bispado de Dom Macedo Costa. Tem dois manuais, 56 teclas, pedaleira “*en tirasse*” de 30 teclas e 20 registros. Montado e inaugurado por Pierre Veekamp. Ficou completamente abandonado e em 1989 foi restaurado pela oficina Haerpter, de Boulay-Moselle, França.
 - Capela da Santa Casa, Rio de Janeiro, 1882, segundo lista de Huybens (SOARES, 1989, p.57), um manual, pedaleira “*en tirasse*”, 20 teclas.
 - Igreja Matriz de Itu, instalado em 1883. Órgão de dois teclados, 56 teclas, pedaleira “*en tirasse*” de 30 teclas.
 - Catedral de Campinas, 1883. Órgão de dois teclados, 56 teclas, pedaleira (registros por empréstimo), de 30 teclas. Já passou por várias reformas.
 - Igreja Matriz de Piracicaba, c.1852, sem confirmação. A Igreja e o órgão foram destruídos por um incêndio.
 - Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Salvador, instalado em 1889, com dois manuais de 56 teclas, pedaleira “*en tirasse*” de 20 teclas. Tendo sido abandonado por muitos anos, foi restaurado pelo professor e organista Herman Coppens em 1982.
 - Igreja Matriz de Lorena, de 1889, segundo lista de Huybens. (SOARES, 1989, p.58). Tem dois teclados e pedaleira “*en tirasse*”.
 - Catedral Nossa Senhora do Desterro, Jundiaí, 1895-96. Dois manuais de 56 teclas, pedaleira de 30 notas. Modificado em 1950 pelo organeiro Carlos Moehrle. A fachada foi modificada e o sistema de tração mecânica foi substituído por um sistema pneumático.
 - Igreja Nossa Senhora da Lapa, Rio de Janeiro, 1898, dois manuais, 56 teclas, pedaleira “*en tirasse*” de 30 teclas. Foi restaurado em 1995 por Márcio Rigatto depois de 47 anos abandonado. A consola fica atrás do corpo do órgão, conforme se usava nos Mosteiros, e a caixa é barroca como a arquitetura e decoração da Igreja.
 - Igreja Matriz de Campo Largo, Paraná. Pertenceu à Catedral Metropolitana de Curitiba, onde foi instalado em 1902. Usado até o congresso Provincial do Paraná, em 1953, depois vendido para a Matriz de Campo Largo. Dois manuais, 56 teclas, pedaleira “*en tirasse*” de 20 teclas.

- Capela Universitária Nossa Senhora do Sion, Petrópolis, 1920-30. Foi restaurado na década de 1980 por Ricardo Clerice. Dois manuais, 56 teclas, Pedaleira com Soubasse 16' de 30 teclas.
- Capela do Colégio Sion, Rio de Janeiro, 1948, Cavaillé-Coll & Mutin. A tração foi modificada para eletro-pneumática. Dois manuais, 62 teclas, pedaleira, 25 teclas (com dois registros em empréstimo).
- Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro. Segundo SOARES (1989, p.79) um órgão de “experimentação” foi enviado para o Instituto Nacional de Música, segundo menção em lista elaborada por Charles Mutin. O organeiro José Carlos Rigatto lembra-se que chegou a ver esse instrumento em funcionamento, mas atualmente o órgão não se encontra mais no local. Da lista de HUYBENS consta o seguinte: *"Rio de Janeiro - Institut National de Musique - sans détails - Il s'agit d'une soufflerie d'expériences"*. (1985, p.52).

Dois órgãos foram enviados para o Brasil em 1889 e 1892, segundo a lista de HUYBENS, pela firma MM. Alp/Aron et Cie do Rio de Janeiro: o de 1889 foi para a Catedral de Lorena e o segundo deve ter sido aquele instalado em 1902 na Catedral Metropolitana de Curitiba, e depois comprado pela Matriz de Campo Largo (Paraná). Documentos publicados na *Caixa Expressiva* (julho de 2004, p.20-1) mostram o momento em que se processou a substituição do pequeno Cavaillé-Coll da Catedral Metropolitana de Curitiba pelo novo órgão da fatura Edmundo Bohn, em 1957. Trata-se de um relatório do mestre de capela e organista da Catedral, Rodrigo Herrmann, que trata de questões de colocação do novo instrumento e de suas características, que define como “*tipo 7, três manuais*”, e sugere:

(...) que o antigo órgão [Cavaillé-Coll] pode ser vendido por relativo bom preço (os atuais custariam em condições semelhantes aproximadamente Cr\$ [em branco]); talvez haja possibilidade de vendê-lo entre Cr\$90.000,00 e Cr\$110.000,00, sendo a sua colocação viável em igrejas como a do Cabral, Mercês, Santa Terezinha, em vista do seu tamanho relativamente pequeno e cômodo, em boa proporção com a acústica dessas igrejas. O Sr. Bohn [construtor do novo órgão] poderia também desmontar o dito órgão antigo, proceder a ligeiros reparos e montá-lo no destino, aproveitando no transporte algumas caixas em que viria o material do novo órgão. Preço da desmontagem, montagem no destino e eventuais pequenos reparos e afinação Cr\$ [em branco]. Transporte por conta do comprador. (HERMANN, 2004, p.22).

A história do órgão da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Graça, de Belém do Pará, pode ilustrar a trajetória desses instrumentos no Brasil. Inaugurado em 9 de setembro de 1882 pelos

organeiros (e organistas), Veerckamp e Moor, que vieram da França para trabalhar em sua montagem, encontrava-se já em estado precário no começo do século XX. Parte dele foi desmontada em 1920 para reparos; em 1942, nova necessidade de consertos, com orçamento feito na Europa, mas que, em razão de seu alto preço, não foi realizado. Somente em 1989 foi possível o restauro do órgão, quase totalmente arruinado e em perigo de perda total, com patrocínio de empresas privadas e da própria população. (VERGOLINO, 2002, p.7). O instrumento foi desmontado e enviado para restauração na oficina francesa Haerpter, de Boulay-Moselle, França, enquanto a fachada foi restaurada em Belém, com madeira do local.

O instrumento fora encomendado por Dom Antonio de Macedo Costa (1861-1890) ao construtor Cavaillé-Coll por quinze contos de réis. Na ata de registro da inauguração em 1892, um detalhado relatório sobre as qualidades do instrumento fazem supor que quem o escreveu entendia do instrumento:

(...) começou o Senhor Veerckamp a fazer ouvir o organ executando varias peças clássicas de excellente estylo. O novo instrumento mostrou-se digno da alta reputação do Senhor Cavaillé-Coll. Grande potencia de sonoridade unida á maviosa doçura das vozes; todos os jogos de uma igualdade perfeita, tendo cada nota, em toda a extensão do teclado, absolutamente a mesma força que a prece e a segue; pureza de timbre dos registros, que reproduzem o melhor possível o som dos instrumentos que querem imitar, até a voz humana, e produzem em suas múltiplas combinações os effeitos mais surprehendentes e agradáveis;excellente pedal d'expressão, que com toda a facilidade permite dar á musica os claros e escuros, crescer e diminuir os sons ao grado do executor, independente de mudança de registro;nenhum abalo ou falha na emissão dos sons, graças ao novo systema de bomas com reservatórios reguladores,e aos quebra-abalos engenhos aparelhos de que é inventor o Senhor Cavaillé-Coll; teclados de uma igualdade perfeita, brandos, e elásticos, sem rigidez nem molleza, fallando immediata e instantaneamente, e dispostos de modo que o organista pode seguir as cerimônias e dirigir os cantores; registros que se abrem e fecham com a maior facilidade e sem bulha alguma.(apud VERGOLINO,2003, p.4).

Mais de cem anos depois, foi feita uma grande restauração e o instrumento foi reinaugurado em 14 de junho de 1996. O organista convidado foi o Pe. Hans Bönish, atual organista titular da Sé, e seu assistente Paulo José Campos de Melo, e contou também com a participação da *Schola Cantorum* da Catedral. O custo dessa restauração foi divulgado – raramente o são – e orçou em um milhão e duzentos e cinquenta mil francos franceses. O

instrumento foi recolocado no ambiente musical da cidade de Belém e, segundo consta, tem sido usado em concertos, grandes solenidades religiosas e espetáculos.

Determinações sobre a atividade do organista foram encontradas nos estatutos da Irmandade de Nossa Senhora da Penha, situada na Península de Itapagipe, Bahia, cuja capela foi erigida em 1754 (o conjunto arquitetônico composto pelo Palácio de Verão do Arcebispo, interligado por meio de uma galeria à Igreja Nossa Senhora da Penha, data de 1742). Essas determinações, coletadas por BRASIL, devem datar, segundo a pesquisadora, da segunda metade do século XVIII. Entretanto, essa posição não se sustenta porque em seu texto há menção ao harmônio, instrumento inventado no século XIX, e cujo primeiro exemplar só foi construído em 1840. Apesar do anacronismo cometido na interpretação da autora, o documento é revelador do que se esperava de um organista no serviço religioso:

(...) será contratado um Organista, com ou sem corpo coral, a juízo da Mesa. Ao Organista cumpre: a) – tocar, ao órgão ou harmônio, músicas sacras, nas Missas das sextas-feiras, dos sábados, domingos e dias santificados, celebradas pelo Reitor, sendo-lhe facultado tocar, com permissão do mesmo, em qualquer Missa particular e receber de quem a contrate a gratificação estabelecida na tabela; b) ter cuidado na boa conservação do órgão ou harmônio, cujas chaves entregará ao zelador, logo que termine a Missa; c) não consentir que pessoa alguma faça tocata sem prévia licença do Tesoureiro e do Reitor; d) tocar no órgão ou harmônio unicamente músicas sacras, nunca de outra natureza. (apud BRASIL, 1969, p.62).

Normas destinadas à prática do canto gregoriano e do canto de órgão, e à prática do organista costumavam estar contidas em livros litúrgicos, nos *Caeremoniale Episcoporum* (Cerimonial dos Bispos), nas Constituições, nos Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos, nas Pastorais, nas determinações das Encíclicas advindas dos concílios e outros. Um dos mais importantes e duradouros *Caeremoniale* foi publicado em 1600, por ordem de Clemente VIII, texto que foi reformado e tornado obrigatório “a todos debaixo de pecado mortal a fazer o que nele se ordena” cinquenta anos depois, por Inocêncio X, reeditado por Benedito XIV, que o tornou obrigatório em 1752, e que mais de um século depois foi novamente reformado e aplicado (em 1886) (apud CASTAGNA, 2000, p.3). Esses textos ordenavam a atuação do

organista e dos cantores nos atos litúrgicos, servindo-lhes como uma espécie de manual para formação litúrgica em complemento à formação musical e técnica ao instrumento. No século XVIII, o organista era considerado um colaborador na liturgia, e as regras tinham por objetivo contribuir para que sua atuação desse mais solenidade ao serviço litúrgico, sem perturbá-lo e nem interferir no papel desempenhado pelos demais participantes da música e da celebração.

Os modelos partiam de Roma, eram apropriados e seguidos pelas várias Constituições Sinodais diocesanas, pelas Ordens religiosas por meio de seus estatutos, pelas irmandades e confrarias. As orientações vinham com um caráter geral, mas os regimentos particulares tratavam minuciosamente da atividade do organista, segundo o que dele esperava a comunidade, e o seu cumprimento era vigiado com atenção pelas igrejas contratantes. Enquanto a atividade fora exercida somente por clérigos, os perigos de desvio não eram tantos e, portanto, as prescrições e regras não precisavam ser tão detalhadas. Mas com a entrada do secular nesse serviço, e com o avanço do terceiro tipo de música, o *estilo moderno*, a partir do século XVII, o medo de contágio com a música secular e dos abusos na sua prática eram grandes; ao mesmo tempo havia necessidade de instruir os músicos e o organista que, por não serem necessariamente clérigos, não teriam recebido em sua formação inicial esse conhecimento.

Esse conjunto de determinações rigidamente estabelecidas diferencia bastante a atividade do organista na Igreja Católica daquela desenvolvida nas Igrejas Protestantes (genericamente falando), nas quais, mormente no Brasil, a aprendizagem do organista acontecia na prática do serviço, sem estar sujeito a regras estabelecidas por escrito, e muito menos emanadas de um poder central, mas por um acordo tácito entre todos os participantes do culto religioso.

Algumas das regras referentes à prática do organista formuladas em Portugal, e que devem ter sido, portanto, seguidas no Brasil, foram as seguintes:

- Estatutos do Cabido da Igreja catedral da cidade de Elvas, de cerca de 1570;
- Regimento do mestre do Órgão do Ordinário dos Canônicos Regulares da Ordem do bem-aventurado nosso padre S. Agostinho, da Congregação de Santa Cruz de Coimbra, de Lisboa, 1579;
- Regimento da Capella Real, de Lisboa referente aos séculos XVI e XVII;
- Cerimonial da Congregação dos Monges negros da Ordem do Patriarca São Bento do Reyno de Portugal, de Coimbra em 1647;
- Regimento do Coro da Sé de Braga, do século XVII;

- Livros dos Usos e Cerimônias Cistercienses da Congregação de Santa Maria de Alcobaça da Ordem de São Bernardo de Portugal, de Lisboa, 1788. (apud VALENÇA, 1990, p.252).

Pelo alcance e manutenção do *Caeremoniale episcoporum* de 1600, e pela sua influência sobre as demais determinações encontradas nos documentos portugueses, vale a pena apresentar aqui o que se prescrevia para o uso do órgão a partir do século XVII.

Do órgão, do organista e dos músicos ou chantres, e das normas que devem observar durante os ofícios divinos. 1. Em todos os domingos e em todas as festas durante o ano nas quais as pessoas têm por hábito se absterem de trabalhos servis, é conveniente o uso na igreja do órgão e do canto dos músicos; 2. entre os domingos, não se deve incluir os domingos do advento e da quaresma, com exceção do terceiro domingo do advento que é chamado de Gaudete e o quarto da quaresma que se chama Laetare; estão excluídas também as festas que caem durante o Advento ou na Quaresma e que são celebradas com solenidade pela igreja, como o dia da anunciação, a quinta feira santa, o sábado santo e outros similares, e qualquer outra que aconteça e que se celebra solenemente e com alegria por qualquer razão importante. (2003, p.36).

Assim estabelecidas as ocasiões em que o órgão poderia ser executado, o *Caeremoniale* prescreve, também, em que momentos o instrumento poderia ser executado: à entrada do celebrante na igreja e ao término do serviço divino; durante as matinas, a partir do hino *Te Deum laudamus*, enquanto que nas Vésperas e nas matinas da noite da Natividade o órgão poderia ser tocado desde o início do serviço. Estabelece, com detalhes, como deve processar a prática do *alternatim*, entre órgão e coro, recomendando que “a cada vez que por meio do órgão se faz parecer cantar qualquer coisa ou responder alternativamente aos versos dos hinos ou dos cânticos, aquilo que é respondido pelo órgão deve ser pronunciado em voz inteligível por algum cantor do coro. Será louvável que um chancre cante com voz clara a mesma coisa, ao mesmo tempo, com o órgão”. (2003, p.37).

A sonoridade do instrumento também foi objeto de determinação, e assim “o som do órgão não deve ser lascivo ou impuro”; quanto à música a ser executada, somente aquela que fosse relacionada com o serviço litúrgico, o que eliminava qualquer música profana, além de não se permitir que outros instrumentos fossem acrescentados à música tocada ao órgão.

O uso do órgão fora admitido no Concílio de Trento (1545-1563), mas sua prática era ainda vista com reservas no século XVII, mesmo reconhecendo-se seu valor como acompanhante, conforme evidencia o texto acima. Determinava-se, também, sua proibição em cerimônias que envolvessem expressões de dor, de tristeza ou de austeridade, como nas

missas e ofícios no Advento e Quaresma (exceto nas ocasiões já mencionadas); nas missas e ofícios fúnebres, nas Vésperas (exceto na circunstância mencionada). Mas em texto do século XIX, o órgão ou o harmônio, embora proibidos, seriam tolerados em caso de necessidade para acompanhar o canto, gregoriano e polifônico, mas não para acompanhar as *“lamentações, responsórios, salmo Miserere, canto da Paixão e outras partes dos Ofícios dos último três dias da Semana Santa, e do Ofício (não da Missa) dos Defuntos”* (apud CASTAGNA, 2002, p. 8).

As questões quanto à sua sonoridade são mencionadas em muitos documentos: *“sejam advertidos todos os organistas, que tanjam em tom grave, devoto, e bem ordenado, sem que nele entremetam tom profano ou menos honesto, por assim o proibir o sagrado Concilio Tridentino deve ser tocado em tom grave, devoto, bem ordenado* (2002, p. 9), como este do *Economicon sacro*, 1693, de Leonardo de São José.

Cabe observar, entretanto, que entre as determinações e a prática nas igrejas havia muita interferência, fosse pela maior distância entre as capelas, irmandades, confrarias, ordens terceiras das sedes diocesanas, fosse pelas interpretações que buscavam, em muitos casos, atender a circunstâncias específicas. O acompanhamento ao órgão é uma dessas manifestações que foram cada vez mais ganhando espaço e acabaram sendo mais vezes permitidas do que se dizia nos documentos mais antigos, principalmente pela necessidade de apoiar os cantores que, em muitas ocasiões, eram poucos e nem sempre bem habilitados para a execução.

Se havia tantas normas, e tantas reiteraões, havia também muitos “abusos” que dependiam, para sua correção, não só da lembrança quanto ao erro por meio da promulgação de tantas leis e normas, mas também de muito controle, principalmente em locais mais afastados, por parte dos responsáveis pelo serviço litúrgico. Interpretações diferentes davam mais espaço ao instrumento, como a da Sé de Braga, por exemplo, na qual se permitia que em dias solenes, após o canto antifonal final, o organista prolongasse sua execução, desde que o coro ficasse orando. Da capacidade e da inspiração do organista dependeria o tempo que poderia prolongar sua execução, em conformidade com o ambiente mais ou menos festivo e com os ouvintes envolvidos.

Quanto ao tamanho da capela de músicos, dependia-se do poder financeiro das confrarias e irmandades e, no caso daquelas mantidas com o erário português, do tamanho da Catedral. Quando D. João VI chegou ao Brasil, logo foi criada a Capela Real, incorporada à existente Capela da Sé. Para o cargo de inspetor de música foi nomeado o Padre José Maurício Nunes Garcia, em 1811, e Marcos Portugal para o cargo de mestre de capela. Em

1815 a Capela Real possuía um corpo de cinquenta cantores e cem músicos, com manutenção em torno de trezentos mil francos anuais. Certamente essa era a maior capela do Brasil na época, e não há necessidade de se explicar a razão para essa quantidade de músicos exigida para dar mais pompa aos serviços religiosos ali praticados.

A organização da atividade musical nas grandes Sés continuou mantendo o mesmo modelo e o mesmo número de cargos após a proclamação da Independência, em 1822. Em 1839, a Lei Provincial n. 43 apontava que 21 músicos trabalhavam na Sé de Belém do Pará, dos quais “9 eram capelães cantores, 1 organista, 1 subchante e 10 moços de coro. Era organista João Nepomuceno de Mendonça. No mesmo ano, a 7 de dezembro de 1839, era nomeado o 8º. chantre, que foi o Cônego Raimundo Severino de Matos, natural de Belém, e que desde 9 de agosto de 1821 exercia o cargo de Beneficiado. Sendo bom músico e cantor exerceu notável influência no coro da Catedral”. (SALLES, 1979, p.123). Sobre o organista, sabe-se que seguiu a tradição de ensinar e preparar os futuros ocupantes do cargo.

Sobre organistas que atuaram de 1750 a 1850, na Bahia, o texto do musicólogo DINIZ é, ainda hoje o mais completo estudo sobre o assunto. Trata de 45 organistas e avisa que “a uns tantos só foi possível dar-lhes algumas linhas descoloridas, quase uma só menção... honrosa”. (1986, p. 20). A falta de documentação faz com que muitos

(...) continuarão com seus nomes sepultados no esquecimento, ou porque não foram fixados em velhos papéis, ou porque se extraviaram os documentos que deles, porventura, falassem. Lembre-se de algumas figuras de religiosos ou religiosas, especialmente estas, que exerceram com zelo o serviço nobre de tocar órgão nas funções litúrgicas, com muita proficiência – é de supor-se em muitos casos – cujos nomes não nos chegaram aos nossos dias. (1986, p.20).

Há anos venho me dedicando a realizar um levantamento semelhante sobre os organistas em todo o Brasil, anotando nomes, pequenas informações, referências encontradas em todo o tipo de fonte a que tenho tido acesso, organizados aqui no Dicionário que segue. Procurando aliar a catalogação e quantificação à interpretação, traço a seguir algumas observações a partir desse levantamento inicial, apontando certos traços da profissão. Embora esse levantamento

seja extensivo a todo o Brasil, as características que aponto coincidem com aquelas apontadas por DINIZ em suas pesquisas na Bahia e Recife.

Em primeiro lugar, é uma atividade que tem estado sujeita, principalmente, à Igreja Católica. Nos três primeiros séculos, a atividade profissional do organista foi regida pela existência do cargo na Igreja Católica -- desde a criação do primeiro posto de organista em 1559, na Sé da Bahia -- e aceitando-se que esse indicador pode ser a base da profissionalização, pode-se dizer como DINIZ que “quase todos foram verdadeiros profissionais da arte de tocar órgão” (1986, p.20); e que a perda de remuneração, que começou a acontecer em algum momento da história, gerou uma “desprofissionalização”, que vem marcando o exercício dessa atividade. Organistas trabalhavam por contrato, que registrava obrigações e remuneração, dentro de certas normas preestabelecidas pela Igreja. Os cargos existiam nas Catedrais, nas Sés, nas igrejas mantidas pelas Confrarias e Irmandades, e naquelas que podiam arcar com as despesas da manutenção de um corpo musical; eram, entretanto, menos comum às igrejas de porte médio ou pequeno. Reconhecia-se como uma atividade remunerada, da qual se podia viver, e da qual se podia reclamar e exigir melhorias, conforme nos mostram as muitas queixas registradas em atas, em documentos, de organistas contra seus empregadores.

No início do século XIX, um organista na qualidade de titular recebia por volta de 60.000 réis por ano, o que era uma quantia irrisória, conforme reclamações do organista Joaquim Pereira Lisboa, registradas em Atas, na Ordem Terceira de São Francisco de Salvador:

(...) Diz Joaquim Pereira Lisboa, Irmão Professo nesta Venerável Ordem 3ª. e nela Organista a.... anos, que sempre tem cumprido bem, e sem a menor falência o seu Ofício, como é constante, e o pode informar o atual Padre-Mestre Comissário, e o passado, hoje Guardiã no Convento desta Cidade, que ele Suplicante pobrissimamente vive sobrecarregado de família, com um filho mentecapto, e uma filha viúva, e mais filhas, e netos, e que conhecendo a caridade desta Venerável Ordem, em particular a que adorna a presente Mesa, se anima a levar suas Súplicas a fim de que se lhe aumente por esmola o seu salário, naquilo, que a bondade de Vossas Caridades o permitir: portanto Pede a VV. CC se comizerem dele concedendo-lhe o que implora, E. R. Mce. (apud DINIZ, 1986, p.23).

No final do século, a remuneração variava como se vê na documentação levantada por BRASIL, no *Livro de Quitações da Igreja do Boqueirão*, Bahia, escriturado entre 1872 e 1892. Assim, “A organista Eugênia Luciana de Andrade: 61\$320; ao organista Olegário Pe. Sales,

por tocar 2 músicas, 3\$000; em 1880, pagou a Luiz Pereira de Sá ou Silva, a quantia de 5\$000 pelo concerto do órgão; em 1884 à organista Idalina Maria Ribeiro, seu ordenado inclusive gratificação, 119\$000; a João Veríssimo de Paiva, como organista, 300\$000. (apud BRASIL, 1969, p.75). A leitura desse texto mostra que o salário havia subido cinco vezes em 60 anos, entre o que se pagava a Joaquim Pereira Lisboa, em 1821 e o que se pagava a João Veríssimo de Paiva, em 1884. Um estudo sobre os salários naquele século se faz necessário para esclarecer a diferença e as proporções em relação a outros vencimentos, para que possamos usar com certeza esses documentos. Mas, segundo DINIZ, “quase todos de escassos recursos financeiros. Não se conhece nenhum organista rico. De uns raros, talvez se possa convir que foram um tanto remediados”. (1986, p.20).

Talvez Emerico Lobo de Mesquita possa ser considerado um dos remediados. No *Livro de Receitas do Arraial do Tijuco* referente ao período de 1788-89, está registrado o valor do aluguel pago à Irmandade Santíssimo Sacramento, da qual era organista, pela casa em que Emerico morava – 40 oitavas de ouro, quantia alta se comparada aos aluguéis da época, segundo Pires, e que correspondia ao ordenado que recebia da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Ao mesmo tempo em que trabalhava para essa Irmandade, atuava também como organista para outras Irmandades, com remuneração, além de atuar como “*Professor da Arte da Música*” que era uma espécie de título dado aos músicos mineiros. Segundo PIRES,

(...) é curioso observar que este artista não só possuiu uma escrava, como pagava um aluguel acima da média dentre os que alugavam casas da Irmandade do Santíssimo do Arraial do Tijuco. Possuir escravos era índice de boa posição social, ainda mais no último quartel do século XVIII quando a decadência da economia mineradora já se afigurava. Tendo em vista o quadro de pobreza que assolava esta província, a posição alcançada por Emerico indica a grande importância de que desfrutavam os artistas, ou alguns destes artistas, nesta sociedade. (s. d. p.70).

Em segundo lugar, constata-se, com certa frequência, a prática -- provavelmente necessária -- de acumular empregos entre diversas igrejas com atividades em confrarias e irmandades. “Normalmente os mais conceituados organistas ocupavam dois cargos simultaneamente, e de um modo raro até três empregos” e ainda não se furtavam a fazer outros serviços para os quais fossem chamados. (DINIZ, 1986, p.21). Miles Moss, organista da Igreja Anglicana de Belém do Pará tocava também na Basílica de Nazaré, e foi um dos melhores solistas de órgão no Pará, segundo SALLES (1958, p.113); João Pedro Panário (1881-1927), italiano, atuava na Catedral de Belém e na Basílica de Nossa Senhora de Nazaré; João

Francisco de Souza Coutinho (1804? –1869) tocava também clarineta e piano, e era considerado um grande animador das festas organizadas pelas sociedades musicais de Florianópolis; seu prestígio na região o conduziu aos cargos de deputado e vice-presidente da Província do Sul. Feliciano Leite Pacheco Junior, falecido em 1892, desempenhou atividades como organista e mestre de capela da Igreja do Carmo, em Itu, professor de piano, regente de orquestra, e prestador de serviços musicais para as irmandades do Santíssimo Sacramento, São Benedito e Boa Morte. Conhecido na cidade, usava o título de tenente e era também redator do jornal *Imprensa Ituana*, que usava para atacar Tristão Mariano da Costa. (SERGL, p.68). Na mesma cidade de Itu, José Mariano da Costa Lobo (1857-1892) foi, ao mesmo tempo, organista da Igreja Matriz e da Igreja do Bom Jesus, e no seu período foi adquirido o órgão Cavaillé-Coll daquela Matriz. Outros como Pedro Guigon, francês (1803) que morreu no Rio de Janeiro em 1862, além de ter sido nomeado organista da Capela Imperial, em 1843, em 1849 abriu uma fábrica de órgãos, realejos e harmônios, e uma loja para edição de partituras, aluguel e venda de pianos, negócio que deixou para seu filho Frederico Guigon (1839, c.d, 1901) que o substituiu também como organista da Capela Imperial e da Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Manuel Francisco Pereira Sousa (1844-19?) era reconhecido como virtuose do piano e concertista, e foi fundador do Conservatório de Música do Pará (depois Instituto Carlos Gomes). Reconhecido como “*professor de piano para ambos os sexos*”, voltava-se também para a composição sacra erudita e, sob pseudônimo, de polcas, xotes e valsas. Esse era um negócio em ascensão que outros organistas também se dedicaram, como Elias Álvares Lobo que, em torno de 1850, já havia publicado marchas, dobrados, xotes, quadrilhas, música para banda; foi organista nas missas da Irmandade do Santíssimo, da qual era membro, e chegou a organista da Igreja de Santa Efigênia, em 1889, e em 1895 da Paróquia de Santa Cecília em São Paulo.

A atividade de ensino era inerente à atividade do organista. Assim, o Pe. José Alfeu Lopes de Araújo (1871-1941) que, além de regente de “um notável coro de meninos” na Igreja Matriz de Santana, do Rio de Janeiro, segundo ALMEIDA, (1948, p.147) foi professor de órgão e harmônio no Instituto Nacional de Música; ou o Padre Lauriano Antonio do Sacramento, que em 1826 mantinha uma escola particular com quarenta alunos, em Tiradentes, uma vila cuja população total era de 1.193 habitantes.

Outros desenvolviam atividades em companhias líricas, como regentes, compositores, como Giachino Giannini, italiano de nascimento (1817-1860) que veio ao Brasil chefiando uma companhia lírica que se apresentou no Teatro São Pedro de Alcântara e do qual se tornou regente. Foi responsável pela estréia de *Macbeth*, de Verdi, no Rio de Janeiro em 1852,

quando da inauguração do Teatro Provisório. Foi compositor de ópera e participou da criação da Academia de Música e Ópera Nacional, em 1857, e professor de acompanhamento, órgão e contraponto no Conservatório de Musica. Graciliano Menezes foi organista da Igreja de Sant'Ana em Belém e também regente de orquestra nos teatros El Dorado e Moulin Rouge na mesma cidade. A diversidade de atividades, que podia evidenciar um certo nível de instrução, foi a marca de Domingos da Rocha Mussurunga, regente, organista, compositor e latinista, além de autor do primeiro *Compêndio de Música* em língua portuguesa e que atuou como organista da Igreja do Boqueirão, Bahia, na primeira metade do século XIX; Adolfo José Kaulfuss, mestre de capela e organista da Catedral de Belém, por volta de 1850, e que era também reconhecido como jornalista, historiador, cronista musical, crítico, astrônomo, matemático, professor de língua grega, físico ... (SALLES, 1958, p.43); Julio César do Lago Reis, (1870-?), que foi também crítico musical e autor da primeira peça musical para órgão solo que levantamos no Dicionário.

Para alguns, segundo DINIZ, a velhice foi um

(...) duro crepúsculo – para não dizer duríssimo (...) Na velhice sofreram toda sorte de dificuldades e privações. Tem-se a impressão de que ainda trabalhavam simplesmente para não morrer de fome. Doentes, alquebrados, mal vestidos e mal alimentados faziam o impossível para cumprir suas obrigações de organistas. Alguns, como Nicolau de Miranda que, parece, não soube fazer outra coisas neste mundo que tocar órgão durante sua longa vida, chegou a pedir à Santa Casa de Misericórdia, de que era organista titular com longo tirocínio, ‘uma ajuda de custo para se poder remediar as faltas vigentes que padece’. Isto em 1731. (...) Nicolau de Miranda afirma ser ‘um homem honrado com setenta anos de idade, sem amparo algum de que se valha, sem escravo que o sirva, e pagando casa de aluguer; padece grandes necessidades, e presente se acha muito falto de vestuário para poder continuar a dita ocupação, sem ter outro meio de que viva’. (1986, p.21).

E a resposta veio no mesmo ano, com o despacho ao requerimento do organista: “*O nosso Irmão Tesoureiro da Casa, e recebedor das esmolas dará ao Suplicante vinte patacas de esmola. É pena que deixaram escapar esta enjoada expressão ‘de esmola’... A quantia poderia não resolver todas as aperturas do Miranda, mas era generosa, relativamente boa, pois significava quase um ordenado de três meses de organista*”. (p. 22).

A transformação da Igreja, de suas normas e tradições, e a lentidão das mudanças na estrutura social fazem essas características parecerem tão próximas, comuns a essa prática musical, também, em nossos dias. Se as condições e os meios alteraram-se em outro ritmo de

tempo, o tempo da estrutura permaneceu vagaroso, mantendo-a fundeada em bases que impediam grandes mudanças. Talvez o fenômeno mais característico tenha sido a aceitação das mulheres nos serviços musicais sacro-litúrgicos, como resultado das alterações no quadro social do século XIX. Uma única mulher parece ter atuado como organista no final do século XVIII, como chama atenção LANGE pela prematuridade do fato -- tratava-se de Ana Maria Mártires, substituta de Emerico Lobo de Mesquita na Matriz de Diamantina.

A atividade das mulheres como organistas e cantoras a serviço das Igrejas começou a surgir no século XIX. Certamente, para monjas em conventos, as atividades musicais faziam parte de suas obrigações, e as realizaram desde a implantação das ordens e conventos na Idade Média. Muitas delas aperfeiçoaram-se como musicistas dentro dos muros dos conventos e abadias, como mostra o documento de pagamento das religiosas do Convento do Desterro da Bahia, em 1718, ao professor José Peixoto de Menezes da quantia de trinta mil réis “*para ensinar harpa à Madre Rosa de Santa Clara*”. (apud NASCIMENTO, 1973, p.73). Além do estudo da música para o serviço religioso, em muitos conventos era permitido à superiora que executasse certos atos litúrgicos entre as freiras como a distribuição da comunhão, a leitura do Evangelho e mesmo dirigir reuniões de comunhão para evitar a necessidade de presença masculina.

Mas no serviço religioso regular das igrejas e catedrais, como parte da capela de músicos, nas orquestras contratadas para as festas religiosas, as mulheres não tinham lugar. Em 1817, um viajante francês observava nas igrejas da Bahia que os “*músicos isoladamente são medíocres, mas guardam bom compasso*” e notava que, como não havia castrados, a voz de soprano era feita por homens cantando em falsete. (apud DINIZ, 1986, p.23). Essa era a prática em todo o Brasil. Não há registros sobre a atuação dos *castrati* na atividade litúrgica musical, a não ser na Capela Real de D. João VI, onde figuravam ao lado dos outros músicos. Para suprir a falta de vozes agudas podia-se usar, também, o coro de meninos, prática tradicional na música polifônica coral católica. Não havia necessidade de que fosse realmente um coro, mas apenas dois meninos poderiam dar conta da tarefa, como mostra documento sobre o organista Francisco Dias de Andrade, em 1808, da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, em Salvador; ou o contrato do organista Francisco Xavier de Souza Velho, na mesma igreja, que o

obrigava a fazer “*as missas e ladainhas cantadas por meninos ou músicos todos os Sábados (...) e a novena de Senhora da Saúde tãobem com meninos, ou músicos e órgão, quando não for de Música [isto é, com orquestra]*”.(apud DINIZ, 1986, p. 24).

Se a documentação sobre os organistas é escassa, mais raros ainda são os documentos que falam da participação feminina em uma sociedade patriarcal que reservava a ela um papel privado, de submissão ao regime de casamento e restritas ao desempenho doméstico. O desconhecimento sobre a atuação da mulher, entretanto, não reside apenas na falta de documentação. Há outras razões para tanto. A ausência da presença feminina nas histórias da música tradicionais não resulta de sua pequena atividade musical na vida real, mesmo nos períodos em que essa quase que lhe foi totalmente vedada, mas na própria natureza da musicologia praticada nos séculos XIX e XX, que prestou pouca atenção às questões sociais, como estratificação, *status*, os conflitos de classes sociais, o acesso à educação e, assim, negligenciou a condição feminina como objeto de estudo. Os musicólogos preferiam focalizar-se em manuscritos, tratados que lhes davam suporte para escreverem histórias dos estilos musicais, notadamente o europeu, por meio do estudo de obras e gêneros mais representativos, deixando de lado uma parte importante da prática musical que revelaria o papel das posições profissionais, as oportunidades educacionais diferenciadas para os gêneros e as questões de classe e gêneros.

Se não há dúvidas sobre a presença feminina na antiga igreja cristã, mesmo na música litúrgica e em outros afazeres religiosos, à medida que a Igreja foi se desenvolvendo as atividades musicais foram se restringindo até se tornarem área exclusiva do cantor e do músico do sexo masculino, treinado na *Schola Cantorum*, enquanto a oposição à participação feminina, ao mesmo tempo, foi crescendo. Às mulheres foi sendo cerceado o direito à aprendizagem de música nas duas maiores fontes de ensino: as escolas das catedrais e a aprendizagem profissional com um mestre, dentro de uma associação de músicos (guilda) ou, mesmo, dentro da própria família, quando de músicos. Às mulheres das classes mais altas, entretanto, a educação musical não era limitada; professores particulares eram comuns nos castelos dos nobres e depois nas mansões dos burgueses para ensinar as mulheres da casa a proverem música para um reduzido círculo de pessoas. Se algumas se tornaram musicistas, foi porque ultrapassaram os objetivos dos estudos musicais que, no caso das mulheres, não visavam à profissionalização.

O canto foi a primeira atividade conquistada pelas mulheres como um espaço de atuação pública, a partir dos meados do século XVI, fosse como participantes dos conjuntos femininos existentes nas cortes de Ferrara e em outras cidades italianas, e, ao final daquele século com o

surgimento da ópera, gênero que mesmo contando com os *castrati* começou a abrir espaço para a voz feminina, à medida que se espalhava pela Europa. Por volta de 1700, as mulheres estavam estabelecidas em todos os ramos do cantar na Itália; do cantar em concertos e do ensino na França, na Inglaterra e na Alemanha. Em todas as áreas – na música da câmara e do teatro – mas não na música da Igreja.

A partir do século XIX, embora pudessem receber uma educação musical ainda com restrições nas novas escolas de música -- os conservatórios -- musicistas mulheres eram menos empregáveis do que os do gênero masculino. Uma resposta das mulheres nas sociedades européias e na americana foi a formação de orquestras femininas que, no fundo, queriam treinar suas musicistas para virem a integrar as orquestras masculinas, muito mais prestigiadas. Nos Estados Unidos somente após 1904, quando as associações de músicos vieram a fazer parte da *American Federation of Labor*, foi que as organizações orquestrais existentes foram obrigadas a aceitar mulheres, fenômeno que se repetiu na França também na virada do século (e somente na segunda metade do século XX na famosa Filarmônica de Berlim). No início do século XX, a pressão feminina se fazia por todos os lados, por meio da organização de concertos só com participantes femininas, na elaboração de textos e na publicação de dicionários e livros sobre mulheres na música, em artigos sobre a “questão feminina”, tudo que podia ser confundido, deliberadamente, com “feminismo”, e que acabou por gerar grande oposição social.

Na área da educação, surgiram idéias contra a educação comum e integrada de meninos e meninas. Dizia-se que solaparia a seriedade do estudo e diminuiria a capacidade de profissionalização. Idéias sobre a maior criatividade masculina na música solidificaram-se, como expressa por Emil Nauman -- “Todas as obras criativas têm sido obras exclusivas de homens” -- autor de uma obra sobre história da música, em alemão, publicada em 1882-86, que se tornou muito popular, e traduzida para o inglês fez muito sucesso na Inglaterra e nos Estados Unidos. Em 1894 surgiram provas da inferioridade feminina na arte e particularmente na música considerada “uma idéia masculina”: “certamente não há nenhuma outra arte na qual as mulheres tenham se mostrado mais incapazes”. (apud BOWERS & TICK, 1986, p.8).

No século XX, a entrada da mulher como força de trabalho em outros campos profissionais produziram mudanças sociais que contribuíram para o abandono dessas oposições sobre o lugar artístico destinado às mulheres nas artes tradicionais. No âmbito de outras atividades, a mulheres encontraram um lugar público. Mas mesmo assim, a noção de que a música e sua prática não eram mais do que um adorno à moça bem-educada e à espera do casamento persistiu durante todo o século. Essa noção permitia que as famílias pagassem

professores particulares ou escolas de música para as filhas, mas limitava sua participação nos terrenos da composição e da profissionalização em orquestras ou conjuntos instrumentais, marcadamente masculinos.

A quebra da restrição à participação feminina na missa católica parece ter resultado mais dessas transformações dos costumes sociais do que de uma mudança interna na Igreja. Esta, quando pressionada, foi pouco a pouco atendendo às pressões externas por maior participação, o que, entretanto, não se concretizou rapidamente e de uma só vez. Em 1949, os decretos do Primeiro Sínodo da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro demonstram que se certas áreas podiam ser acessíveis às mulheres, como a atividade de organista, outras, como o canto, e principalmente o canto em um grupo masculino, ainda estavam proibidas ao exercício feminino, como se lê no artigo 429: *“tendo os cantores na igreja verdadeiro ofício litúrgico, são os homens, moços e meninos, os primeiros que devem ser chamados para formar o coro”*, levando-se em conta que tenham piedade e bons costumes *“atitude modesta e devota durante as sagradas funções”*; mais à frente o documento determina que *“não obstante: a) toleramos coros estritamente femininos,... e coros mistos, não porém formados de homens e mulheres”*. As mulheres podiam ser organistas, *“entretanto, conforme as circunstâncias, pode ser homem o organista, ou diretor do coro, ainda quando o coro for de vozes femininas, ou melhor nos coros de vozes masculinas”*, entretanto era *“definitivamente proibido: a) cantar solos, principalmente de vozes femininas em ocasiões de novenários, mês de Maria, do Coração de Jesus”*. (DECRETOS, 1950, p. 21-4).

Talvez para se entender melhor como se deu essa quebra de uma norma várias vezes centenária, é preciso saber que o espaço foi aberto às mulheres porque foi deixado pelos homens em busca de outras carreiras. É preciso voltar atrás um pouco e lembrar que a entrada para o serviço musical religioso era uma forma de ascensão social aos membros das classes inferiores, uma forma de profissionalização que importava em sociedades com rígido controle quanto à mobilidade social; entretanto, não era um caminho escolhido por um jovem de família nobre ou burguesa. Mas a importância do cargo de músico de igreja -- organista, mestre de capela, ou cantor (na Igreja Luterana) e mesmo nas demais igrejas reformadas -- foi minada a partir do início do século XVIII diante dos novos conceitos de produtividade aliados ao de liberdade necessários à economia capitalista em crescimento. Nas cidades luteranas, onde o organista era um funcionário municipal, a disputa com outros funcionários, que passaram a se considerar igualmente importantes na localidade, assumiu contornos de competição e no âmbito do ensino instava-se para que os jovens alunos não procurassem mais os músicos de igreja como professores. Na distribuição da tarefa de compor música para as

cerimônias da cidade, que era prerrogativa do organista, surgiram disputas entre os músicos seculares e os de Igreja, aqueles reivindicando mais oportunidades e igualdade de tratamento, como exemplifica o fato a seguir. Em 1715, uma disputa surgiu entre um “*Músico da Cidade*” de Gluckstadt e o organista Rosenbusch, muito conhecido na época. O primeiro reclamava por estar impedido, por norma e costume, de compor música para um funeral e na sua petição escreveu que “*qualquer homem, seja ele de elevada ou modesta classe, é livre para compor música solicitada a ele, mesmo que ele não seja um organista. Se eu posso ganhar um ‘shilling’ ocasional fazendo isso, isto deve me ser permitido fazer*”. (apud EDLER, 1983, p.79).

Foi, também, a partir do século XVIII que organistas ficaram à mercê da lei da oferta e procura. As mesas diretoras das igrejas passaram a achar que não precisavam mais estabelecer em contrato, como antes eram feitos, os ajustes necessários aos salários de acordo com o aumento do custo de vida. As respostas eram que os músicos deviam procurar outras fontes de recursos para suprir as quantias necessárias à sua subsistência, o que os removeu da condição de músicos privilegiados e prestigiados e os colocou em pé de igualdade com os demais músicos seculares.

Assim, com esse espaço vago, com salários menores e sem as mesmas garantias de aumento anual e outras benfeitorias, mas como a atividade existia e era necessária ao serviço religioso, as mulheres começaram a ocupar esses cargos. De uma forma mais lenta na Igreja Católica; mas nas igrejas reformadas o impacto foi muito maior.

As Igrejas Evangélicas aceitaram mais rapidamente o serviço feminino na atividade musical, principalmente nas regiões em essas igrejas tiveram um papel marcadamente missionário, como aconteceu no Brasil. Nessas igrejas a participação feminina era vista como relevante, tanto como missionárias e professoras, ou como esposas de pastores missionários. Nessas condições cabia às mulheres uma série de tarefas, entre elas a de tocar o órgão ou harmônio para acompanhar a congregação, a formar e reger corais.

Uma das figuras de missionária que teve mais impacto sobre a música evangélica no Brasil foi Sarah Poulton Kalley (1825-1907), missionária e segunda esposa do médico-missionário Dr. Roberto Reid Kalley (1809-1888), que trabalhara na Ilha da Madeira. O casal chegou ao Rio de Janeiro em maio de 1855, e três meses depois iniciava, em Petrópolis, as primeiras aulas bíblicas dominicais, de início, e em seguida o culto evangélico no Brasil. Os primeiros hinos cantados em português haviam sido escritos por Dr. Kalley, quando missionário na Ilha da Madeira; a partir desses, Sarah passou a traduzir letras de outros hinos e a compor poesias originais. Em 1861 publicou a primeira edição de *Psalmos e Hymnos (para*

o uso daquelles que amão a nosso senhor Jesus Christo), que incluía dezoito Salmos e trinta e dois hinos, apenas com a letra, e em 1868, na segunda edição que se chamou *Música Sacra arranjada para quatro vozes*, colocou também a música. Destinou-a ao uso do coro da igreja que acabara de criar na Igreja que haviam formado no Rio de Janeiro, para onde o casal se mudara. Essa segunda edição acabou se tornando o *Salmos e Hinos com Músicas Sacras*, o hinário oficial das igrejas evangélicas no Brasil, e que teve sucessivas edições e acréscimos, até atingir na edição de 1919, feita em Londres, 608 peças. A atuação de Sarah Kalley não era apenas como tradutora das letras, mas também como autora de letras originais para hinos do repertório anglo-saxão principalmente. A novidade da atuação de Sarah Kalley na organização desse hinário era que ele era destinado ao canto congregacional e, como tal, um material musical até então inexistente no Brasil. Vinha a atender aos propósitos do trabalho missionário que exigia a criação de um repertório em língua vernácula, de acesso fácil a todos os fiéis e que ajudasse na evangelização. É importante notar que o ensino não confiava somente na transmissão oral do canto, mas apoiava-se no texto musical acessível a todos.

A composição de letras para hinos, ou a elaboração de traduções, passou a ser uma outra área de atuação para as mulheres na segunda metade do século XIX. Na cultura anglo-saxônica, que teve enorme importância no estabelecimento dos evangélicos no Brasil por meio de suas missões, o número de mulheres que se dedicou a essa tarefa não foi pequeno. Coleções de hinos começaram a surgir, como *Hymns in Prose for Children* de Ana Laetitia Barbauld (1743-1825) que se tornou popular e cujos hinos foram traduzidos para francês, espanhol e italiano; ou os cerca de 150 hinos escritos por Charlotte Elliot (1789-1871), entre eles *Just As I Am*, que foi traduzido para português por Robert Kalley, integra o *Hinário Evangélico* sob número 359 e ainda é hoje cantado; ou a conhecida letra de Sarah Adams (1805-1848) - *Nearer, My God to Thee (Mais junto, ó Deus, a Ti)* - que integra o *Hinário Evangélico* sob n. 382; ou as quase 400 letras de hinos compostas por Cecil Francês Alexander (1823-1895), entre elas *Once in Royal David's City*, traduzido livremente por Isaac Nicolau Salum, em 1946, sob o título de *O Bondoso Salvador*, publicado sob n. 26 nos *Cânticos do Natal*, reunidos e anotados por Henriqueta Rosa Fernandes Braga.

O número de mulheres autoras aumentou à medida que se adentrava o século XX, como Dorothy F. Gurney (1858-1932) que escreveu *O Perfect Love*, cantado com tradução de João Faustini e incorporado à coleção *Os Céus Proclamam, IV*, sob n. 156, (1961), e Julia C. Cory (1882-1963), que escreveu a letra *We Praise You, O God* para um hino holandês que se sabe foi cantado em Olinda, no tempo de Nassau, e que voltou ao Brasil pelas mãos dos missionários americanos (*Hinário Evangélico*, n. 132), com letra em português do Reverendo

Antonio de Campos Gonçalves, mostrando os indiretos caminhos da história; sem se esquecer de Fanny J. Crosby (1820-1915), autora de mais de 300 hinos, incluindo os muito conhecidos *Blessed Assurance* (*Que segurança*) traduzido para o português e colocado no Hinário Evangélico sob n. 341, *Mais perto da Cruz* que recebeu letra em português e está no *Hinário Evangélico* (n. 325); *Near the Cross*, (*Quero estar ao pé da cruz*), com tradução de Julio César Ribeiro e publicado como n. 354 no *Hinário Evangélico*.

Como letrista, Sarah Kalley contribuiu com 122 poesias, entre originais (a maior parte) e traduções para os 500 hinos do *Hinário Evangélico*, como: metrificações dos Salmos 130 e 134, que estão no Hinário Evangélico sob n. 372 e 128, respectivamente; *Hora bendita de oração* tradução da poesia de William Bradbury (n. 91) do *Hinário Evangélico*; com letras originais, como a do hino n. 350, *As tuas mãos dirigem meu destino*, entre muitos outros.

Na implantação das igrejas evangélicas, a atividade das mulheres também acontecia na função de organistas. Mary Parker Dascomb é outra figura que merece destaque quando se trata da entrada das mulheres na prática da música sacro-litúrgica. Tendo chegado ao Brasil em 1866, como preceptora dos filhos do cônsul americano, Mary Dascomb foi organista da Igreja Presbiteriana de São Paulo, fundada em 1863, e que em 1903 cindiu-se dando origem à Igreja Presbiteriana Independente. Na igreja original, que funcionou a partir de 1876 na esquina da Avenida Ipiranga com a São João, e depois na Rua Vinte e Quatro de Maio, Mary Dascomb tocava o harmônio e foi a primeira regente do coral, organizado em 1887. No Rio de Janeiro, a primeira organista de que se tem notícia na Igreja Metodista do Catete foi Stella Marques, à época em que a Igreja recebera o órgão de tubos inglês, em 1892, doado pela Igreja Anglicana do Rio de Janeiro (*Christ Church*).

No campo do ensino, surgiu o nome de Amélia de Mesquita (1866-1954) que foi professora de órgão do Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro, por mais de 25 anos. Pianista, estudara em Paris entre 1877 e 1886, e segundo consta, estudou órgão com César Franck, ele também professor no *Institut des Aveugles*, naquela cidade. Os nomes começaram a despontar à medida que o século XX avançava, e as atividades femininas nas Igrejas -- católicas ou reformadas evangélicas -- crescem na regência coral e na composição, campos até então interditados às mulheres.

Em 1908, MELO escreveu: "Deixando de parte um estudo crítico e minucioso sobre a decadência da execução do órgão em nossas principais igrejas, não posso, entretanto, calar-me perante as irmandades e capelanias que, possuindo órgãos de primeira qualidade, não trepidam em sacrificar nas aras de seus interesses pecuniários a execução deste instrumento especialmente religioso, nomeando como organistas mulheres cujas habilitações não passam

quando muito das 'Flores melódicas' de Beyer". (apud DINIZ, 1986, p. 68). Mas em 1985, o maestro Bacarelli pode dizer "hoje nós temos mais organistas do que bons instrumentos, e muitas são mulheres..." (ENTREVISTA, 1985).

O primeiro grande órgão que se destina à América do Sul foi construído n' uma officina allemã, (...) e depois de minucioso exame feito neste magistral trabalho... foi unânime a opinião de que se achavam em presença de uma obra prima, cuja construção se podia considerar genial e irreprehensível (...), assim saudado na Alemanha, assim chegou ao Brasil. Sobre ele, a Gazeta Musical, em 1891, publicou esse artigo traduzido do Frankfurter Oder Zeitung, saído no final de agosto daquele ano, "para que os nossos leitores julguem do valor da aquisição que vae fazer o nosso paiz, como para que se veja mais uma vez a competência artística do director do nosso Instituto Nacional de Musica [Leopoldo Miguez}.

O primeiro grande órgão que se destina à América do Sul foi construído n' uma officina allemã, o atelier do real constructor de órgãos Sauer, e terminado há poucos dias. Esse importantíssimo trabalho, que se destina ao Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, contém 46 registros sonoros distribuídos por quatro teclados, um dos quaes é pedal e três manuaes. (GM, 1891, p. 7).

O instrumento foi experimentado no salão dos órgãos da fábrica Sauer e avaliado pelo professor Emilio Lamberg, que fora enviado para Frankfurt para acompanhar os trabalhos como representante do governo brasileiro e como professor do Instituto Nacional de Música, e pelo Dr. Reiman, músico alemão, provavelmente organista, que "proporcionou aos assistentes o gozo de o ouvirem, e tocou com grande maestria uma composição, pela qual se poudes bem avaliar a grande riqueza das vozes, os efeitos de sonoridade portentosos e admiráveis, e todas as nuances imagináveis, desde o forte mais grandiosos até ao mais débil pianíssimo" . (GM, 1891, p.8).

O órgão foi instalado na nova sede do Instituto Nacional de Música e a imprensa saudou como o início de uma nova fase para a instituição que "demorou-se em phase de marasmo, da qual não se deve incriminar seus dirigentes anteriores, porque elles, nessa época, lutavam com falta de tudo (...) cõscio dos delicados deveres, que lhe pesam sobre os hombros, o actual director do Instituto Nacional de Musica cada vez mais accelera a actividade para manter o merecimento da brilhante instituição". (AMABILE, 1923). O diretor era Leopoldo Miguez, nomeado contra a expectativa dos que achavam que o cargo deveria ser de Carlos Gomes.

A aquisição do órgão não apenas foi levada adiante por sua iniciativa, mas recebeu também sua contribuição financeira. Miguez doara a quantia que recebera como prêmio pelo primeiro lugar no concurso para o hino nacional brasileiro, quantia que vinha ajudar ao pagamento do montante de 30.000 marcos gasto com o instrumento. Em artigo na *Gazeta Musical*, Leopoldo Miguez louvava o instrumento pela sua potência “*deve ter uma vibração superior a 300 executantes de orchestra*” e revelava que era um instrumento “*completamente desconhecido entre nós*”, indicando que no Rio de Janeiro não havia até aquele momento nenhum órgão similar. (MIGUEZ, 1892, p.264).

O órgão era, então, o centro do salão de concertos, reformado para recebê-lo, do novo edifício situado à rua Luis de Camões. A iluminação elétrica foi colocada em razão de recomendação do fabricante do órgão, Sauer, à direção do Instituto. Avisava que, embora a iluminação a gás fosse mais barata, “*seu emprego é muitíssimo prejudicial ao órgão*” e que não se responsabilizaria “*pela conservação do delicado instrumento se porventura a sala não for illuminada a luz electrica*”. (apud MIGUEZ, 1892, p.265). No relato, MIGUEZ contemplava dizendo que

A mechanica complicada do nosso grande órgão, a delicadeza das peças que o compõem interiormente, todo o aparelho pneumático, seriam atacados pelo calor do gaz e em muito pouco tempo estaria – e isto affirma-o o fabricante sem hesitação – completamente estragado um instrumento do custo de perto de 30.000 marcos, isto é, mais do dobro do que é necessário para se fazer a conveniente installação de luz electrica, a qual traria não só a vantagem de podermos nos utilizar do nosso salão à noite, como concorrerá grandemente para o aformoseamento de uma sala, que julgo ficará sendo a primeira da Capital em tamanho e em belleza. (MIGUEZ, 1892, p.266).

Completamente estragado, entretanto, vamos encontrar o instrumento por volta de 1920, conforme carta endereçada ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores, publicada no *Brasil Musical*, pela “*A direcção*” [do Instituto Nacional de Música, Abdon Milane], dizendo que embora o Instituto tenha um instrumento de tal porte, como todos os mais importantes conservatórios do mundo, para concertos e ensino “*o nosso instituto possui um, e magnífico, mas quase fadado a desaparecer e a gastar-se pelo abandono em que jaz: foi mesmo posto à venda, talvez como um objecto inútil e imprestável! É muito triste que isso assim aconteça, quando o nosso instituto carece desse preciosíssimo instrumento, e o órgão que possuímos, talvez o único na América do Sul, é de qualidade e feitura primorosas*”. (BRASIL MUSICAL, 1923).

Em outra reclamação sobre o estado do instrumento, o articulista e professor do Instituto Nacional de Música menciona que

Leopoldo Miguez, o reorganizador do nosso actual Instituto, sacrificou 20 contos do seu bolso para auxiliar o governo na compra de um órgão magnífico que se acha actualmente recolhido ao Instituto dos Surdos-Mudos a espera de um comprador qualquer, uma vez que o architecto-constructor do referido salão, entendeu, do alto da sua sabedoria, que um órgão no salão de concertos do I. Nacional de Música, mesmo sendo um Sauer de 40 registros e perto de 5 mil tubos, menina dos olhos de L. Miguez, era uma excrescência! (AMABILE, 1922).

Segundo constava, o órgão valia à época, 1922, 150 contos e indaga, retoricamente, sobre a falta de instrumentos para o ensino que mantinha os catedráticos de órgão do Instituto Nacional de Música e do Instituto Benjamin Constant, únicos cursos de nível superior no Brasil,

(...) condemnados a receber eternamente vencimentos no Thesouro Federal para ensinar um instrumento que os referidos estabelecimentos não possuem? O Instituto Benjamin Constant contentou-se sempre com um harmonium velho e bichado e o nosso Instituto de Musica com dois, aliás, bons. (...) O Brasil possui dois estabelecimentos officiaes de ensino superior, onde existem as cadeiras de órgão, com os respectivos cathedraicos, porém, sem o principal que seria o instrumento, sendo de notar-se que o do Instituto de Musica irá breve para o deposito das cousas inúteis. (AMABILE, 1922).

O curso de órgão do Instituto Nacional de Música foi o primeiro curso oficial no Brasil. Sua origem vem do Conservatório de Música, fundado em 1841, por Francisco Manuel da Silva, instituição que por volta de 1865, após seu falecimento e “faltando o prestígio da sua presença, a escola foi deslizando para a mediocridade”. (ANDRADE MURICY, 1948, p.213).

Com a República, o Conservatório passou por uma reformulação realizada por uma comissão composta por Barbosa Rodrigues, crítico do *Jornal do Comércio*, Alfredo Bevilacqua, professor de piano, e Leopoldo Miguez, compositor, e em 1890, pelo decreto 143, foi criado o Instituto Nacional de Música que passou a funcionar em um prédio à rua Luiz de Camões e substituiu o Conservatório de Música.

AMABILE (1923), historiando a trajetória do Instituto Nacional de Música, menciona os cursos existentes em 1872, quando foi inaugurado o novo edifício para o então ainda Conservatório Nacional, e dentre eles consta o de órgão. O primeiro professor foi Hugo Bussmeyer, mas antes já se fazia menção a Joaquim Gianini que ministrava aulas de

acompanhamento. Após a implantação do Instituto Nacional de Música, o curso passou a ser de 6 anos e dividido em duas séries: inicial e superior, de três anos cada uma, o de harmônio de três anos, como também eram os cursos de canto, de flauta, de clarineta, mas menos longo do que os cursos de piano, violino e violoncelo (9 anos). O então professor do curso de órgão, Emilio Lamberg, (de 1890 a 1892), foi o indicado para ir à Alemanha acompanhar a construção do instrumento da fábrica Sauer. Mas em 1894, quem seria nomeado professor foi Alberto Nepomuceno, quando estava ainda em viagem de estudos na Europa; em razão da nomeação, estendeu sua viagem por mais alguns meses para estudar órgão com Alexandre Guilmant em Paris. Nepomuceno permaneceu como professor até 1920, seguido dos professores Grace Caldwell, de 1920 a 1922 e Cônego José Alpheu de Araújo, nomeado catedrático da cadeira de órgão e harmônio, em 1925. Nesse período a cadeira de professor de órgão esteve sob ameaça de extinção, da mesma forma que o órgão Sauer, quando da reforma da sala de concertos. O cargo continuou, mas o órgão desapareceu. Segundo narrativa do Prof. AMABILE:

O actual director do I. N. de Música, Dr. Abdon Milanez, teve um gesto de nobreza e energia não consentindo que o governo extinguisse a cadeira de órgão, por morte do cathedratico; porém, o governo não foi tão feliz junto ao architecto, pois, por maiores esforços que empregasse não obteve o seu assentimento para a collocação do precioso instrumento, que, provavelmente em ocasião opportuna, irá servir de combustível para atizar a fogueira que deverá queimar o incenso glorificador ao gênio do referido architecto. (1922).

A questão do órgão Sauer voltou a ser mencionada na década de 1950, quando da aquisição do novo órgão de tubos – o Tamburini - que veio a ser instalado no Salão Leopoldo Miguez, do edifício que o Instituto Nacional de Música ocupava desde 1910, à rua do Passeio. Novamente, este também era tratado como o “*maior órgão da América do Sul*”, e montado na então chamada Escola de Música da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, e inaugurado no dia 13 de agosto de 1954. Era um órgão italiano, da fábrica Giovanni Tamburini, de Cremona, que custou 600.000,00 cruzeiros, e segundo ANDRADE MURICY:

É uma iniciativa, essa de nosso primeiro estabelecimento oficial de ensino, que honra a sua administração, pois que veio dotar o Brasil de um notável instrumento, destinado exclusivamente a concertos, capaz de possibilitar a realização de planos culturais de grande envergadura, como seja, pelo menos, a apresentação, num ciclo fabuloso, de toda a literatura universal, para órgão desde Bach até os autores mais modernos. (1954, p.147).

E o órgão Sauer? Segundo a então diretora da escola, a Profa. Joanídia Sodré, aquele instrumento deveria ser montado na Reitoria da Universidade do Brasil. Nunca o foi e nunca mais foi encontrado. ANDRADE MURICY, ao saudar o novo órgão italiano, deu notícias sobre o que aconteceu com o instrumento: “No órgão de Míguez pouco se pôde ouvir, porque ora estava desfalcado, como ocorreu em consequência da mudança da antiga sede da escola para a atual [rua do Passeio], quando desapareceram peças, e depois, apesar do concerto realizado há anos por iniciativa do professor Aloisio de Castro, sempre desafinado e desarranjado”. (1954, p.148). Para terminar a história do “grande órgão Sauer”, deve-se mencionar que este não foi o único instrumento do Instituto Nacional de Música. Há um outro órgão, da mesma marca, com dois manuais e pedaleira, 345 tubos, sete registros e tração mecânica, que funcionava precariamente em uma sala para estudo dos alunos. Foi reformado, em 2002, pela oficina Família Artesã Rigatto e Filhos. Não se sabe quando foi adquirido, mas supõe-se que tenha vindo junto com o grande órgão de três teclados, embora a própria Sauer não possa informar precisamente, pois boa parte da documentação do fabricante foi perdida durante Segunda Guerra Mundial. “O que descobri, e está documentado, é que foi Alberto Nepomuceno quem montou o órgão de estudos e fez isto em apenas um mês”. (LACERDA, 2002, p.9).

Se o segundo (ou terceiro?) órgão da Escola Nacional de Música foi saudado como “o maior da América do Sul”, quando de sua instalação em 1954, outros mereceriam muito mais esse título, como o da Basílica de Nossa Senhora Auxiliadora de Niterói, o do Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro; em São Paulo, o da Igreja da Sé, da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, do Mosteiro de São Bento, e do Teatro Municipal. Todos foram inaugurados na mesma época, são instrumentos de grande porte como nunca se havia visto no Brasil, e representam exemplares construídos segundo os preceitos do “*Organ Revival*”, mas seguindo a linha do chamado “órgão neo-clássico”.

O movimento *Orgelbewegung*, capitaneado por Albert Schweitzer, no início do século XX, encampado por praticamente todos os grandes construtores de órgão europeus, e em seguida americanos, não foi absorvido da mesma maneira em todos os países e apresentou duas grandes linhas de atuação. De um lado aqueles construtores e estudiosos que se voltaram

para a manutenção dos órgãos do século XVIII, especialmente os de Arp Schnitger e Silbermann, que se julgava serem os instrumentos mais apropriados para uma execução fiel das obras de Bach, a partir da “descoberta”, por Hans Henny Jahnn, da potencialidade dos velhos órgãos de Schnitger, entre eles o da Igreja de *St. Jakobi*, em Hamburgo e o da capela da Igreja St. Maria, em Lübeck. Em 1926 Oscar Walcker, com a colaboração de Willibald Gurlitt, projetou um pequeno órgão segundo detalhes deixados por Praetorius na sua *De organographia (Syntagma Musicum, 1619)*, que foi colocado na Universidade de Freiburg, um órgão construído e harmonizado segundo a “maneira barroca”. Por outro lado, a linha conhecida como “neo-clássica” agrupava construtores que esperavam poder construir instrumentos nos quais todo o tipo de música poderia ser tocado, como no instrumento idealizado e construído em 1927 por Walcker na Recklinghausen, com 88 registros reais, no qual o construtor combinara as características dos órgãos de Praetorius e Silbermann com desenvolvimentos modernos, criando assim um órgão eclético, bem como um de fatura de Steinmeyer, construído em St. Lucas, Munique, no qual se podia tocar todo o repertório organístico.

Em 1915, DOLMETSCH expressou bem a situação segundo sua visão:

Church organs had that power based on sweetness which constitutes majesty. The change came on, and for the sake of louder tone, pressure of wind was doubled and trebled. The same pressure acting on the valves which let the wind into the pipes made them too heavy for the fingers to move through the keys. A machine was then invented which did the work at second hand [and] the music of the organ dragged on after the player's fingers as best it could. Personal touch, which did so much for phrasing and expression, was destroyed. Then fashion decreed that the organ should be an imitation of the orchestra. The organist, if he is clever, can give a chromolithograph of the Meistersinger Prelude; but he has not the right tone with which to play a chorale, if his organ is pu-to-date. Modern compositions are intended for this machine, and all is well with them; but it is a revelation to hear Haendel's or Bach's music on a well-preserved old organ. (apud WILLIAMS, 1988, p. 182).

A procura em combinar as potencialidades do órgão alemão e do francês em um só instrumento tomou corpo após a visita de Rupp e Walcker a Charles Mutin, o sucessor de Cavaillé-Coll, e se concretizou na construção, em 1930, do gigantesco órgão de 208 registros, por Steinmeyer, para a Catedral de Passau, no qual uma divisão atendia ao estilo do órgão romântico alemão, outra tinha caráter francês, com lingüetas e Cornet e outra, ainda, representava uma “divisão barroca”, todas englobadas em um instrumento com tração eletro-pneumática. Tal órgão era concebido para permitir a execução tanto de obras de Grigny e

Bach, como de Franck, Messiaen e Reger. Na Itália, criou-se um modelo de “órgão de compromisso”, com características do *Werkprinzip* alemão, ao lado de coros de flautas e principais italianos, às vezes, com lingüetas italianas (isso mais para o fim da década de 1960), com mutações do tipo alemão, trombetas espanholas e extensão dos órgãos italianos.

Alguns princípios do órgão neoclássico foram estabelecidos como o uso pressão mais baixa para se ter uma sonoridade menos forte, suprimimento de registros de misturas e de mutação em grande variedade. Além disso, “(...) *the organ is to be erected, if possible on a west gallery, so that the whole construction enters into a geometric system which puts every part into its own place and makes the organ and the church appear as a whole. Tonally, the best disposition for the organ will always be that in which the pipework of each single division stands directly behind the case front*” (SUMNER, 1962, p.251). A tração deveria ser mecânica, mas os órgãos ecléticos, por seu tamanho, não podiam dispensar a eletropneumática, ou a tração eletro-mecânica.

Desse modelo são os órgãos mencionados no início deste texto, em São Paulo e no Rio de Janeiro, fabricados pelas firmas italianas Balbiani e Tamburini, e pela Walcker alemã.

O primeiro a ser assim modelado foi o do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, digo modelado porque o instrumento já existia e o que nos interessa nesse tópico são as modificações realizadas a partir de 1925, e não o instrumento de 1773, construído por Agostinho Rodrigues Leite, do qual restaram alguns tubos do Principal da fachada e as trombetas horizontais. Klais foi a fábrica alemã responsável pela instalação de um órgão de dois manuais, pedaleira e 27 registros, colocado atrás do antigo “órgão da Coroa”, que ficou servindo como fachada apenas. Mas em 1943, o órgão Klais foi desmontado e seus tubos e motor aproveitados para se construir um novo instrumento pela Fábrica Santa Cecília de Guilherme Berner; nessa reforma foi instalada uma nova consola com quatro manuais e pedaleira, do qual um teclado é expressivo. Sobre essa reforma, Dom Plácido de Oliveira, organista do Mosteiro, e mentor dessa reforma escreveu:

Os registros novos fabricados pelo Sr. G. Berner são: a Flauta harmônica de 8', a Dulciana de 8' colocados no I teclado, a grande Quinta de 10' $\frac{2}{3}$, para formar com o futuro Contrabaixo de 16' o Principal acústico de 32' (...) Teremos, em breve, com o Contrabaixo novo, uma Tromba labial fabricação igualmente do Berner, para o Pedal, além de já termos no pedal do II teclado expressivo a Trompete de 8', pela transmissão do mesmo registro, colocado em someiro especial (...) Restam ainda do Klais três registros que serão aproveitados na 3ª. e 4ª. partes: a Viola d' amore de 8', a Bordunflöte de 8' e a Hohlflöte de 4'. Começaremos em breve, conforme as posses, a construção da nova consola de 4 teclados e dos

registros que serão colocados na parte central, ou positivo, da nossa Coroa, esperando mais tarde com a montagem dos registros do 4º. teclado, que será o expressivo da Coroa, podendo ser tocado tanto no 3º. como no seu teclado, ou o 4º. (1944, p.134).

As reformas continuaram. Em 1956, foi restaurado o “órgão da Coroa” (de Agostinho Rodrigues Leite), com o aproveitamento de onze tubos desse órgão do século XVIII. Em 1965 foi construído um someiro para o IV teclado com 8 registros. Os someiros da primeira oitava do IV teclado, da Mistura 2 do pedal, para a Oitava 2, Mistura 4-6 filas da III teclado, além de um novo fole para o I teclado e dois motores importados da Alemanha foram introduzidos pelo organeiro Siegfried Schürle, em 1974, tornando-o mais “neoclássico”.

Em 1950 foi instalado o órgão Tamburini da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, em São Paulo, igreja dos padres salesianos, e sua inauguração em 17 de dezembro, tratada como “o fato culminante” daquele ano, foi saudada pelo cronista Padre José Geraldo de Souza:

Inicialmente deve ser assinalada importância, para a cidade, da existência, num dos seus grandes templos, não somente de mais um órgão, mas de um órgão de alta classe, no momento o maior do Brasil. Possui ele três teclados e pedaleira, funcionamento elétrico, cerca de 4.500 tubos, 53 registros, reais e numerosas combinações ajustáveis e fixas. A firma G. Tamburini, de Crema, Itália, construtora do instrumento, gastou cerca de três meses na montagem por técnicos próprios. Foi grande júbilo que o vigário da paróquia, o Padre L. Marcigaglia, encerrando uma campanha iniciada em 1948, conseguiu inaugurá-lo ainda no Ano Santo de 1950. (SOUZA, 1951, p.81).

O organista a tocar o concerto de inauguração foi o italiano Fernando Germani, organista da Basílica de São Pedro, do Vaticano, primeiro organista nomeado em 1948 *ad vitam*. Em seguida à inauguração, Germani tocou mais dois concertos, nos dias 19 e 21 de dezembro, no qual executou peças de Vivaldi, Bach, César Franck e Henry Mullet, Louis Vierne e Reger, entre outras.

O órgão foi construído com três consolas, a maior delas, na galeria, com três teclados, e pedaleira, a outra – o órgão coral – com duas consolas, cada uma com um teclado e pedaleira, uma das quais foi colocada na tribuna ao lado da porta lateral, perto do altar-mor, e outra em baixo, no pavimento da nave central. Essa disposição atendia aos objetivos de um órgão litúrgico, com consola colocada ao lado do altar e outra para servir como órgão de acompanhamento do coral, além de uma grande consola, com controle sobre as outras, para todos. Sem muito uso a partir do Concílio Vaticano II, as consolas do órgão coral foram vendidas e um outro órgão foi montado com seus tubos, e vendido, no final da década de

1970, para a Igreja de Nossa Senhora Aparecida de Vila Barcelona, em São Caetano do Sul, onde foi instalado por José Carlos Rigatto, e em 2002 foi adquirido pela Capela Beato Anchieta (Pátio do Colégio) por 40 mil reais, restaurado e montado pela oficina da Família Artesã Rigatto & Filhos (o novo nome de José Carlos Rigatto e seus dois filhos) de São Paulo. A montagem custou 20 mil reais e levou seis meses. A consola e pedaleira originais da Tamburini foram restauradas, enquanto os teclados e os tabletes dos registros vêm da montagem em São Caetano.

1954 foi o ano de instalação de três desses grandes instrumentos. Um deles foi o Tamburini da Escola Nacional de Música, da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, importado da Itália, com quatro manuais e pedaleira e cerca de 5000 tubos. Para acomodá-lo no palco do Salão Leopoldo Miguez, este teve que ser aumentado; a montagem começou em outubro de 1953 e terminou em janeiro do ano seguinte. Depois de muitos anos sob manutenção de José Carlos Rigatto, em 2000 foi reformado por Ricardo Clerice, num grande empreendimento patrocinado pela Petrobrás, mas os resultados não foram os esperados e o instrumento não se encontra, atualmente, em boas condições.

Os outros dois foram montados em São Paulo: na Catedral da Sé e no Mosteiro de São Bento. A inauguração do órgão do Mosteiro de São Bento aconteceu em 26 de novembro de 1954, um dia após a inauguração do órgão Balbiani-Bossi da Catedral da Sé. O organista convidado para a inauguração foi o beneditino D. Gregório Klaus, da Abadia de Weigarten, na Alemanha, que também orientou a montagem do instrumento realizada por Reiner Michels. As inaugurações, no mesmo ano, desses dois instrumentos, bem maiores do que os então existentes na cidade, exigiram das comunidades um bom dispêndio de dinheiro e grande esforço nas campanhas para angariar esses fundos e, também, uma certa expectativa quanto ao futuro do órgão como um instrumento litúrgico e de interesse musical.

Contudo, no caso do órgão da Catedral da Sé essa confiança não se concretizou. O órgão não chegou ainda a ser utilizado ampla e devidamente, nem nos serviços litúrgicos nem em concertos. No caso do Mosteiro de São Bento, ao contrário, o órgão não só se manteve como o instrumento de acompanhamento necessário ao serviço litúrgico, como se tornou um dos principais instrumentos para concertos na cidade, onde organistas estrangeiros trazidos pelas sociedades de concerto apresentavam-se nas décadas de 1950-60.

O primeiro órgão do Mosteiro, adquirido em 1908, era um instrumento de dois teclados, 21 registros e cerca de 1100 flautas, de fatura da Fábrica alemã Gebrüder Spaeth. Instalado, a princípio, junto ao altar-mor e do lado da Epístola, ali ficou até 1925 ou 26, quando foi transportado para o novo templo e colocado no balcão do lado do Evangelho, onde se

encontra hoje o órgão Walcker. A primeira reforma foi feita por Gothold Budig, de Sorocaba, que colocou também mais sete registros. Em 1938, por iniciativa do organista Charles Henry Lajoux, o organeiro Carlos Moehrle foi contratado para fazer uma nova reforma e acrescentar mais três registros. Com todos esses acréscimos e mudanças, o órgão começou a apresentar problemas, principalmente na parte pneumática e entre fazer mais uma reforma ou adquirir um novo instrumento, os Beneditinos preferiram a segunda possibilidade. Assim, em 1950 o órgão foi vendido para a Igreja Santuário Nossa Senhora de Fátima, onde está até hoje, e foi adquirido, então, um novo instrumento da Fábrica Walcker, com quatro teclados, pedaleira, 77 registros reais e cerca de 6000 tubos. Em 1997, uma nova consola da Laukuff foi colocada e o instrumento foi digitalizado. As características originais do instrumento não foram de todo preservadas, como uma corrente mais ortodoxa da organaria advoga, mas, segundo os organeiros argentinos Juan Weinhold e Carlos Amadini, responsáveis pela última reforma, “a parte fônica, parte essencial do instrumento, ou seja, a sua qualidade sonora, permanece em seu estado original”, segundo consta das notas do Programa do IV Festival Internacional de Órgão daquele ano. A nova consola tem um sistema eletrônico de memórias “organizado em dois espaços de trabalho com 99 séries de doze combinações, ou seja, um total de 2.376 combinações. A consola possui ainda quatro crescendos programáveis, anulador de lingüetas e mixturas para cada teclado e pedaleira, anulador geral de lingüetas, cinco combinações fixas e transpositor com cinco posições”, conforme consta no mesmo documento.

Mesmo com a colocação de uma nova consola, um antigo problema do Mosteiro de São Bento permanece: organistas mulheres não podem tocar no órgão de tubos, porque para se chegar à consola desse instrumento tem que se passar pela clausura dos monges. Hoje existe um órgão digital Ahlborn para as organistas mulheres, colocado perto do altar e com outra entrada. O Mosteiro de São Bento tem sido local de muitos concertos de órgão, esporádicos ou em série. Os organistas Ernst von Kameke, Karl Richter, Renzo Buja, Jacques Taddei, patrocinados por entidades ligadas aos seus países de origem, foram alguns dos muitos que ali executaram concertos nas décadas de 1960 a 1980. Em 1982 a Associação Paulista de Organistas manteve uma série de sete concertos, sob o nome de “*Concerto das Seis*”, e de 1994 até 2002 aconteceu o Festival Internacional de Órgão.

Desejava-se inaugurar o órgão da Catedral da Sé em janeiro de 1954, durante as comemorações em janeiro do IV Centenário de São Paulo. Não houve tempo para terminar a montagem, que acabou por ser mais trabalhosa e difícil do que os técnicos da Fábrica Balbiani Vegessi Bossi esperavam. Com seus 10.200 tubos, uma consola de cinco teclados e pedaleira



de 32 teclas, uma fachada circular com 50 metros lineares com 250 tubos sonoros, o instrumento fica totalmente escondido atrás do altar-mor.

Da cerimônia de inauguração participaram o maestro Furio Franceschini, o organista Romeo Fracalanza e o Coro do Seminário Central do Ipiranga, sob direção do Maestro Pe. João Talarico, e o instrumento foi notícia nos jornais da cidade, considerado dos mais aperfeiçoados do mundo.

A Legião de São Paulo Pró Catedral foi responsável pela aquisição do órgão que, na época, custou \$116. 563,00 dólares, sendo \$110.000,00 pelo instrumento e o restante para o frete. O empenho do Maestro Furio Franceschini foi decisivo para a compra de um instrumento fabricado pela italiana Balbiani Vegessi-Bossi, de Milão. Não obstante todo esse esforço, cerca de 30 anos depois esse órgão já se encontrava bastante danificado, com o *V manual* completamente comido pelos cupins. Embora a fábrica italiana tivesse importado o pinho do Brasil, com esperança de mantê-lo imune a esse problema, os cupins instalaram-se nas tubulações embutidas nas paredes e danificaram várias partes do sistema, inclusive a fiação.

O órgão foi diretamente montado na igreja, e não na fábrica em Milão. Foi embalado em 84 grandes caixotes, que pesavam 27.378 kg, e transportados por navio do porto de Nápoles para o Brasil. Quando já instalado o instrumento, o fabricante percebeu que a pressão, teoricamente calculada, não era suficiente para fazê-lo funcionar. Sobre os foles estão 245 quilos de pedras com indicações do fabricante, junto com muitos outros paralelepípedos nacionais acrescentados para atingir a pressão necessária.

Alguns números a respeito desse instrumento são impressionantes. Sua fachada tem 250 tubos, todos sonoros “fabricados com chapas inteiriças de zinco (monoblocos). Suas bocas, de forma gótica, são em relevo, artisticamente trabalhadas a mão, sendo o material de genuíno e vistoso estanho da Malaca”. (FRANCESCHINI, 1956). O órgão tem 124 registros, sendo 112 *registros reais*. A partir da *consola*, o organista pode acionar 210 comandos de registros, colocados nas laterais, tendo nomes e números para identificá-los. Esses registros podem ter uma movimentação automática, por meio do uso das memórias mecânicas, ou *combinações ajustáveis* ou *livres*, que são fixadas previamente pelo organista, antes de iniciar a execução de uma peça. Estas são seis em cada teclado, perfazendo trinta possibilidades de gravação de registração no órgão todo. Além das combinações ajustáveis, o organista conta ainda com cinco *combinações sonoras fixas* que vão do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, em cada teclado. Existem ainda seis *combinações ajustáveis gerais*, acionadas pelos pés, por meio de pistões metálicos, que ficam numa parte de madeira acima das teclas da pedaleira.

Existem 28 botões que podem ser acionados com os pés para as combinações ajustáveis gerais e os grupos de registros sonoros da mesma família, por exemplo: *Anches*, (registros de lingüeta), *Ripieno* (o tutti do órgão sem as lingüetas). O organista ainda conta com o pedal do crescendo, e quatro pedais para as caixas expressivas do I, III, IV, V manuais. Há 329 possibilidades de comando a partir da consola. O instrumento tem vários foles que são alimentados por três motores eletroventiladores, independentes entre si. Assim, o órgão pode funcionar apenas parcialmente. Toda a transmissão das teclas para os tubos e das várias partes do instrumento é feita eletricamente. Segundo FRANCESCHINI, “quanto à fônica, o organista dispõe também de um complexo sonoro em que vêm representados os timbres mais característicos dos órgãos de todos os países dotados de uma tradição fônica nacional, podendo ser reunidos, porém, num harmonioso amálgama”. (1956). O órgão apresenta ainda uma novidade, a “Mistura Balbiani”, um registro de *mutação composta*, até então inédito. Pelas dimensões, disputa o primeiro lugar em tamanho e em número de tubos com o Órgão da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora de Niterói.

Como os demais apresentados, fundamentava-se na idéia de um instrumento que servisse para execução de todo o repertório organístico, além de serem exemplares de uma era de prosperidade (internacional e nacional), que permitiu que instrumentos desse porte fossem construídos.

A história desse órgão tem sido marcada por problemas. Pouco utilizado nos serviços religiosos da Igreja e com falta de uma manutenção regular, que pesa particularmente em instrumentos de grande porte, os pequenos defeitos, normais em qualquer instrumento, acabaram se avolumando e passaram a exigir grandes somas de dinheiro para serem consertados.

O pouco uso também decorreu do local onde foi instalado. Desde o início de sua construção, as opiniões divergiram quanto ao melhor lugar: se na galeria sobre a porta central de entrada, ou se nos lados, ou se atrás do altar. A Catedral ainda estava inacabada quando o órgão foi instalado, e acabou sendo colocado atrás do altar, para estar à frente dos fiéis, porque “segundo o parágrafo XXXVIII do Sínodo de Milão, é sempre preferível que nas funções litúrgicas, máxime nos grandes templos a voz dos cantores e o som do órgão se propaguem na frente ou ao lado dos fiéis, o mais próximo possível do altar-mor, e não atrás da assistência” (FRANCESCHINI, 1956). Foi colocado atrás das colunas que rodeiam o Altar-Mor. Entretanto, parece não ter havido previsão de que essa localização geraria problemas para o som do instrumento, dada as grandes dimensões da igreja - 111 metros de comprimento por 46 metros de largura. Percebeu-se que reverberação resultante de oito segundos fazia que

o som do órgão chegasse aos ouvidos da congregação como uma massa sonora indefinida, sem possibilidade de definição de acordes, notas, melodias e linhas. E revelou-se a sua quase impossibilidade de ser um instrumento acompanhante da congregação. Acrescente-se, ainda, que a consola foi colocada a uma altura de cerca de 8 m. acima do altar, de onde o organista não consegue enxergá-lo a não ser por espelhos.

O problema acústico da igreja foi logo percebido e motivou muitas desavenças entre os executores do projeto do órgão e os responsáveis pela construção do templo. “A excelência do instrumento, contudo, ainda mais ressaltará quando, no futuro, for realizada a correção acústica da Catedral, eliminando-se os múltiplos ecos e outros defeitos fônicos conseqüentes da própria arquitetura”, contemporizava o Maestro Franceschini, logo após a inauguração. Mas concluía que só depois da reforma o organista poderá executar “músicas que requeiram agilidade, trechos polifônicos em que se ouçam com nitidez as várias linhas melódicas sobrepostas, o que, por enquanto, é difícil senão impossível de realizar satisfatoriamente”.

O problema, entretanto, continua existindo 43 anos após a construção do instrumento, mesmo após ter passado por várias reformas. Em 1984 foi reformado por J.C. Rigatto, com tentativa de recuperação do V manual, sem sucesso. Entre 1986 e 1990 o órgão permaneceu funcionado, com manutenção regularmente feita pelos organeiros Warwick Kerr Jr. e João Palmyro. De 1996 a 1997, com verba do Banco Real, o órgão passou por uma reforma que custou, em valor nominal, a mesma quantia empregada em 1954 na sua compra: R\$110.000,00. Entretanto, nem todas suas partes voltaram a funcionar e, hoje, não se sabe bem o destino a dar a esse órgão, cuja presença parece não ser mais necessária à Catedral.

Aquele que foi considerado maior instrumento do Brasil é o da Basílica de Nossa Senhora Auxiliadora de Niterói, composto por três corpos bem distintos: o Principal, colocado sobre a porta principal da Basílica, com uma consola de cinco manuais; um órgão Coral, com uma consola de dois teclados, na tribuna à esquerda; e um Eco, na tribuna à direita. O conjunto todo é acionado pela consola Principal. Foi também construído pela Fábrica Tamburini de Crema e custou 50.000 dólares; as despesas para instalação foram custeadas pelos fiéis. Foi inaugurado em 15 de abril de 1956 por Fernando Germani. Esse complexo maquinário, que envolve doze someiros principais e dezoito secundários, 250 m de canais, vinte e quatro foles com diferentes pressões, 11.130 tubos dispostos em 132 registros são acessíveis por meio de pontes, às quais se chega por meio de vinte e cinco metros de escadas.

A variadíssima gama tímbrica, que abrange registros que vão da época barroca àquela contemporânea, não excluindo as últimas descobertas da arte organária contemporânea internacional, oferece

comodamente a um artista responsável e dotado de um vasto repertório a possibilidade de colorir estilisticamente composições de qualquer época e nacionalidade. Toda a mais refinada exigência artística pode ser satisfeita com esta verdadeira orquestra em teclados. (CARVALHO, 2006).

Em 1996, a transmissão elétrica foi substituída por um sistema com centralino eletrônico com circuitos impressos, que possibilitou, por um lado, o uso de um dispositivo computadorizado com duas mil memórias, e de outro gravar uma execução e a repeti-la, além da substituição das conexões elétricas por cabos telefônicos mais modernos. Essa reforma foi feita pela Firma Vincenzo Mascioni, de Varese.

E o último foi o do Teatro Municipal de São Paulo, também de construção Tamburini, adquirido em 1969. Com 5.827 tubos, distribuídos em quatro manuais e pedaleira, divide-se em dois grandes corpos colocados nas duas laterais do palco: do lado direito os tubos do I e III teclados, do lado esquerdo, os tubos do II, IV teclados e pedaleira. O que se avista da platéia é uma pequena parte dos tubos; a maior parte está colocado em um espaço que cobre quase 4 m. de altura, com amplitude maior no sentido vertical que horizontal. As negociações para a compra iniciaram-se no governo do prefeito Faria Lima, mas foi no governo de Paul Maluf que o órgão foi inaugurado, no dia 21 de agosto daquele ano. Com seus registros de lingüeta, para serem usados na música francesa, as misturas para a música barroca, além das trombetas “*en chamade*” colocadas no topo dos dois lados da fachada, características dos órgãos da Península Ibérica, esse órgão acabou representando melhor que todos os anteriores a orientação estética neoclássica que já deixara de existir na fabricação americana e européia, quando de sua instalação no final da década de 1960.



Em 1913, no programa de inauguração do órgão da Igreja Matriz de Santa Cecília, Furio FRANCESCHINI escreveu sobre a falta de organistas: “A objecção commum: ‘não temos órgãos porque não temos organistas’, pode-se facilmente retorquir: ‘não temos organistas porque não temos órgãos’ e a segunda proposição é a verdadeira, porque sem o instrumento para o estudo, jamais se formará o organista”. (1913, p.11).

Em São Paulo deveria haver, até 1920, cerca de 15 órgãos de tubos, conforme consta do *Catálogo dos Órgãos no Brasil* (KERR, 2001): alemães, como o da Igreja Luterana, um

Walcker, de 1907; o do Mosteiro de São Bento, um Gebrüder Spaeth de 1908; franceses, o órgão Cavaillé-Coll de 1863, que até 1911 esteve na Antiga Sé, e depois foi colocado na Igreja São José do Ipiranga; o da Igreja Anglicana, datado de cerca de 1870, provavelmente de procedência francesa; o órgão da Igreja Bom Jesus do Brás, um Cavaillé-Coll cuja data não pode ser ainda precisada; um órgão italiano Vegessi-Bossi na Igreja Sagrado Coração, de 1899-1900, mas que em 1911 foi reformado pela Walcker; dois órgãos montados por Budig, mas com material vindo da Laukuff alemã, um na Igreja Matriz Santa Cecília, 1913, outro na Igreja São João Batista do Brás, s.d.; e órgãos cuja procedência e data ainda são desconhecidas, como o da Igreja Imaculado Coração de Maria, de 1906, e o da Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, que se supõe ser do século XVIII.

A era dos grandes instrumentos ainda não havia se iniciado e ao final da década de 1920, CERNICCHIARO, após nomear uns poucos organistas, escreveu ao final de seu capítulo “*Dei pianisti accompagnatori e degli organisti*” na sua *Storia della musica nel Brasile*:

Come il lettore avrà osservato, scarso e deficiente si presenta di fronte all storia, l'elenco degli organisti. Cio fa supporre che il nostro ambiente artistico è sprovvisto di talenti per lo studio dell'organo, e di maestri competenti per istruirli. Tutt'altro. Pianisti distinti e virtuosi esimi, si mostrarono sempre disposti a studiare profondamente il magnifico strumento, l'organo; ma la deplorabile mancanza, quase assoluta, di buoni e veri organi nei nostri Istituti Musicali e, specialmente, nelle nostre chiese, fu causa Del disanimo e dell'abbandono delle buone intenzioni. (1926, p.456).

Cernicchiaro escreveu na década de 1920 e, provavelmente, teria conhecido no Rio de Janeiro cerca de 15 órgãos, uma situação mais ou menos similar a de São Paulo. (KERR, 1984). O que se conhecia no Rio de Janeiro, até os anos 30, eram órgãos de um ou dois teclados, alemães, como o de fabricação J. Klais, instalado em 1925 no Mosteiro de São Bento; o Gebrüder-Stehle construído na mesma data na Basílica de Santa Terezinha; o órgão Walcker da Igreja Nossa Senhora do Carmo, de 1925, ou o Sauer do Instituto Nacional de Música no qual “pouco se pode ouvir, porque ora estava desfalcado (...) sempre desafinado e desarranjado”. (ANDRADE MURICY, 1954, p.148); um órgão de fabricação italiana na Basílica Imaculada Coração de Maria, construído por Petillo entre 1925-26; os dois órgãos Cavaillé-Coll, que mencionamos, da Capela da Santa Casa e da Igreja da Lapa, respectivamente, de 1882 e 1898, e alguns órgãos ingleses como o da *Christ Church*, de 1892, ou o Wadsworth da

Igreja Matriz São João Batista, de 1861. Alguns outros órgãos também provavelmente já estavam instalados nesse período, embora data e fabricante de alguns deles ainda não possam ser precisados, como o da Igreja São José, ou o do Colégio Santa Marcelina (Kleuker, s.d.), ou da Igreja São José (inglês, s.d.), ou da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte (fabricante desconhecido, s. d.), ou da Capela da Casa de Saúde São José (Walcker, s.d.), ou da Igreja de Santana e da Igreja Sagrado Coração de Jesus (fabricantes desconhecidos, s. d.). Esses instrumentos estavam localizados em igrejas -- com exceção do órgão Sauer do Instituto Nacional de Música -- e destinavam-se à execução musical dentro do serviço litúrgico.

Parece que o uso dos órgãos em concertos iniciou no final do século XIX. O surgimento das sociedades amadoras, dedicadas à realização de concertos e recitais, principalmente de piano, violino, e menos comumente de orquestras, pode ter impulsionado, também, a prática de concertos em igrejas. Segundo ALMEIDA, de 1822 a 1860, muitas sociedades musicais formaram-se no Rio de Janeiro, e em outras cidades, com o objetivo de cultivar a música clássica. Entre elas pode-se nomear a Sociedade Beneficente de Música e Sociedade Fil'Harmônica; Assembléia Estrangeira, fundada em 1836; Sociedade Harmonia Familiar; Euterpe Comercial; Sociedade Fil'Euterpe, fundada em 1850; a partir dessa data os concertos tornaram-se mais numerosos com o surgimento dos Clubes de música, como o Mozart, fundado em 1867, no Rio de Janeiro que chegou a contar em 1875 com 500 sócios; o Clube Beethoven, que se tornou o mais famoso, fundado em 1882, e que realizou cerca de 150 recitais; em São Paulo, Alexandre Levy fundou o Club Haydn em 1883, que se dedicava à realização de concertos de câmara e sinfônicos (1942, p.363-64,390-91). Mas nessa documentação não há registro sobre concertos de órgão.

Segundo WILLIAMS, apresentações musicais públicas, fora do serviço religioso e pagas pela municipalidade, podem ser encontradas em algumas igrejas na Holanda no século XV. (1990, p.6). Na Alemanha, sabe-se que igrejas tornaram-se, também, espaços de concertos a partir do século XVII, desde a primeira manifestação - os *Abendmusik* - criados por Dietrich Buxtehude na *Marienkirche*, em Lübeck, no período em que ali atuou como organista - 1668 e 1707 - e que se prolongaram até 1810. Esses concertos eram pagos pelos comerciantes da cidade e aconteciam nos cinco domingos precedentes ao Natal. Incluíam música para órgão e música vocal; Buxtehude e outros compositores criaram oratórios e cantatas especiais, além de repertório para órgão solo, para essa série de concertos de Advento.

Não há notícias de prática semelhante no Brasil até o século XX, nem na Igreja Católica, e nem na Evangélica Reformada. Nessa, pelo caráter mais de missão do que de fixação,

eventos como apresentações especiais de música e concertos começaram a ocorrer a partir de 1950, em São Paulo e Rio de Janeiro. Pesquisas no sul, nas igrejas Luteranas, poderiam nos dar outra idéia sobre essa atividade, entretanto, até o momento nenhum levantamento foi feito.

Para a cultura burguesa do final do século XIX e início do XX, que via ameaçadas as artes tradicionais com o advento da sociedade de cultura de massa, os concertos eram vistos como meios principais para a educação musical da população, formadores, portanto, do bom gosto do público. O peso dado a essa forma de apresentação, que se espalhara por toda a Europa, era tão grande que, para aqueles no comando musical de entidades, a implantação e manutenção dessa atividade deveria ser tarefa do governo. Assim, recomendava em 1892 o compositor Leopoldo Miguez, em um relatório sobre o Instituto Nacional de Música enviado ao ministro da Justiça e Negócios Interiores: *“Nas medidas a tomar para se cuidar do aperfeiçoamento e educação do gosto musical do nosso publico, occupa o primeiro lugar a organização de bons concertos, onde se executem as obras mais importantes dos músicos antigos e modernos e os trabalhos dos compositores nacionaes (...)”*. Continua afirmando que *“(...) o saber ouvir é uma prática – diz um illustrado critico francez – é uma arte, e para nella triumphar é preciso que a natureza venha em auxilio da educação. Esta asserção, esta verdade, mostra ainda a necessidade da educação musical de um povo de intuição provada e a urgência de o ensinar a ouvir. Para isso, é mister organizar concertos escolhidos, que em sua progressão constante vão elevando o bom gosto dos nossos concidadãos”*. (MIGUEZ, 1892, p.243). O concerto de música erudita fazia parte, assim, dessa visão de desenvolvimento musical, que abarcava tanto o aprimoramento do gosto pessoal quanto do da nação, e que se incluía na noção de processo civilizatório, segundo padrões europeus.

Dados sobre realização de concertos de órgão foram encontrados em programas, notícias e críticas, esparsamente guardadas, às vezes publicadas em jornais e revistas. Revelam que, por muito tempo, a realização de concertos de órgão parece ter sido uma prática esporádica, como aponta o crítico de música paulistano, CALDEIRA FILHO, em 1963, ao comentar um concerto que assistiu no Teatro Municipal com orquestra de cordas e órgão eletrônico *Hammond*, sob regência do Maestro Armando Belardi e com execução do organista Ângelo Camin: *“Tal interesse deriva primeiramente do instrumento [órgão], pouco freqüente em nossa vida musical, mas tão rico de possibilidades artísticas e expressivas, e possuidor de um repertório que se estende por vários séculos da história da música”*. (1971, p.79).

Apresentações de concertos aconteciam quando das inaugurações dos órgãos, mas não parece que se tornaram, pelo menos no início, práticas instituídas nas igrejas após o evento de inauguração, a não ser em alguns locais como o Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro,

cujo organista, Dom Plácido de Oliveira, revelou-se um dos mais ativos no Rio de Janeiro (ou pelo menos aquele sobre quem mais se noticiava).

As primeiras notícias sobre concertos de órgão, até agora encontradas, datam de 1922 e 1925. Em 10 de junho de 1922, foi inaugurado o “*grande organ da fabrica Walcker de Ludwigsburg da Matriz de Santa Ephigenia*”, e o programa foi executado por Furio Franceshini com a colaboração de Clélia Serva e D. Antonieta (sem sobrenome no programa), provavelmente suas alunas. O programa dividia-se em quatro partes. Na primeira parte, com subtítulo “Música antiga”, foram apresentadas *Toccata* (sic) de Frescobaldi e *Prelúdio e fuga* (sic) de Bach, peças executadas por Clélia Serva. Na segunda parte, cujo subtítulo era “Música contemporânea”, Franceschini tocou uma obra de Max Springer, a peça *Visione* de J. Rheinberger e 1º. e 2º. Tempo da *Simphonia em ré*, para órgão, de Charles-Marie Widor, além de duas peças de sua própria autoria, *Nostalgia e Introdução e Fuga sobre a palavra Independência* (esta composta especialmente para as comemorações do centenário da Independência). Da segunda parte participou o coro (cujo nome não é colocado no programa) com a organista Antonietta (sem sobrenome), sob a regência do maestro Furio Franceschini. Com esse concerto, inaugurava-se na Igreja de Santa Ifigênia, cujo nome original era Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia conhecida por seus sinos, o maior órgão de São Paulo de então -- um Walcker de três teclados, pedaleira e 44 registros. Desse órgão hoje resta a imponente fachada, erguida no alto da galeria sobre a porta principal. O órgão, porém, está todo desmontado e danificado; seus tubos, enfiados uns nos outros, cobrem o chão da galeria em meio ao madeirame arrancado e à sujeira acumulada pelo tempo. Hoje, a Igreja tem um instrumento de um teclado e pedaleira, construído por Nicolau Lorusso, com material e tubos do órgão Walcker destruído. (KERR, 2002, p.115). A Igreja de Santa Ifigênia guarda atualmente apenas vestígios do tempo em que foi a Sé de São Paulo e que pode adquirir um órgão Walcker de três teclados diretamente do fabricante.

O segundo concerto, sobre o qual encontrei notícia, aconteceu também para inauguração de um órgão Walcker, este da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, no dia 13 de maio de 1925. O programa de concerto dividia-se em quatro partes, e cada parte era em homenagem a um grupo de pessoas. Aos doadores dos recursos para aquisição do órgão, Furio Franceschini tocou peças de Bach e Clerambeault; na segunda parte, em homenagem às autoridades eclesiásticas do arcebispado, foi executada por Ricardo Galli, mestre de capela e organista da Catedral Metropolitana, a *Terceira Fantasia* para órgão de Saint-Saëns. Na quarta parte, em homenagem à memória de Carlos Gomes, foram ouvidas peças de José Mauricio, Miguez,



Alberto Nepomuceno, e à imprensa em geral, Franceschini tocou *Nostalgia* e movimentos da 6ª. *Sinfonia* de Widor.

Na década seguinte há informação sobre um recital de órgão de Furio Franceschini no “3º. *Concerto Oficial do ano letivo de 1931*”, realizado no Instituto Nacional de Música, no dia 5 de dezembro daquele ano. Tratava-se do órgão Sauer, e Franceschini apresentou *Adagio* e *Allegro* da 6ª. *Sinfonia* de Widor, *Pièce heroïque* de César Franck e, na terceira parte, a *Sonata per organo* de Henrique Oswald, composta entre 1925-31 e dedicada ao organista. A parte do meio ficou a cargo da orquestra de cordas do Instituto sob a regência do Prof. Humberto Milano. Há referências a dois concertos em 1938: no dia 20 de junho, na Igreja Alemã, do Rio de Janeiro, Isa Queiroz Santos apresentou *Prelúdio e Fuga sobre BACH*, de Franz Liszt, e uma peça de Hesse - *Postludium e fuga* - para dois organistas. Outro aconteceu no dia 24 de junho, um concerto no órgão *Hammond* do Instituto Nacional de Música, com o organista Ângelo Camin, sob patrocínio do Ministério da Educação. Camin comentou esse concerto em carta a Furio Franceschini:

Desenvolvi um programa mais ou menos semelhante ao da demonstração no Municipal de S. Paulo. Quer dizer: na 1ª. parte toquei: Ciacona de Pachelbel, 2 pequenos corais de Bach e a Toccata e fuga [em ré menor]; na 2ª. parte: Nella sera de Wagner-Bossi; Canzona de Reger, Musette de Remonais; Arabesque de Vierne e *Pièce heroïque* de César Franck. Não é um programma excessivamente pesado, mas creio que é suficiente para provar que sei tocar órgão”. (Carta, 1938).

Na década de 1940, há informações sobre vários concertos e o nome que se destaca é de Dom Plácido de Oliveira, organista do Mosteiro de São Bento, que apresentou concertos no órgão recém-ampliado por Guilherme Berner, nos quais sempre tocava alguma de suas peças (ver o Dicionário). Assim no dia 02 de agosto de 1941, apresentou, ao lado de obras originais para órgão de Alexandre Guilmant, transcrições de Corelli, Schubert e a *Sinfonia da floresta* de sua autoria. Tratava-se de um concerto beneficente para as obras do Seminário Menor de São José, de Garanhuns, Pernambuco. Durante a reforma do órgão, em 1944, apresentou dois concertos, um em julho e outro setembro. No primeiro, tocou de J. S. Bach o *Grande prelúdio “organo pleno”* (sic); de Wesley, *Andante de um Concerto de Órgão* (sic); de Couperin, *Scherzo pastorale*; de Bach, *Cristo consolação do mundo*; de Corelli, *Prelúdio em do maior*; de Dupuis, *Fuga*; de Bach, *Fuga sobre o coral Eu venho dos altos céus* e *Fantasia*. No segundo executou obras de Haendel, Clerambeault, Guilmant, Raison, Lemens, Dubois e, de sua composição, *A Infância de Santa Terezinha*, com quatro quadros. Em dezembro de 1946,

com o órgão já completamente reformado, Dom Plácido de Oliveira tocou Bach, *Pastorale*; Guilmant, *Prière et Berceuse*; Corelli, *Concerto de Natal*; Bach, *Jesus alegria dos homens* e, de sua própria autoria, a *Cantilena de Natal* e o *Scherzo pastoral*. Os concertos seguintes, em 16 de maio de 1948, e em 17 de dezembro de 1950 eram baseados em temas e parecem indicar que teria havido outros concertos que não ficaram registrados. No primeiro, sob o título de “*Precursores de Johann Sebastian Bach 1510-1733*”, Dom Plácido apresentou peças de Antonio de Cabezon, Sweelinck, John Bull, Buxtehude e Pachelbel; o seguinte fazia parte do *Ciclo Bach*, com músicas de Natal do compositor alemão. Tocou, também, *Cantilena*, de sua autoria. Outros concertos aconteceram, como em 25 de setembro e 18 de dezembro de 1949, outro na véspera da festa da Assunção da Virgem SS, em 1950, no qual além de Bach, Rinck e Bottazo, o organista apresentou o I movimento de *Sonata* de sua autoria; o concerto do dia 20 de novembro do mesmo ano quando apresentou seu “*Poema musical As vozes do Santuário*”. Na mesma época, embora da notícia falte a data, Dom Plácido inaugurou o órgão da Catedral de Niterói, o 21º. construído por Guilherme Berner, um instrumento com oito registros, dois manuais, pedaleira e cerca de 400 tubos sonoros.

O franciscano Frei Feliciano é um nome que aparece em alguns programas de inauguração de órgãos. Em 20 de abril de 1947 inaugurou o órgão construído por Henrique Lins para a Igreja Matriz de Rio Preto; antes da inauguração, o órgão foi exibido em uma apresentação feita em Indaiatuba, na oficina do organeiro, para a população local. No ano seguinte, apresentou-se em um Concerto sacro, no dia 30 de março de 1948, na Igreja Santo Antonio do Pari de São Paulo, no qual interpretou *Toccata e fuga em ré menor* de Bach, *Prelúdio e Fuga BACH* de Liszt e uma sonata de Guilmant; no Rio de Janeiro, Frei Feliciano Gresshake apresentou um recital na Igreja Matriz de Santa Teresinha do Túnel Novo, uma iniciativa da Juventude Estudantil Católica Feminina, no dia 29 de maio de 1949. Tocou de Liszt o *Prelúdio e fuga BACH*; Bach, *Tocata e fuga em ré menor*; Widor, *Andante Cantabile*; César Franck, *Pièce Heroique*; Guilmant, *Sonata em ré menor*, opus 42, Pedro Sinzig, *Prelúdio em sol menor* e Guilmant, *Terceira Sonata em do menor*. Em 11 de março de 1945 inaugurou o órgão da Igreja de São Sebastião dos Padres Passionistas em São Carlos, um instrumento de dois teclados, construído por Carlos Moehrle.

Em 1 de fevereiro de 1948 foi inaugurado o órgão do Santuário do Calvário, em São Paulo, também construído por Carlos Moehrle. Naquela ocasião, o organista foi Ruy Botti Cartolano, da Igreja de Nossa Senhora da Consolação, professor de canto orfeônico do Colégio Osvaldo Cruz e, mais tarde, também da Faculdade de Música Maestro Julião (que veio a ser o Instituto de Artes da UNESP), tocou peças de Guilmant, Bach, César Franck

(*Andantino*) e Mozart (*Fuga*). A cerimônia de bênção do instrumento e o concerto foram transmitidos pela Radio Excelsior. Franceschini foi quem inaugurou o órgão do Colégio de Santa Marcelina, em São Paulo, que também contou com a participação do coral das Religiosas Marcelinas, no dia 5 de fevereiro de 1949. Executou sua *Nostalgia*, parte da 3ª. *Sonata* de Guilmant e uma peça de Max Springer. Em 1948 foi encontrada uma menção a um concerto da organista Kitty Terzer em benefício da aquisição do órgão *Hammond*, da Igreja da SS Trindade, no Rio de Janeiro. Sem maiores detalhes sobre o recital, o que vale registrar é que a notícia menciona que há anos a organista realizava concertos nessa igreja.

Para terminar essa breve exposição sobre os documentos encontrados, vale registrar aqueles que aconteceram na década de 1950, principalmente porque foi nessa década em que ocorreram as instalações dos maiores órgãos existentes no Brasil. Em dezembro de 1950 foi inaugurado o órgão da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, São Paulo, um Tamburini, pelo organista Fernando Germani, do Vaticano, que apresentou o instrumento em dois concertos nos dias 19 e 21 de dezembro. De seus concertos constaram de obras de Vivaldi, *Concerto em lá menor*; Claude Daquin, *Noel no. 10*; Bach, *Toccata, Adágio e Fuga*; César Franck, *Coral no. 3*; Eduardo Torres, *Saetas*; Henry Mullet, *Toccata*, no primeiro concerto; o organista manteve os mesmo compositores alterando as peças e incluindo uma obra de Max Reger no segundo concerto: Vivaldi, *Concerto em ré menor*; Daquin, *Noel no. 3*; Bach, *Toccata e fuga em ré menor*; César Franck, *Coral no. 1*; Mauro-Cottone, *Ninna-Nanna*; Louis Vierne, *Scherzo*; Max Reger, *Wie schön leuch't uns der Morgenstern*.

Em 7 de dezembro de 1952, foi inaugurado o órgão da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Amparo, fabricado por Nicolau Lorusso, com dois manuais, pedaleira, “com tubos metálicos sonoros importados de Irmãos Balbiani de Milão e demais tubos de fabricação especial do mesmo construtor”, conforme anúncio. O organista foi Furio Franceschini que se apresentou com o Coro Paroquial. Franceschini orientara a fabricação e montagem do órgão, desde os primeiros estudos, um instrumento pneumático com cerca de 1.020 flautas sonoras. No concerto Franceschini tocou a *Fantasia em sol menor*, de Bach e a *Fantasia e fuga BACH*, de Liszt, além de Guilmant, Vierne (*Carillon*) e duas peças de sua própria autoria (*Meditação e variações sobre o tema do Hino Oficial “Senhora Aparecida guiai a nossa sorte*). Esse órgão deixou de funcionar alguns anos depois e não se sabe mais sua localização atual.

No ano de 1954 aconteceram três inaugurações importantes. A primeira, no dia 13 de agosto, do órgão Tamburini da Escola Nacional de Música, que marcou a vida musical no Rio de Janeiro, segundo ANDRADE MURICY: “Agora que temos no Rio um órgão moderno, será o momento de nos lembrarmos de fazer o que tem sido feito nas demais escolas da

Universidade do Brasil e em São Paulo: contratar um grande organista como concertista (...) Afinal: mostrar o que é realmente o grande órgão, com suas possibilidades”. Acabou dirigindo sua crítica ao organista que se apresentou, o professor catedrático da Escola, Antonio Silva.

(...) digamos a verdade: com exceção de Furio Franceschini, da Academia Brasileira de Música, titular da catedral de São Paulo, não há no Brasil organistas com o tirocínio indispensável nos grandes centros organísticos da Europa, em Paris ou em Friburgo (Suíça) ou na Alemanha. Essa experiência junto dos mestres categorizados e junto aos instrumentos célebres só será, até certo ponto, dispensável depois de ter atuado aqui, por algum tempo com pleno apoio oficial, um verdadeiro mestre-organista hóspede. (1954, p.147).

Certamente, esse era um posto visado por ser, juntamente com o cargo de organista do Teatro Municipal de São Paulo, ocupado por Ângelo Camin, os dois únicos cargos públicos. E, assim, criticou o programa organizado para a inauguração “com obras só dignas de órgãos de cinema, com efeitos de pitoresco barato” referindo-se às peças *O Templo Chinês* e *Guirlanda*, e lamenta “que oportunidade se perdeu para uma nobre e grave lição de alta cultura, para um exemplo de séria repercussão pedagógica”!! (ANDRADE MURICY, 1954, p.148).

Em novembro do mesmo ano de 1954, aconteceram duas inaugurações em São Paulo: no dia 25 de novembro a do órgão Balbiani-Bossi da Catedral da Sé e, no dia seguinte, do Walcker do Mosteiro de São Bento. Para o concerto no Mosteiro de São Bento foi convidado o organista beneditino D. Gregório Klaus, da Abadia de Weigarten, na Alemanha, que também orientara a montagem do instrumento a cargo de Reiner Michels, enquanto que na Sé os organistas foram Furio Franceschini e Romeu Fracalanza.

Essa dupla aquisição de dois instrumentos muito maiores do que os então existentes na cidade, resultava de campanha promovida entre as comunidades das duas igrejas e de recursos próprios. Representava, também, um investimento na música sacro-litúrgica e na atividade de organista, além de demonstrar as duas maiores influências na atividade de instalação e construção de órgãos durante todo o século XX no Brasil – a construção italiana e a alemã – de órgãos do tipo neoclássico ou eclético, linha divergente daquela que buscava emular instrumentos dos séculos XVII e XVIII e que, nessa, já era predominante na Europa e nos Estados Unidos.

Os dois instrumentos tiveram histórias diferentes. O órgão da Sé nunca foi utilizado ampla e devidamente, nem nos serviços litúrgicos nem em concertos. Colocado distante do altar e da congregação, com problemas sonoros relacionados à acústica da Catedral, o investimento nesse instrumento parece não ter tido o retorno esperado. (KERR, 2001, p.73). No caso do Mosteiro de São Bento, ao contrário, o órgão veio contribuir para torná-lo um dos lugares mais importantes de concertos de música erudita em São Paulo, local que, há muito tempo, tem seus encantos: na década de 60, seus sinos e relógio não só apontavam a passagem do tempo, mas davam para a cidade toda a hora marcada por meio da voz imponente do locutor da Rádio Gazeta (“*e diretamente do Mosteiro de São Bento, são 12 horas*”); suas missas, com canto gregoriano pelo coral de monges, marcaram uma época. O Mosteiro é, atualmente, o único local remanescente dessa prática em São Paulo. (KERR, 2001, p.231).

A cerimônia de inauguração do órgão da Sé foi presidida pelo Cardeal Dom Carmelo de Vasconcelos Motta, arcebispo, com a presença de várias autoridades da cidade, representantes do clero e do governo municipal, o engenheiro Anhaia Melo, responsável pelas obras da Catedral, e as Sr.as. Olga Paiva Meira e Silvia Hartung, da Legião São Paulo Pró-Catedral que foi responsável pela compra do órgão. Os organistas maestro Furio Franceschini, “*mestre-capela perpétuo*” da Sé e Romeo Fracalanza cuidaram da parte musical ao lado do Côro do Seminário Central do Ipiranga, sob direção do Maestro Padre João Talarico. Franceschini compôs, especialmente para a ocasião, a *Fanfarra*, para entrada das autoridades eclesiásticas, como se faz habitualmente em Roma, no Vaticano. E o organista Fracalanza executou, ao final, a *Tocata e fuga em ré menor* de J. S. Bach.

A imprensa paulista saudou o instrumento como “o mais aperfeiçoado até agora existente no mundo”. (A Gazeta, 24/11/54); como “uma das maiores e mais aperfeiçoadas realizações modernas na arte da construção de órgãos”. (Revista Música Sacra, 1956, p.56) e como “único no mundo, no momento, pois resulta de alguns recentes progressos técnicos ainda não empregados em outro instrumento É representativo daquilo que de melhor e mais complexo existe na atualidade”. (O Estado de São Paulo, 28/11/1954) e como o “maior da América do Sul...” (Diário de São Paulo, 26/11/1954).

No dia seguinte, no Mosteiro de São Bento, pode-se ouvir a *Toccata dórica, Andante* (Trio de órgão), *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ, Passacaglia em dó menor*, de J. S. Bach; *Flûtes, Récit de Nazard*, de Clerambeault; *Allegretto*, de G. A. Homilius; *Andante* de W. A. Mozart *Prelúdio e fuga sobre B.A.C.H.* de Franz Liszt; *Prière à Notre Dame* de L. Boëlmann; *Aria* de J. Rheinberger; *Canzone e Toccata em ré menor* de Max Reger.

Nessa mesma década, saindo do eixo Rio-São Paulo, foi inaugurado o órgão de fabricação nacional, de Edmundo Bohn, na Igreja Católica de Novo Hamburgo (Rio Grande do Sul). Na notícia, não há menção ao nome do organista, embora se descreva com muita riqueza o churrasco feito após a benção ao órgão. Foi no dia 10 de maio de 1957.

Certamente muitos outros concertos foram realizados na década de sessenta, muito além daqueles cujos programas ou notícias foram encontradas. Antes da instalação do órgão Tamburini do Teatro Municipal de São Paulo, aquela casa possuía um órgão eletrônico *Hammond*, no qual o organista do Teatro, Ângelo Camin, apresentou-se em 16 de março de 1963, com orquestra de câmara dirigida por Armando Belardi, no *Concerto em lá menor* de Bossi: “Seu Concerto agradou sem reservas, das qualidades de fatura e de utilização dos meios sonoros escolhidos. A obra é realmente bela, muito expressiva e se caracteriza pelo vigor da inspiração, nitidamente itálica, principalmente nos momentos de expansão lírica. No conjunto, o instrumento solista pareceu soar algo pequeno, um pouco aquém da proporção sonora e expressiva exigida pela grande massa das cordas associada às trompas e aos tímpanos”. (CALDEIRA FILHO, 1971, p.80).

O surgimento das Associações de Organistas, em 1977 em São Paulo, da Associação de Organistas do Rio Grande do Sul; da Associação Carioca de Organistas; e da Associação Brasileira de Organistas, nos anos seguintes, impulsionou a atividade de concertos, que possibilitava aos organistas o uso desse instrumento em uma nova função, após ser negligenciado no serviço litúrgico diante das novas práticas musicais.

Quanto ao repertório descrito, aqueles organistas do passado estabeleceram, em linhas gerais, a base do que viria a ser o repertório musical do instrumento órgão para as gerações seguintes: ênfase em obras de compositores franceses e alemães; balanço entre peças de contemporâneas – de Widor, por exemplo, cuja obra para órgão fora completada em 1900, de Guilmant até 1911, de Vierne e sua *Arabesque* escrita em 1914 - e mais antigas como Bach, evidenciando conhecimento do que se compunha na Europa no momento e do que já era tradição; pouca peças de compositor brasileiro, ou do continente americano, a não ser as do próprio organista/compositor; e utilização de transcrições para órgão. A regularidade de concertos só veio acontecer a partir da criação das Associações de Organistas, principalmente a Paulista, APO, em 1977.

Na virada do século XIX para o século XX muitas eram as reclamações contra o estado da música na Igreja Católica. Em 1895, reagindo contra o estilo operístico que havia dominado a música sacra, o compositor Alberto Nepomuceno, o pianista Alfredo Bevilacqua, e o jornalista e crítico musical Rodriguez Barboza apresentaram uma proposta ao arcebispo do Rio de Janeiro, J. Joaquim Arcoverde, para sanar essa situação de invasão e de adulteração da prática musical nas igrejas. Jornais e revistas publicavam, constantemente, reclamações de leitores, artigos de músicos e de críticos musicais exigindo medidas para coibir a música considerada anti-religiosa nas igrejas.

(...) i quali, stanchi di vedere la triste decadenza della musica sacra, mossero arditi verso la lotta, innalzando all'unisono un grido di protesta contra un 'arte, la quale non corrispondeva affatto alla idealità (...).Decadenza che più si accentua coi progressi rapidi dello stile melodrammatico, le cui dottrine melodiche e profane sul gusto Del pubblico dovevano conquistare anche i nascenti ingegni musicali tendenti, in gran maggionranza, allo stile profano. Il altre parole, l'arte teatrale, col suo carattere affascinante, vinse il nobile stile sacro; e el genere profano, Che tanto dove'va nuocere al sentimento religioso, veninva in gran voga ed onore. (CERNICCHIARO, 1926, p.166).

O que se ouvia nas Igrejas era a música de teatro, de ópera acompanhada por orquestra. CAMIN lembrou, em uma de suas entrevistas, que na Igreja Nossa Senhora dos Remédios, na Praça João Mendes, em São Paulo, todo domingo às 10 horas havia uma missa operística. Antes do início fazia-se uma *ouverture* de orquestra, que contava até com percussão. Logo em seguida, havia um solo de tenor, de soprano, e um coral cantava em determinados momentos no decorrer da missa e no final também. “Quer dizer, era tudo ao contrário do que a Cúria recomendava. Mas como era uma Irmandade que patrocinava, a Cúria pouco podia fazer. O mesmo sucedia no Rio de Janeiro”. (ENTREVISTA, 1984). Cantavam-se árias de óperas, como *Marcos Spada*, de Auber; *I Briganti*, de Mercadante; *Le Vispe Comari*, de Suppé. CERNICCHIARO lembra que uma cavatina da ópera *Il Corsário* tornava-se um *Laudamus*, uma ária de Donizetti, um *Domine Deus...* (1926, p.171). Na comunhão, “quando a Hóstia de propiciação era erguida pela mão pura do sacerdote, o fiel que desejava se curvar em adoração era turbado pelo andante duma Valsa de Strauss ou por um trecho duma ópera de Wagner ou de Donizetti”. (KOEPE, 1953, p.178).

Entretanto, não era apenas a prática da orquestra e a música de ópera que recebiam críticas. Os organistas e os instrumentos não atendiam ao que se entendia como a prática séria da música religiosa. “*Si può anche osservare che l'organo, il quale, per il suo vigore e*

varietà di timbri potrebbe prestare – nelle mani di un provetto artista – rilevanti servizi alle esigenze rituali cattoliche, manca nelle nostre chiese; poche lo hanno; e quelle che lo hanno, sentono purtroppo, per mancanza di un abile suonatore, un linguaggio bem diverso dal suo carattere!” (CERNICCHIARO, 1926, p.171).

A situação era similar nos países europeus e, segundo Frei Romano KOEPE, “impunha-se uma reforma radical (...) para retirar a música sacra da decadência em que jazia há longos anos”. (1954, p.178). Em 1903, o Papa Pio X, três meses após ter assumido o pontificado, promulgou o *Motu Próprio “Inter pastoralis officii” sobre a Música Sacra*, considerado um divisor de águas na música sacra católica. “*De própria iniciativa e ciência certa publicamos a nossa presente instrução; será ela como um Código Jurídico de Música Sacra; e em virtude da plenitude de Nossa Autoridade Apostólica, queremos que se lhe dê força de lei, impondo a todos, por este Nosso quirógrafo a sua mais escrupulosa observância*”. (1953, p.186). O alcance do documento foi amplo e sua influência se fez sentir nos mais de vinte documentos promulgados nos anos seguintes na Europa e no Brasil e nas medidas tomadas: em 1904, foi realizado em Roma um Congresso Internacional de Estudos Gregorianos, no qual se decidiu sobre as novas edições de livros de canto gregoriano, que começaram a sair a partir do ano seguinte; quatro anos depois, foi fundada em Roma a Escola Superior de Música Sacra e, em 1912, o Papa promulgou o Regulamento para a Música Sacra em Roma, que pode ser considerado “como declaração autêntica e interpretação do Motu Próprio”. (KOEPE, 1954, p.184). Em 1914, ano da morte de Pio X, considerava-se que a restauração da música sacra fora completada.

No plano geral, o “*Código Jurídico de Música Sacra*” é uma reafirmação clara dos fundamentos da música sacra, conforme entendidos e praticados pela Igreja no correr dos séculos, e de sua função específica dentro da liturgia. Os princípios básicos encontrados em outros documentos anteriores foram retomados, a história da prática musical católica foi recuperada, o que lhe dava um caráter de “perenidade ao que lhe é substancial”, segundo KOEPE (1956, p.65). Entretanto, reconhecia-se no documento que havia necessidade de certas mudanças, como a questão da aceitação da chamada música moderna, que se evidenciou na criação de normas acidentais. Um dos focos do documento, e que surge logo no seu início, era a questão da manutenção do “*decoro da Casa de Deus*”, onde nada deveria vir a perturbar a devoção dos fiéis e os praticantes da música e do canto deveriam ter zelo e cuidado para evitar abusos. Assim, embora se reconhecesse que a arte musical é variável, flutuante, e que o gosto se altera no tempo, afirmava-se a existência de uma “*norma reta*”, estabelecida nas muitas ordenações, prescrições conciliares e práticas anteriores. E com a contundência de lei,

era exigido “*que desapareça qualquer equivoco na interpretação de certas determinações*” e dos princípios que regem a Música Sacra nas funções do culto, além de prescrever medidas contra os maiores abusos encontrados. Na Instrução, determinava-se que “*o canto gregoriano deverá, pois, restabelecer-se amplamente nas funções do culto (...) no uso do povo, para que os fiéis tomem de novo parte mais ativa nos ofícios litúrgicos, como se fazia antigamente*”. (apud KOEPE, 1954, p.179). Reconhecia-se a polifonia clássica, especialmente da escola romana de Palestrina, e “*a música mais moderna*”; esta, entretanto, deveria ser vigiada com mais cuidado, visto que sua origem era profana. E, certamente, a vigilância deveria ser cuidadosa para evitar a entrada de reminiscências de motivos teatrais. Quanto ao texto litúrgico, a Instrução proclamava o latim como a língua da Igreja, mantendo a proibição do canto em língua vulgar.

Na parte referente à prática musical mencionava-se o papel dos cantores, do órgão e dos instrumentos; os cantores seriam os responsáveis por toda a parte musical da missa, a não ser no canto próprio do celebrante, que deveria ser sempre sem acompanhamento de órgão. Aos cantores permitia-se serem leigos, mas com a função do coro dos levitas; os solos não estavam de todo excluídos, mas nunca poderiam ser predominantes. Os cantores deveriam ser, sempre, do gênero masculino, porque “os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres, sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical”. Assim, as vozes agudas deveriam seguir o “uso antiqüíssimo da Igreja – empregar os meninos”. (KOEPE, 1953, p.188).

Mantendo a tradição de que a música da Igreja era principalmente a vocal, ao órgão era garantido seu papel de acompanhante, mas sempre de forma a nunca encobrir o canto; um ou outro instrumento poderia ser usado, com as “*convenientes cautelas*”. Prelúdios e interlúdios ao órgão não deveriam ser extensos, e sempre de caráter grave, “*de acordo com a própria natureza de tal instrumento*”, enquanto o piano e “*instrumentos fragorosos*” eram proibidos, o mesmo aplicando-se às bandas de música que só seriam admitidas se a composição fosse em estilo grave ou se a execução fosse fora da igreja. Para bom andamento da missa, a música ao órgão nunca deveria fazer o sacerdote esperar no altar, visto que a liturgia não é dependente da música, mas esta, sim, é parte da liturgia.

Medidas em obediência ao *Motu Próprio* foram tomadas no Brasil, alguns anos mais tarde, com a criação de duas comissões, a primeira em 1924, no Rio de Janeiro, e a segunda em 1934, em São Paulo, mas que funcionou realmente a partir de 1948. Da primeira comissão faziam parte o Monsenhor Luis Gonzaga do Carmo, pároco da Igreja Nossa Senhora da Glória, o Cônego André Arcoverde de Albuquerque e os compositores Henrique Oswald,

Alberto Nepomuceno e Francisco Braga; da segunda comissão, presidida por D. Antonio Maria Alves de Siqueira, bispo auxiliar de São Paulo, participava também Pe Aurélio Fraissat, Pe Luis Marcigaglia, SS, Pe. Jorge Braun SVD e o maestro Miguel Izzo.

A primeira tarefa das comissões foi a elaboração de um catálogo de músicas permitidas nas cerimônias religiosas e o incentivo à composição por parte dos músicos brasileiros, no que os três maestros compositores, membros da Comissão, foram os primeiros a darem exemplo.

A primeira tarefa foi regularmente cumprida, com a divulgação das listas de músicas censuradas e das consideradas corretas para o serviço litúrgico. A determinação de que nos Seminários e Institutos se ensinasse canto gregoriano e que fosse instalada uma *Schola Cantorum*, onde possível, foi também atendida: o ensino de canto gregoriano foi logo implantado naqueles cursos de formação, e o Seminário Central do Ipiranga, onde Furio Franceschini era professor, surgiu como um dos modelos desse ensino.

Sobre a censura de arquivos musicais, Monsenhor SCHUBERT, relembando a metodologia de trabalho das Comissões, escreveu:

Foi, cronologicamente, o primeiro trabalho com que a comissão iniciou seus trabalhos. Foi visitado bom número de igrejas da Arquidiocese, em geral a convite dos Sr.s Párocos, e examinados os arquivos, sendo as músicas classificadas com 'aprovado, tolerado, recusado'. O resultado destas censuras passa para um arquivo central para publicação coletiva e eventual comparação em caso de divergência entre duas censuras. Em 1946 publicou-se o 'Primeiro Índice das músicas examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro', onde em ordem alfabética é apresentado o resultado das censuras; em ordem analítica para consultas em caso de aquisição; e em ordem alfabética para saber se uma peça é permitida ou não. Em futuras edições serão omitidas as censuras negativas, por ser isso oneroso de um lado, e dispensável do outro lado, uma vez que vale como lei geral, que pode ser executado somente o que foi expressamente permitido.

É possível um recurso contra uma censura ao Presidente da Comissão ou à S. Eminência. Para aprovação de manuscritos a serem publicados, dá a comissão 'a aprovação para ser publicado' e exige duas cópias, uma delas para ficar arquivada, para evitar alterações nas músicas após a aprovação. (1949, p.LXXVI).

A lista das obras recusadas vinha fundamentada em comentários bastante detalhados, envolvendo análise da letra e análise do estilo musical que davam suporte às razões da recusa. Uma "Ave Maria", de uma Coleção de músicas religiosas para canto com acompanhamento de piano ou órgão de César Franck, foi assim avaliada:

Piano ou órgão??? E ainda o piano, proibido na igreja, em primeiro lugar?... César Franck é um dos grandes no reino da música; por isso mesmo ‘noblesse oblige’, uma ‘Ave Maria’ como esta não mostra a seriedade e profunda concentração das obras que o celebrizaram. A música tem passagens que não ficariam mal numa barcarola, mas não são próprias para homenagear a criatura mais santa e elevada do universo. De mais a mais, deve haver decidida reação contra o costume nada sacro e nunca aprovado pela S. Igreja de se misturarem as palavras, trazendo depois do ‘ventris tui Jesus’ mais ‘Ave Marias’, e depois de ‘mortis nostrae’ em lugar do “Amen”, duas invocações ‘Santa Maria’. (LISTA, 1946, p. 158)..

Uma outra “Ave Maria”, de Carlos Gomes, também foi recusada, embora fosse considerada “linda música, mas não para a casa de Deus”; e apontavam-se as razões e o que deveria ser feito para adequá-la: “Não é impossível [ser admitida na igreja], mas os harpejos da II parte terão que ser substituídos, não por longos acordes sustentados (o que seria monótono), mas por movimentos próprios do órgão, o que distanciaria a composição muito do original”. O texto também deveria evitar “a mistura de palavras (já censuradas na ‘Ave Maria’ precedente, de C. Franck) e com tudo isso, a composição já não seria do grande mestre que no-la deu”. E recomendava-se: “Acho melhor guardá-la como composição religiosa, não sacra, para casa e festas fora da Igreja”. (LISTA, 1946, p.158).

Sobre coleções de música para órgão, os comentários eram feitos sobre cada uma das peças encontradas no volume que, ao final, poderia não ser aprovado em conjunto como aconteceu com *Le Nouvel Organiste. Cent morceaux pour Orgue-Harmonium*, de J. Leybach, do qual algumas poucas peças foram consideradas próprias para uso; ou como o *Archive de l'organiste, Choix de pièces inédites des meilleurs auteurs de tous les pays. 8me volume*, do Abade Delépine, também do qual não foram todas selecionadas. (LISTA, 1946, p.178). As comissões também ofereciam títulos de coleções que consideravam apropriadas ao uso, tanto para o uso regular nas missas, como em solenidades, cerimônias de casamento, ocasiões festivas: “Oferecendo esta lista de peças e autores, a comissão de música sacra faz, assim, um apelo à boa vontade sincera dos revs. Párocos, mestres de capela e organistas, no sentido de se substituírem peças repetidamente condenadas, por outras composições, ao alcance de todos, e que não desmereçam do ambiente sagrado dos nossos templos (...)”. (1948, p.155).

A segunda medida tomada foi a criação de escolas. Em 1943, Frei Pedro Sinzig fundou a Escola de Música Sacra agregada ao Conservatório Brasileiro de Música, e que mais tarde passou a ser da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra, no Rio de Janeiro. Sem sede, a Escola tinha seus cursos espalhados por toda a cidade, em conventos, colégios, salas

paroquiais, e os números que Monsenhor Schubert apresentou quatro anos após a criação da Escola mostravam que cerca de 500 pessoas haviam passado por ela. Em São Paulo, Furio Franceschini criou, em 1949, a do Colégio Santa Marcelina.

Para exercer a função de cantor ou organista, o candidato deveria passar por um exame na Arquidiocese do qual figuravam questões sobre teoria, solfejo, liturgia, legislação eclesiástica e canto gregoriano, para os cantores. Aos organistas era exigido:

1) Canto Gregoriano: gramática, leitura, tons, ritmo, neumas; 2) tocar peças preparadas durante um mez, a serem escolhidas entre dez que a Comissão propõe; 3) tocar a primeira vista peças de dificuldade média; 4) acompanhar C. Greg. Segundo autores aprovados; 5) harmonia: acordes, baixo cifrado, modulações, cadências; 6) Legislação Motu Próprio; Const. Apost; IV Carta Pastoral; Sínodo; 7) saber acompanhar melodias populares, fazer pequenos prelúdios, acompanhar recitativos, saber terminar uma peça em lugar não previsto; 8) técnica de seu instrumento (órgão ou harmônio): mecanismo, registros, afinação teoria, não prática). (SCHUBERT, 1949, p.LXXXVII).

Do ponto de vista documental, a reforma deslanchada pelo *Motu Próprio* foi enfatizada pelas Cartas Pastorais, como a que escreveu, em 1921, o Arcebispo do Rio de Janeiro, D. Joaquim Arcoverde, uma “Circular” com importância de “Carta Pastoral”, segundo Mons. SCHUBERT (1949, p.LXXIV); a *IV Carta Pastoral*, intitulada Música Sacra, de D. Jaime de Barros CÂMARA, então Arcebispo Metropolitano do Rio de Janeiro, publicada em 1945, que apresentava, ao lado de considerações técnicas e litúrgicas, também medidas práticas a serem tomadas. A Carta analisava as causas da situação da música sacra, mencionando que se continuava recebendo numerosas queixas e referências “sobre o estado lastimoso da música eclesiástica nesta nossa grande cidade (...)”. (CÂMARA, 1945, p.181) e que a causa para essa situação poderia ser a ignorância as leis da Igreja, além de “*haver menosprezo da legislação eclesiástica, porque é próprio da rebeldia humana desconsiderar as leis e forjar pretextos para alijar sua observância*”. (CÂMARA, 1945, p.181). A Carta reiterava os mesmos princípios defendidos no *Motu Próprio* e fazia menção à legislação pontifical do papa seguinte, Pio XI, a *Constituição Divini Cultus Sanctitatem*, que também confirmara a legislação de Pio X e levava adiante a reforma proposta. Cada item do *Motu Próprio* é comentado na *IV Carta Pastoral*, e a parte referente à música moderna é mais longa do que a dedicada ao canto gregoriano, tocando também na questão do canto popular, que veio a ser um dos problemas que a Igreja teve que enfrentar nas décadas seguintes.

Sobre o órgão, reiterava-se na *IV Carta* seu papel de acompanhador do canto e mencionava-se que o uso de “*órgão automático, apesar de suas inegáveis utilidades*” não era

aprovado pela Santa Sé. A observação apontava para os novos tempos nos quais os recursos eletrônicos estavam se tornando substitutos efetivos aos considerados velhos meios de produção e veiculação sonoros. Conclui a questão “*Daqui se infere não ser de conformidade com a mente da Igreja o uso de discos irradiados durante as cerimônias no interior dos templos*”. (CÂMARA, 1945, p.185).

Aos organistas destinavam-se recomendações para que “e não sem motivo, evitem improvisações nos interlúdios prolongados, a não ser que tenham competência para tal. Geralmente, ao início de uma cerimônia tudo deverá estar já previsto e marcado: prelúdios, cânticos, interlúdios, de modo que haja seqüência natural e corrente, para edificação da assistência. Como é doloroso, ao sair-se de uma função sagrada, ter-se a impressão de haver terminado, finalmente, um sonho agoniado! (1945, p.186). E para não recair apenas sobre o ombro dos organistas tal pesadelo, terminava: “O mesmo poderia dizer-se com relação aos oficiantes no altar”. (1945, p. 186).

Mas, apesar os esforços por melhoria, reclamações continuavam a aparecer em pelo menos dois aspectos. O primeiro deles era com relação à manutenção da música operística, segundo reclamações enviadas à revista *Música Sacra*, das quais transcrevo uma aqui. “Na missa, continua-se a ouvir a execução de trecho do *Tannhauser* de Wagner com adaptação do texto sacro *O Salutaris*. Apesar da beleza da melodia, a evocação profana é tão intensa que verdadeiro sacrilégio nos pareceu sua execução”. (CRÔNICA MUSICAL, 1944, p.175). O outro dizia respeito às execuções musicais, e foi veiculado em um artigo em jornal (não citado):

Não faz muito tempo, conceituado periódico da Capital Paulista publicava um artigo intitulado “Santa Cecília, valei-nos” cujo objetivo era protestar, respeitosamente, contra a insuficiência das execuções musicais que acompanham habitualmente as cerimônias do culto católico em muitas igrejas de São Paulo. Comentava o artigo a deplorável condição a que se vê reduzida a música nessas ocasiões, e o mal-estar de que são vítimas quantos, possuidores de sensibilidade artística, não conseguem concentrar-se ao procurar uma igreja para rezar e cumprir o seu preceito de cristão pela assistência ao Santo Sacrifício, por causa da irritação que causam aqueles ‘ensaios’ de música (...) e finalizava com um apelo angustioso aos Reverendíssimos Vigários, a fim de que controlem os seus organistas, selecionem os cantores, vigiem o repertório. (PISANI, 1957, p.114).

Em 1924, CERNICCHIARO reclamara da “*sensível falta de bons órgãos nas nossas Igrejas, afim de fazer desaparecer para sempre os lânguidos e sacrílegos harmoniuns que tão mal exprimem a divina linguagem sacro-musical. Com esses harmoniuns que desapareçam certos organistas improvisados, que, nas piedosas missas de 7º. dia, moem*

accordes monótonos de commum mau gosto, e afligem o sentimento religioso e os ouvidos (...)". (1924, s.n.). Vinte anos depois, um padre mencionava que assistia "à campanha de montagens de tais instrumentos [órgãos de tubos] em nosso meio". Mas, acrescentava: "paralelamente ao movimento, já crescente, de construção de órgãos, importa agora surgir uma plêiade de musicistas especializados em tocar tais instrumentos. Não queremos ferir susceptibilidades, mas todos hão de convir conosco que, regra geral, os chamados organistas não passam, entre nós, de indivíduos mais ou menos conhecedores da técnica pianística, mas sem estudos sistemáticos daquele instrumento". (COELHO, 1946, p.5).

O problema da falta de organistas continuava. Mas vamos ver primeiro como se resolveu a situação de falta de órgãos de tubos.

A fabricação de órgãos no Brasil recomeçou no século XX. Em Pernambuco, houve, no século XVIII, uma tentativa de estabelecimento de uma oficina de órgãos que teve uma certa continuidade e manteve uma produção de instrumentos originais, mas, de forma geral, essa atividade caracterizou-se por ser esporádica, muito mais de conserto e restauração de instrumentos do que de fabricação propriamente dita. Mais do que resultado de um trabalho especializado, que certamente não era exigência daqueles tempos na Colônia, era uma atividade geralmente praticada por organistas, como Antonio Francisco Lisboa, que construiu em 1791 um órgão para o Convento do Desterro, ou Antonio Paulo da Silva, para o Convento da Lapa, ambos na Bahia, alguns dos poucos cuja atividade foi documentada.

Agostinho Rodrigues Leite (1722-1786), que viveu no Recife, foi quem mais perdurou na atividade e construiu um bom número de órgãos no período colonial, conforme os documentos levantados por DINIZ. O pesquisador atribuiu a Agostinho a construção de vários órgãos na cidade do Recife, como os das igrejas do Livramento, da Ordem Terceira do Carmo, de São Pedro, da Madre de Deus, do Corpo Santo e de Santo Antonio, da Capela do Senhor Bom Jesus das Portas, entre outros; nenhum órgão, entretanto, sobreviveu ao tempo, a não ser parcialmente um instrumento que construiu para o Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, em 1773. Segundo DINIZ,

(...) até 1757, consta apenas que Agostinho construíra órgãos para Pernambuco e para a Bahia. Trata-se provavelmente de instrumentos

de modestas proporções, do tipo realejo, com tubos de metal, sem pedaleira, pois esses órgãos do século XVIII, dos quais consegui algumas notícias, eram transportáveis facilmente – por negros, e em canoas – e chegavam a ser alugados a particulares. Aliás, o mesmo acontecia na Bahia e no Rio de Janeiro”. (1969-71, p.107).

Parece que seu primeiro instrumento foi para o Mosteiro de Olinda, entre 1746-50, e o segundo para a Capela de Nossa Senhora da Boa Viagem, Recife, provavelmente em 1748. De um inventário elaborado 50 anos depois, consta que esse órgão estava “*todo desmatriado*”. (apud DINIZ, 1969, p. 115). Por um documento de aluguel desse instrumento, Diniz confirma sua hipótese de que os instrumentos que Agostinho Rodrigues Leite construía eram pequenos órgãos portativos, como aqueles que vinham de Portugal. O segundo que construiu foi para o Mosteiro de Olinda, em 1775 e, a partir de uma descrição feita por Dom Clemente Maria SILVA-NIGRA quanto à sua localização, sabe-se que o instrumento existiu até o início do século XX: “Consta do Livro do gasto da Sachristia do Mosteiro de São Bento de Olinda de 1756 até 1800, fl. 52, que o Capitão Agostinho Rodrigues Leite fornecera em 1775 à Igreja daquele mosteiro um órgão novo, pelo preço de 800\$000. Esse órgão foi colocado numa sacada especialmente construída, entre a grade do coro e a última tribuna do lado da epístola, onde permaneceu até 1905”. (1950, p.154).

A fama de Agostinho deve ter se espalhado, porque chegou a construir órgãos na Bahia, entre eles “o grande órgão do mosteiro de São Bento da Bahia, instrumento que se perdeu em 1875, e que fora, provavelmente, encomendado em algum momento entre 1760 e 1770”. (SILVA-NIGRA, 1950, p.155). Mas o único, do qual ainda existem algumas partes, foi o do Mosteiro de São Bento, que o próprio organeiro assentou no local em 1773, aproveitadas quando de uma reforma do órgão em 1956, instrumento também já bastante modificado que ali ainda hoje está colocado: pedaços de um Principal na fachada, uma trombeta horizontal, além da caixa externa do órgão. Embora Iza Queiroz Santos forneça uma descrição técnica e até sonora do instrumento e afirme ser este órgão do Mosteiro de São Bento de construção portuguesa, D. Silva-Nigra encontrou recibos de pagamento referentes a esse instrumento em nome de Rodrigues Leite. Conforme SANTOS:

Um dos mais completos órgãos do século XVIII é o que pertencia ao Mosteiro de São bento do Rio de Janeiro; data de 1777. Todos os registros do manual tinham a primeira oitava inferior de tubos de madeira, os restantes de estanho e chumbo. As trombetas tinham tubos em posição horizontal, sendo os corpos dos tubos de zinco, as lingüetas com os suportes de latão; seu timbre era brilhante; a clarineta parecia mais uma voz humana. O

conjunto era forte, sonoro e majestoso (...) Damos a disposição dos registros deste primoroso instrumento, fabricado em Lisboa, no XVIII século. Este órgão foi conservado na sua antiga forma até 1925, ano em que se fez colocar um novo, elétrico, que veio de Bonn, Alemanha, da Fábrica de Johann Klais. (1942, p.98).

ao que se contrapõe o seguinte recibo assinado por Agostinho Rodrigues Leite em 1773: *“Recebi do muito Reverendo Padre procurador do Mosteiro de s. Bento do Rio de Janeiro o Snr. Fr. Lourenço da Expectação Valadares, quatro mil e quinhentos cruzados de um órgão que trouxe de Pernambuco e o vim assentar no dito Mosteiro, e por estar pago e satisfeito da sobredita quantia passei este de minha letra e sinal. Rio de Janeiro 14 de Janeiro de 1773”*. (apud DINIZ, 1969, p.127).

É interessante apontar a existência do registro de trombeta, cujos tubos são colocados de forma horizontal na fachada, porque, embora fosse um elemento importante e característico dos órgãos ibéricos do século XVIII, não consta daqueles vindos de Portugal e colocados em Minas Gerais. A oficina de Agostinho Rodrigues Leite teve continuidade, por um certo tempo, com seu filho Salvador Francisco Leite, pernambucano, que foi contratado, em 1834, para construir o órgão da igreja da Irmandade da Ordem de São Francisco em 1834:

Deveria ter, o instrumento, 12 tapado com sua oitava real, aonde vai collocado em 3 castellos na frente, seu registro geral ao pé, p. a flautar de repente e mais 12 registros por ponto d’oitava larga na esquerda e direita, que acabará em fá, com seo teclado de marfim e as pretas d’évano; e com a sua talha competente o qual ficará assentado no meio do coro, junto a grade; com a frente para a capella-mór. Nesta conformidade s’ajustou e o Artista a dá-lo pronto e posto em seo lugar acabado de todo na forma mencionada acima no espaço de tempo de dous annos e meio pelo preço e quantia d’um conto e duzentos mil reis – em trez pagamentos iguais de quatro centos milr.s no principio, meio e fim; para o que logo recebeo o 1º. pagamento de 400\$rs. (BRASIL, 1969, p.7).

Como aconteceu em muitos outros casos e com outros organeiros, Francisco Leite não terminou a construção. Recebeu o dinheiro da primeira parcela, mas três anos depois ainda não terminara o órgão e preferiu rescindir o contrato, devolvendo a importância recebida à Irmandade.

A história que segue desse instrumento revela a falta de continuidade que caracterizava essa atividade de construção. Em 1847, a Mesa Diretora da Irmandade resolveu consultar o Rio de Janeiro e a Europa quanto à possibilidade de se comprar um órgão. Uma planta de órgão foi apresentada no mesmo ano e a Mesa aprovou a construção do instrumento. Foi contratado, então, em 15 de fevereiro de 1848 o organeiro Carlos Tappe, alemão radicado na

Bahia, onde tinha uma fábrica de órgãos e de outros instrumentos. Assinou o contrato pelo preço de 4.500\$000. (ALVES, 1948, p.77). Mas também não terminou como deveria a construção do órgão. Dois anos depois, apresentou-se à Mesa dizendo-se arrependido pelo contrato. Discutiu, reclamou sem êxito. Como represália, retirou partes do órgão. Embora a Mesa tenha tomado providências contra ele, não conseguiu que Tappe terminasse o órgão. “Em abril de 1850 Tappe recorreu a um arbitramento judicial e solicitou peritos para examinarem o seu trabalho. Alegou prejuízos superiores a dois contos de réis e pediu uma gratificação para concluir a construção do instrumento. A Mesa se viu coagida e aceitou a proposta do artista: deu-lhe dois contos e sessenta e dois mil réis e assim se encerrou a questão”. (ALVES, 1948, p.77). O órgão tinha 18 registros, 5 metros de largura por quatro de altura. O entalhamento no revestimento, a pintura e o douramento foram feitos posteriormente e, também, não foram concluídos; em carta que enviou à Mesa, Tappe alegou estar tendo prejuízo e explicou sua situação e a doença que o acometera. O órgão só ficou pronto em fevereiro de 1872. O primeiro organista foi Pedro Alves da Silva, “*organista de renome*”, que ganhava 50 mil réis. O instrumento sempre apresentou muitos problemas. Em 1903 já não funcionava mais e a igreja ficou com um harmônio. Em 1917, foi restaurado por Agretencio Pinto de Andrade.

Alguns indícios parecem demonstrar que esse caráter esporádico da atividade de construção de órgãos no Brasil aprofundou-se no decorrer do século XIX. A abertura à importação de instrumentos de outros países europeus, teoricamente, pode ter cerceado tentativas de fabricação nacional, embora não tenha encontrado referências sobre essa atividade a não ser a partir do início do século XX, com a chegada de imigrantes italianos e alemães. Para esse tardio desenvolvimento, quando comparado com outros países americanos e europeus, concorreu também a mencionada decadência da atividade organística e da música sacra que se observou na igreja católica na primeira metade do século XIX, como resultado das idéias anti-religiosas difundidas a partir da Revolução Francesa e dos movimentos revolucionários que dela advieram. Embora a prática litúrgica não prescindisse oficialmente do instrumento órgão, na prática, as razões para abandono desse instrumento passavam pelas dificuldades de manutenção, pela má qualidade dos instrumentos que estariam sempre com problemas, pela falta de instrumentistas para o serviço. Se durante o período colonial o sistema econômico implantado não permitia o desenvolvimento de qualquer tipo de fabricação que pudesse ameaçar atividades similares na metrópole, e nesse caso a ausência de fatura de órgãos no Brasil podia ser perfeitamente suprida com órgãos mandados de Portugal, no século XIX, pode-se supor que esse suprimento não só deve ter diminuído

consideravelmente, ou quase que totalmente, mas que era também incompatível com uma sociedade cujo gosto se voltava muito mais para os costumes e cultura de outra parte da Europa, notadamente a francesa, e desprezava seus vínculos ainda evidentes com a cultura portuguesa.

Quando da inauguração, em 1901, de um órgão de fabricação italiana de Vegessi-Bossi no Santuário do Sagrado Coração de Jesus, em São Paulo, um comentarista, no jornal *O Commercio de São Paulo*, observava que “esses instrumentos deixados pelos portugueses no Brasil pouco valem os que ainda hoje existem, e cremos mesmo que pouco valeram no seu tempo”. E comentava quão desagradável era sonoridade desses órgãos que tinham apenas dois timbres: “o do jogo das bombardas, excessivamente atordoador, e o jogo dos aflautados e bordões, de sonoridade suave, mas confusa nos seus registros graves”. E concluía valorizando os órgãos de fabricantes ingleses, alemães e franceses, dando exemplos da introdução desses instrumentos “modernos” tanto em Portugal como no Brasil, ao mesmo tempo em que festejava o primeiro órgão italiano que se instalara no País. (*O Commercio*, 1901, p.3). Referia-se, especialmente, ao órgão português do tipo *Cerveira*, instrumentos fabricados por Antonio Xavier Machado e Cerveira (1756-1828), denominado por Ernesto Vieira como “o mais notável organeiro portuguez e que maior quantidade de trabalho produziu”; dele são dois instrumentos “desmantelados” que se acham no Convento dos Jerônimos e a ele coube a construção da maior parte dos órgãos em Lisboa após o terremoto que abalou a cidade no século XVIII, além de que “*egualmente mandou muitos para o Brasil*”. (apud SINZIG, 1955, p.91).

Um desses momentos esporádicos de construção que caracterizou o século XIX é o caso do instrumento existente, ainda, hoje no Convento do Caraça, construído pelo Pe. Luis Gonzaga Boavida. D. Pedro II, ao visitar a oficina em 1881, escreveu no seu diário: “*Enquanto jantavam [os alunos] fui ver a oficina do Pe. Boavida; admirei aí o seu trabalho no órgão; a madeira das teclas é belíssima*”. (apud SILVA, 1907, p.85).

Duas são as características mais gerais da construção de órgãos no Brasil. Em primeiro lugar, é que ficou centrada em três locais: São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, nesse, pontualmente, na cidade de Novo Hamburgo. Em segundo lugar, foi que decorreu do trabalho de imigrantes italianos e alemães, figuras centrais no desenvolvimento dessa atividade. Segundo PETRONE, personagens anônimos fundamentais no aumento da produção cafeeira no Estado de São Paulo, que veio a gerar o capital e meios indispensáveis à industrialização, os imigrantes, que aqui chegaram para trabalhar na lavoura do café ou que a

deixaram e se instalaram na cidade, dedicaram-se tanto à nascente indústria e ao artesanato, como mão-de-obra, quanto às atividades empresariais, de início de menor porte.

A industrialização em São Paulo está nitidamente ligada à grande imigração, podendo o italiano aparecer como empresário, às vezes bem modesto, em outros casos já com meios maiores, ou como trabalhador assalariado. A indústria e o artesanato sofreram a influência dos italianos, que abandonando as fazendas, foram estabelecer-se nas cidades e dos que, exercendo atividades ligadas à indústria na Itália, conseguiram contornar as exigências da legislação que no caso dos imigrantes dava preferência a agricultores. Iniciativas industriais e de artesanato, ligadas a italianos, aparecem desde a década de 1880 tanto na cidade de São Paulo como no Interior. (PETRONE, 1962, p.249).

O resultado foi a transformação das cidades onde mais atuaram, principalmente no comércio, no artesanato, mas também nos aspectos culturais, porque junto com aqueles que se destinavam à agricultura, vinham artistas, professores, músicos, jornalistas que contribuíram para imprimir e difundir novos gostos, atitudes e idéias. (1962, p.295). Embora a autora tenha se referido especialmente aos italianos em São Paulo, a mesma característica de atuação pode ser estendida para toda a imigração que, desde os meados do século XIX, começou a afluir ao Brasil, com os grupos de alemães, portugueses, suíços em colônias de parceria, e depois os italianos.

O órgão de tubos era um desses costumes que os estrangeiros não podiam deixar de ter nas igrejas que construíam, acostumados a ouvir seu som nos serviços religiosos em suas terras de origem. Essa exigência aconteceu tanto pelo agrupamento de imigrantes por suas origens em comunidades, como o caso de Helvetia, ou em bairros de cidades maiores, como a Móoca em São Paulo, quanto pelo aumento do número de padres estrangeiros, de diversas ordens religiosas, que vieram para o Brasil a partir no final do século XIX. “O grande cultor da música, do repertório organístico é o estrangeiro. Sempre foi o estrangeiro e não o brasileiro. É ele que traz as partituras para cá, é ele que traz sua preferência, é ele que instala os carrilhões, é ele que instala os grandes órgãos pensando nas grandes catedrais. (CAMPOS NETO, entrevista, 1984).

Se dentre esses imigrantes, que vieram a desenvolver a atividade, não se encontravam construtores ou entendidos em órgão, aqui eles aprenderam e instalaram suas oficinas e fábricas, incentivados pelas possibilidades que pareciam se abrir; outros já trabalhavam na área e vieram para montar órgãos enviados da Europa e aqui ficaram, por encontrarem meios de sustento com essa nova atividade.

Procurarei, neste texto, apontar algumas características gerais do desenvolvimento da atividade de construção de órgãos, tratada, com mais detalhes em 1985 (Dissertação de Mestrado) e no livro *Catálogo de Órgãos da Cidade de São Paulo* (2001).

A primeira forma foi o estabelecimento de oficinas para montagem de instrumentos, fossem esses instrumentos enviados da Europa ou instrumentos com algumas partes construídas no Brasil – principalmente o que se referia à madeira (os someiros e certos tipos de tubos) – e completados com material importado da casa Laukuff, na Alemanha, como os tubos, especialmente os de lingüeta, os registros, e a consola. Segundo o organista Ângelo CAMIN, essa forma era mais barata e economizava tempo. (ENTREVISTA, 1984). Pode-se citar nessa categoria a oficina do alemão Gotholdo Budig, que deve ter chegado ao Brasil por volta de 1908 e que, entre 1912 e 1915, montou o órgão da Igreja de Santa Cecília, na capital, e outros similares na Igreja Matriz Nossa Senhora do Patrocínio, em Jaú, na Catedral de Sorocaba (não funciona há muito tempo); na década seguinte na Igreja São João Batista do Brás, sobre o qual foi registrado, em 1929, no Livro do Tombo *“A Matriz possui um esplendido organ para as funções lithurgicas, de fabricação allemã, com 15 registros e 3 combinações. Montado pelo saudoso finado e insubstituível Snr. Gotholdo Budig então residente em Sorocaba e muito conhecido e acreditadissimo. Donativo do Snr. Monteiro Pinheiro, foi inaugurado em 1926.* (apud KERR, 2001, p.213). Budig parece ter vindo para o Brasil para montar o órgão Gebrüder Spaeth do Mosteiro de São Bento de São Paulo, órgão que atualmente está na Igreja Nossa Senhora de Fátima. Aprendera organaria na fábrica Sauer, na Alemanha, e esperava montar uma fatura em Sorocaba, onde residiu por mais tempo, mas não conseguiu manter mais que uma oficina, principalmente, de consertos e manutenção.

O sonho de vir a instalar uma fábrica era comum a todos os que percebiam nessa atividade uma oportunidade de trabalho que julgavam em crescimento, na medida em que mais igrejas se abriam nos centros urbanos diante do aumento da população. Assim também com Henrique Lins, que conseguiu manter durante boa parte de sua vida uma oficina de organaria em Indaiatuba.

A figura de Henrique Lins pode ilustrar outra característica da atividade que é o fato de que alguns aprenderam a profissão na prática, sem ensino em escola e, praticamente, sem ajuda de um mestre na profissão. Henrique Lins (1906-1985) veio da Alemanha em 1924, a convite de um vizinho que era sacerdote no Mosteiro de São Bento de São Paulo: “Eu estava sem emprego. Naquela época a Alemanha estava numa situação difícil, uma inflação terrível. Justamente naquele momento, chegou um nosso vizinho, sacerdote do Mosteiro de São Bento, que estava voltando à Alemanha para rezar sua primeira missa na terra natal. E ele me

convidou a vir para o Brasil. Eu me entusiasmei e vim”. (ENTREVISTA, 1984). Depois de algumas peripécias, que narrou em sua entrevista, foi parar em Helvetia, comunidade de imigrantes suíços, onde havia chegado um órgão de tubos para a Igreja Nossa Senhora de Lourdes. “Foi nessa ocasião que eu mexi num órgão pela primeira vez. O instrumento chegou encaixotado no Porto de Santos e não veio nenhum técnico alemão para montá-lo. As caixas foram abertas e o padre, que tinha confiança cega em mim, disse que eu comandasse os trabalhos. O órgão veio completo e custou 8 mil contos de reis”. (1984). A partir desse primeiro instrumento, começou a experimentar e, tendo instalado uma oficina em Indaiatuba, começou a construir pequenos órgãos, segundo ele, mais simples, sem pedaleira “porque fora das grandes capitais e cidades é raro encontrar quem saiba tocar o órgão clássico. Até em Catedrais me pediram para construir um banquinho para o organista poder descansar os pés sem bulir com os pedais”. (LINS, 1942, p.233). Construiu cerca de 30 órgãos, em maior número para o interior do Estado de São Paulo, sempre pequenos, de dois a cinco registros, de tração pneumática, conforme anunciava na revista *Música Sacra*.

Mas os pedidos eram irregulares e sua oficina acabou por se dedicar mais à marcenaria: “Quando a colheita era boa, as igrejas tinham dinheiro e encomendavam. Em verdade, o organeiro vive das esmolas, conforme as esmolas entram nas igrejas. Idealista nunca tem dinheiro. Quem tem dinheiro não se interessa por órgão, a não ser pelo órgão eletrônico, elétrico. Este é muito mais fácil de tocar, é só ligar. Não precisa ter medo de rato, nem de cupim”. (ENTREVISTA, 1984). E logo passou a enfrentar, também, a concorrência do órgão eletrônico: “Vai construir um órgão, mas não se faz em 15 dias. Conforme o tamanho leva um ano, dois anos. Um freguês não tem paciência de esperar tanto. Os brasileiros são imediatistas. Quer na hora, onde é que tem? Quanto é? Vamos comprar. Se fala precisa encomendar, todo mundo desiste. Mas o Hammond tem na loja...”. (1984). Para ele, época boa, quando teve até 13 marceneiros trabalhando em sua oficina, foi entre 1945 e 1950, “mas depois já começou a piorar... a inflação... Quando a gente fazia o trato era assim, quando encomendava material já estava muito acima do que a gente esperava. Então começando o serviço já se via que ia perder...” (Entrevista, 1984).

Em condições similares também se desenvolveu a atividade de Giuseppe Petillo que pertencia a uma família de construtores de Nápoles, e que aqui chegou a pensar em construir uma extensão da firma de seu pai. No primeiro órgão que construiu, em 1926, para a Igreja de Santa Terezinha no Rio de Janeiro, consta uma placa com o nome da fábrica *G. Petillo e Cia (Nápoles)*. Quem melhor se lembrava dele era o organista CAMIN, que acompanhou de perto o trabalho de Petillo quando da montagem do órgão da Igreja da Consolação. “Este é um

instrumento que nasceu torto e não endireita nunca mais. O Petillo fez uma fachada belíssima. Mas quando terminou o órgão, bem... é aquilo que a gente conhece. E também a sonoridade não é aquela que deveria ser. Ele mandou vir alguns tubos da Laukuff, mas depois faltou dinheiro e ele acabou terminando com um órgãozinho pequeno que ele encontrou...". (ENTREVISTA, 1984). Petillo fabricava a parte de madeira, mas as outras partes encomendava da Laukuff. Dentre seus empregados constava Salvatore Lanzillota que, segundo CAMIN, fabricava flautas muito boas de madeira... Só que no tempo do Petillo ele fazia os tubos de perobinha do campo. Tinham uma sonoridade tão dura, lá na Igreja da Consolação a gente ouve. Uma sonoridade feia, o tubo é muito duro para dar uma boa sonoridade. (1984).

CAMIN apontou, em sua entrevista, uma outra característica dessa atividade: o uso de partes de instrumentos desmontados de igrejas ou de particulares para construir novos instrumentos, o que gerava órgãos compostos com tubos e partes de diversas origens e, portanto, de difícil harmonização e balanceamento. Uma "construção" de um órgão – porque assim eram vendidos para os padres, como instrumentos "construídos" – podia ter partes de dois ou até três instrumentos, como o da Igreja Nossa Senhora Aparecida do Ipiranga, de Nicolau Lorusso, que tem partes de um órgão de um teclado construído por Salvador Lanzillota; partes de um órgão construído por Lorusso que pertencera à Igreja de Nossa Senhora da Freguesia do Ó; partes de um terceiro órgão adquirido em Itu, além de tubos de metal feitos pelo flauteiro Gustav Weinssenrieder, alemão que trabalhou junto com Carlos Moehrle, e da fábrica Laukuff. Instrumento assim dificilmente teria um "caráter" e qualidades próprias.

SCHÜLER, organeiro alemão que veio para o Brasil em 1935 para trabalhar em uma fábrica de harmônios, em Lageado, que pretendia entrar na fabricação de órgãos, criticou essa forma de trabalho:

Fabriquei tudo na minha oficina, seja de madeira, metal ou couro. Graças às instruções recebidas [em 1924 passou pela escola de fabricação de órgãos da Walcker em Ludwigsburg, Alemanha], sou capaz de fazer isto. Posso fazer teclados (manuais e pedaleiras), todos os aparelhos de qualquer sistema, someiros inclusive, válvulas, arames, botões e folinhos; placas de registros, tubos de madeira ou metal, foles e mesmo ventiladores. Para as lingüetas comprei na Alemanha só as partes essenciais ou sejam: línguas, bocais e os arames para afinação. O resto eu mesmo fiz". (ENTREVISTA, 1984).

A terceira característica foi a implantação de fábricas, de porte médio, para construção de órgãos. Carlos Moehrle, alemão nascido em 1904 em Uberlingen, no sul da Alemanha, estudara na Escola de Organeiros de Ludwigsburg, como aprendiz na E. F. Walcker e fora

mandado para participar da montagem de um órgão Walcker em Bilbao, na Espanha. Quando aí estava, surgiu a oportunidade de vir para o Brasil, junto com Guilherme Berner, também aprendiz na mesma fábrica. Chegaram ao Rio de Janeiro em 1930 e logo foram contratados para trabalhar na construção do órgão do Convento Santo Antonio no Rio de Janeiro, que Frei Pedro Sinzig estava comandando. Dois anos depois, decidido a ficar no Brasil, montou a firma *Carlos Moehrle – Construção de Órgãos*, na Rua Desembargador Isidro, 121, naquela cidade. Ou por desentendimento com Guilherme Berner, ou por qualquer outra razão ainda não explicada, Moehrle veio para São Paulo, trazendo Gustav Weinssenrieder, flauteiro, e Paul Schoenborn, marceneiro. Também por influência do Frei Sinzig foi contratado para construir o órgão do Convento Santo Antonio do Pari. Sem oficina, ainda, o órgão foi inteiramente montado no próprio Convento.

A partir desse primeiro instrumento, começou a ser chamado para concertos e reformas na cidade e no interior do estado. AMSTALDEN relata o modo de trabalho de Moehrle, conforme entrevista realizada com seu filho, Carlos Moehrle Neto, em 2003.

Uma peculiaridade do trabalho de Moehrle era que, durante um bom tempo, construiu seus instrumentos no próprio local em que foram instalados. Normalmente os organeiros possuem oficinas onde instalam os recursos necessários para a confecção dos órgãos, que são montados primeiramente nas oficinas e posteriormente são desmontados e instalados nos ambientes para os quais foram projetados. Moehrle, entretanto, costumava levar para as igrejas toda a maquinaria necessária para o trabalho: enormes e pesadas furadeiras, serras e outros equipamentos. Optava por esse sistema por achar inviável o transporte do órgão pronto e desmontado para o local da instalação, uma vez que os caminhões existentes no Brasil à época eram poucos, além do que podiam danificar o instrumento amassando os tubos (a oferta de material plástico para proteção era inexistente naquele período). Desse modo, Moehrle preferia fazer tudo no local, pois via nisso também a vantagem de estar sempre em contato com o espaço físico das igrejas, o que auxiliava a melhor dimensionar e a entonar seus órgãos. Por essa razão, quando da construção de um instrumento fora da cidade de São Paulo, Moehrle, Weinssenrieder e Schoenborn residiam por meses a fio nos locais de instalação dos órgãos. (2003, p.8).

Assim, trabalhou durante um bom tempo, até que durante a II Guerra Mundial, em razão da perseguição aos alemães e italianos que aqui viviam, Moehrle começou a evitar essa forma de trabalhar, com medo de se ausentar demais e ficar muito exposto a essas perseguições. Em verdade, Giuseppe Petillo, no Rio de Janeiro, sofreu, com conseqüências trágicas, de um desses ataques desferidos contra italianos e alemães. Conforme relato de CAMIN “o povo parava os ônibus na saída do túnel e fazia todos descenderem, pediam passaporte, identidade... e

quem era alemão ou italiano... de tanto baterem nele, morreu três meses depois. Foi por volta de 1945". (ENTREVISTA, 1984).

Em 1950, Carlos Moehrle fixou-se em Jundiaí, ponto estratégico que facilitava seus trabalhos no interior do Estado, e aí refundou sua fábrica. Do catálogo, constavam seus planos para a fabricação do que chamou de *"primeira fabrica de órgãos, com material genuinamente brasileiro e mão de obra acentuadamente brasileira"*. De acordo com Moehrle *"essa indústria das mais promissoras"* faria órgãos fabricados *"com madeiras de lei das nossas florestas, de qualidade superior, resistindo admiravelmente ao clima e imunes contra a invasão do cupim, o que já não ocorria com os órgãos de construção estrangeira"*. E nas páginas seguintes do Catálogo, expunha os muitos modelos e estilos de instrumentos, com croquis das fachadas, e uma disposição possível dos registros, sob títulos tais como *"Estylo colonial"*, *"Estylo Barroco"*, *"Estylo Gothico"*, *"Estylo Moderno"*, *"Estilo Rústico"*, indo de um modelo com sete registros até 35 registros, com sistemas de tração pneumático e eletropneumático. Segundo seu filho, Moehrle pensava em fazer órgãos em série, padronizados; acabou não conseguindo seu intento, por vários fatores segundo ele, como a falta de material, a dificuldade na importação de estanho, chumbo, latão e pelica necessários para a confecção dos tubos e, para as bolsinhas, válvulas, embora essa importação fosse feita por intermédio dos padres para facilitar e baratear a transação com relação às exigências e taxas envolvidas no processo.

Em verdade, a idéia de um órgão pequeno e em série foi aproveitada por Edmundo Bohn, que instalou fábrica em Novo Hamburgo, no Rio Grande do Sul em 1934. Essa foi a fábrica que teve a mais longa duração e, mesmo depois de 1975, com a fusão com outra firma - a Schling e Lampert Ltda - continuou a fabricar harmônios; nos anos 90 seus herdeiros entraram na representação de órgãos digitais. Parece que a Fábrica Bohn chegou a construir cerca de 80 órgãos em todo o Brasil, além de muitos harmônios. O período de maior produção foi entre 1955 e 1965, quando a fábrica chegou a ter 130 empregados. No prólogo do seu catálogo pode-se ler:

Levado pelo desejo de oferecer ao digníssimo clero oportunidade de adquirir órgãos que satisfaçam plenamente as condições exigidas de nosso clima, oferecendo ainda um produto genuinamente nacional, tenho o prazer de apresentar nas páginas anexas os diversos tipos de Órgãos de minha fabricação. Além de outras vantagens de ordem econômica trazidas pela nossa indústria, há ainda a considerar o fato de os meus Órgãos serem construídos de madeira de lei de nossas florestas de qualidade superior que resistem admiravelmente ao nosso clima, imunes contra a penetração do cupim, o que não ocorre com os Órgãos de procedência estrangeira.

Como construtor do primeiro órgão de tração pneumática no Brasil, construo os meus Órgãos não somente por este sistema, como também pelo sistema de tração mecânica e eletro-pneumático. Apresentando um trabalho escrupuloso e esmerado, apresento-me por meio deste catálogo ao Exmo. Episcopado e clero nacional, aos Vigários, capelães e reitores de igrejas, bem como ao digníssimo clero regular pelas suas ordens e congregações. (CATÁLOGO BOHN, s.d.).

Além de trazer quase que os mesmos dizeres encontrados no *Catálogo* de Carlos Moehrle quanto ao uso de madeira brasileira, e que também construía órgãos com sistema de tração mecânica, não há notícias de que o tenha empregado em nenhum de seus instrumentos. As demais páginas mostram as fachadas dos órgãos que construiu e as disposições de instrumentos que oferecia, de um órgão com um manual e três filas de tubos até a disposição n.10, com três manuais, pedaleira, e 54 registros. O último órgão que foi construído pela Fábrica Bohn foi em 1972 para a Universidade Católica da Bahia, mas a fábrica deixou instrumentos construídos em várias regiões do Brasil. A razão de não persistir na construção de instrumentos foram nomeadas pelo diretor Otto Lampert, que assumiu a direção da firma em 1975: alto custo da mão-de-obra, acrescido dos custos sociais e impostos do governo, substituição do órgão de tubos pelo órgão eletrônico.

Também ameaçada pela novidade do instrumento eletrônico, viu-se a terceira fábrica instalada. Seu proprietário foi o organeiro Guilherme Berner (1907-1951), alemão que veio com Carlos Moehrler para o Brasil em 1930. Instalou sua primeira oficina no Rio de Janeiro e logo em seguida a *Fábrica de Órgãos Santa Cecília*, à rua Joaquim Melo, n. 40. Fora aprendiz e oficial em organaria na G. F. Steinmayer e Cia, na Alemanha, e como empregado dessa firma trabalhou na montagem do órgão de Passau, na Alemanha, um dos primeiros instrumentos de grande porte construídos na Europa, com 214 registros e cinco manuais, atividade que sempre mencionava em suas propagandas escritas.

Berner instalou-se, posteriormente, em Petrópolis e seu catálogo escrito em alemão procurava divulgar seus instrumentos, principalmente, entre as comunidades alemãs do sul do Brasil, para onde construiu alguns órgãos, como o da Igreja Luterana de Blumenau e o do Colégio Coração de Jesus de Florianópolis. Um de seus projetos foi a idealização de um órgão para a Rádio Cultura de São Paulo, em 1936, um instrumento de 34 registros, com tubos americanos da Kimball que, entretanto, não se concretizou. Mas fora do ambiente das igrejas, Berner construiu um pequeno órgão, com data ainda não precisada, para o palacete da família Guinle no Rio de Janeiro.

Suas idéias sobre a construção de órgãos eram semelhantes a dos outros organeiros mencionados, como a necessidade de uso de madeira brasileira, que faria diferença na manutenção e prevenção contra os cupins; a economia feita na aquisição de um instrumento nacional em vez de um órgão importado; o oferecimento de “*conservação do instrumento, fiscalização regular, afinação com garantia de bom funcionamento*”. (CATÁLOGO BERNER, s.d., p.5). De um folheto sobre a construção do órgão do Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro, em 1935-36, do qual consta também um parecer da organista e profesora Amélia de Mesquita, Berner anunciava, ao lado dos órgãos instalados por sua firma:

10 vantagens que offerece a Industria Nacional de Órgãos:

1. *Madeiras nacionaes de primeiríssima qualidade.*
2. *Mão de obra por operários nacionaes.*
3. *Construcção e montagem rápida, no prazo garantido por contracto.*
4. *Fiscalisação do serviço pelo comittente durante a construcção.*
5. *Construcção moderníssima em todos os aparelhos componentes, pela technica moderna na matéria, adaptada às condições de nosso Paiz.*
6. *Funcionamento garantido pela montagem feita pelo próprio constructor.*
7. *Conservação permanente pelo próprio constructor.*
8. *Tonalidade constante pela conservação e exames em épocas regulares.*
9. *Idoneidade technica comprovada pelas muitas obras já installadas.*
10. *Idoneidade financeira e cumprimento rigoroso dos contractos assumidos.*(CATÁLOGO, p.1).

Certamente a construção de órgãos não permitia a subsistência do organeiro. Por isso, instrumentos existentes são mais resultado de reformas, ampliações do que de instalações originais. As reformas também contavam com a colaboração indireta das igrejas, pois os órgãos deixados sem manutenção, por descuido ou por falta de recursos, tinham seus defeitos ampliados e os levavam a tal estado de precariedade que só uma reforma parecia poder colocá-los em uso novamente. Acrescia-se a isso a inovação do sistema de tração elétrico, que foi difundido mais ou menos por volta dos 1970, como substituto ao sistema de tração pneumático, o mais comum na maior parte dos instrumentos. Reformas, ou as chamadas “restaurações”, pareciam interessar mais aos organeiros, por proporcionarem mais ganhos, difíceis de serem auferidos quando da construção de um instrumento que exigia cálculos mais bem elaborados e muito mais tempo de trabalho. As reformas envolviam troca de consolas, com mais manuais, acréscimo de registros, de fileiras de tubos, troca dos sistemas de tração; mas trouxeram, também, à atividade uma pecha de desonestidade, difícil de ser apagada,

porque proporcionavam acusações de roubos de partes, de destruições deliberadas de certos instrumentos, de falta de cumprimento dos contratos estabelecidos. Em grande medida, a manutenção das atividades de organaria deveu-se à criação de um certo mercado paralelo de reformas e vendas de partes de órgãos reformados ou desmontados. Assim, não se pode deixar de entender por que alguns órgãos foram tantas vezes reformados em espaços curtos de tempo, mesmo levando-se em conta que a falta de uso a que as igrejas os colocaram também contribuía para acumulação de defeitos e deterioração do instrumento, além, é claro, da falta de qualidade das construções originais.

O período de construção de órgãos nacionais pode ser marcado entre 1915 a 1975. Na cidade de São Paulo, nesse período foram instalados dezenove órgãos de fabricação nacional. A concorrência, entretanto, era grande. De um lado, os órgãos eletrônicos e, do outro, a grande mudança litúrgica resultante das interpretações das determinações do Concílio Vaticano II, de 1962. Essas duas parecem ter contribuído grandemente, e de forma rápida, para a quase que completa extinção da atividade de construção de órgãos no Brasil.

A Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo adquiriu um novo instrumento, em 1939, para seu templo situado à rua Helvetia. Em 1941, Ethel Smith, com um salto agulha, surgia na tela tocando *Tico-tico no fubá* em “*Escola de sereias*”, da MGM, e Ângelo Camin e Sunderland Cook, organistas, apresentavam-se em um instrumento que emergia do assoalho do palco antes de começar a sessão de cinema ...

Era o órgão Hammond. Inventado por Laurens Hammond (1895-1973), em 1935, quase por acaso, pois pensara que inventara uma flauta elétrica, esse instrumento teve um sucesso rápido, amplo e duradouro. Seu inventor, um dos muitos que nos primeiros anos do século XX dedicavam-se a colocar em prática as grandes descobertas do século anterior, inventara, também, uma máquina de embaralhar cartas e um relógio elétrico empregando o mesmo tipo de motor – motor cuja rotação não se altera, sincronizado com a frequência da rede elétrica (KERR, 1999, p.8). O sistema inventado comportava noventa e uma rodinhas dispostas em um mecanismo e tracionadas por um motor síncrono, que acionadas por um teclado gerava noventa e uma notas fundamentais. Por meio de barras deslizantes que permitiam dosar, por

meio de números nelas colocados, a intensidade das oitavas, das quintas e terças nas notas fundamentais, podia-se compor o som desejado.

Como alternativa para as pequenas igrejas que não podiam adquirir órgãos de tubos, o Hammond era a solução. Rapidamente, também, foi incorporado aos conjuntos de *jazz*, *blues* (e mais recentemente ao *rock*), principalmente por meio de Jimmy Smith, que o popularizou a partir dos anos 40 e, em pouco tempo, a *Hammond Instrument Company* (estava proibida de usar a palavra *Organ*) já havia vendido mais de 5000 órgãos.

Se sua introdução nas igrejas protestantes no Brasil veio a suprir a falta de órgãos tubulares, inexistentes nas denominações evangélicas, sua aceitação na igreja católica não foi pacífica. Tendo definido o órgão de tubos como o instrumento litúrgico por excelência, a recusa ao uso do Hammond vinha de todos os lados. Em 1938, a Hammond solicitou à Sagrada Congregação dos Ritos de Roma a aprovação para que o instrumento fosse usado nas igrejas. O pedido foi negado no ano seguinte, mas as igrejas não levaram muito a sério essa determinação, principalmente por se encontrarem diante de um instrumento que apresentava muitas vantagens. Com as vantagens do preço, da durabilidade, e da imunidade à umidade e à temperatura, os Hammond entraram no mercado e se tornaram concorrentes dos órgãos tubulares nacionais ou importados.

Na revista *Música Sacra* combatia-se o uso do órgão Hammond, relacionando-o ao entretenimento próprio do cinema e do rádio; e mesmo a vantagem de ser um instrumento forte e que exigia poucos consertos, vantagem apregoada pelos seus fabricantes e vendedores, em oposição à vulnerabilidade e debilidade dos órgãos tubulares, era contestada apelando-se para a necessidade de troca das “lâmpadas eletrônicas” que requereria especialistas (FRANCESCHINI, 1949, p.41). Para o mestre de capela da Sé de São Paulo, era melhor continuar a usar o harmônio, com amplificação por meio do uso de microfone, se necessário, do que adquirir um órgão Hammond.

Em 1949, a Sagrada Congregação dos Ritos relaxou a proibição quanto ao uso do Hammond nas igrejas, embora confirmasse a preferência da Igreja pelo órgão tubular; a decisão sobre o uso, ou não, caberia às Comissões Diocesanas de Música Sacra. A pressão para uso do órgão Hammond era grande, mesmo na Europa, em decorrência das vantagens de preço e do pouco uso de matéria-prima, em falta no período do pós-guerra.

No Brasil, surgiu como um concorrente direto do órgão tubular, mais barato, mais confiável – “instrumento cujas notas e afinação nunca se alteram pela mudança de temperatura ou pela humidade” (CATÁLOGO HAMMOND, s.d., p. 1), que atraía tanto as igrejas menos abastadas quanto aquelas que tinham tido problemas com os órgãos tubulares. Era

difícil não reconhecer a ele um papel em certas circunstâncias, como a que se configurou no Instituto Nacional de Música na década de 1940 que, sem condições de comprar um órgão de tubos, naquele momento (o que viria a acontecer na década seguinte), para substituir o órgão Sauer, necessitava de um instrumento para dar prosseguimento às aulas e possibilitar o estudo dos alunos. Apesar do parecer negativo do professor de órgão da instituição, Antonio Silva, o diretor da escola, Antonio de Sá Pereira, conseguiu do maestro FRANCESCHINI um parecer favorável à aquisição, tendo em vista que viria a suprir “a temporária falta, motivada pela situação atual”. (CARTA, 1942). Afinal, até o próprio Fernando Germani, organista italiano que se tornou organista oficial do Vaticano, já o havia utilizado em turnês de concertos ...

O órgão Hammond e depois todos os outros eletrônicos que vieram na sua esteira (Wurlitzer, Allen, Baldwin; no Brasil, a Whiner, Eminent, Minami, entre outras) passaram a ocupar um espaço porque “há muito padre desacorçoado de ver o órgão de tubos mal conservado e acaba comprando um órgão eletrônico e dali a pouco se convence que é a mesma coisa”. (CAMIN, 1984). Para o organeiro Henrique LINS, partilhando uma opinião generalizada, a aquisição de órgãos de tubos dependia principalmente dos padres estrangeiros, que gostavam do instrumento, e muito pouco dos padres brasileiros. “Brasileiro não encomenda órgão. Brasileiro talvez encomende um Hammond, ou outro elétrico”. (ENTREVISTA, 1984). De qualquer forma, para o Padre José da COSTA, do Mosteiro de São Bento, se não se tem organista, e nem mesmo um órgão, o “culto e a liturgia não podem ficar subordinados à Igreja ter um órgão ou um bom organista, então tem que se fazer com os recursos de que se dispõe, até com instrumentos mais populares...”. (ENTREVISTA, 1985).

Assim, em pouco tempo outros instrumentos, além do órgão eletrônico, começaram a ser utilizados nas igrejas, com um efeito que ainda hoje não se sabe bem calcular sobre esse instrumento milenar.

“Mas precisamos ter bem evidente e clara a posição do Concílio Vaticano II: no século XX, com apoio da tradição multissecular, abriu-se uma perspectiva toda nova para a Igreja latina: a criação do canto litúrgico em vernáculo, com a finalidade esplêndida da participação dos fiéis”. Assim se inicia um texto explicativo, escrito em nome da Comissão Nacional de Música pelo seu presidente, Cônego Amaro Cavalcanti, em 1969, sobre o

“célebre artigo 119 da Constituição *Sacrosanctum Concilium*”. Nesse polêmico artigo, que causou, segundo alguns, tantas interpretações equivocadas e apressadas, afirma-se que quando entre “povos que têm uma tradição musical própria, a qual desempenha importante função em sua vida religiosa e social, deve-se tomar em devida conta essa estimação da música, e dar-lhe um lugar conveniente, tanto para lhes formar o senso religioso, quanto para adaptar o culto a sua mentalidade”. (ALBUQUERQUE, 1969, p.13).

Foi a abertura há muito esperada para introdução do canto popular na prática litúrgica católica em países de missão, como o Brasil e os demais da América Latina. Junto com o canto popular, outros instrumentos, antes não aceitos na liturgia, foram permitidos; na prática essa absorção, ou mudança, atuou em detrimento do papel anteriormente destinado ao órgão.

Debatia-se a questão do canto popular há pelo menos duas décadas. A revista *Música Sacra*, que surgiu em 1941 com o objetivo de ser o veículo para informação e formação para os músicos, clérigos e católicos em geral, sempre dentro da noção expressa *Roma locuta, causa finita* (depois de Roma ter falado, acaba-se a discussão), mostrava a ambivalência das posições entre os diferentes grupos e personagens envolvidos. Alguns defendiam uma prática mais fechada, insistindo na valorização do órgão, do canto gregoriano, e enfatizando a necessidade de obediência às determinações da reforma musical de Pio X; outros veiculavam opiniões mais abertas sobre o papel da música - “ou certo ou errado o povo quer cantar”, (ALENCAR, p.185). Efetivamente o tema canto popular vinha sendo tratado desde o início do século. O *Motu Próprio* de Pio X, que representava uma reação da Igreja à música de ópera que havia invadido a igreja, não pode deixar, por um certo ângulo, de aceitar a popularização da prática litúrgica.

De início distinguia-se entre canto popular litúrgico e canto sacro dos fiéis. O que os diferenciava da prática tradicional era não estarem confiados ao coro, mas sim à congregação, serem cantados na língua de cada país; entre si diferenciavam-se pelo uso do texto – no canto popular litúrgico podia-se empregar qualquer texto apropriado na língua do povo enquanto no canto sacro somente as palavras oficiais. A fundamentação dessa discussão era histórica, a partir de textos bíblicos e com apoio na própria prática da Igreja, desde o século II, que alternara momentos de aceitação e de restrição ao uso desses cânticos. No *Motu Próprio* de 1903 ainda se incentivava a “reintrodução do canto gregoriano no povo... como se fazia antigamente”. (ANDREAS, 1945, p.143), mas o cerne da questão musical fora progressivamente se deslocando do canto gregoriano para chegar à necessidade de participação popular, fosse essa já vivida diante da ausência de envolvimento da congregação - “Hoje, porém, os ouvintes e espectadores tanto mais se mantêm mudos, quanto maior a

solenidade (...) (p.143) - ou como aspiração - “o povo precisa cantar, o povo quer cantar”. (ALENCAR, 1948, p.183).

Mais ainda, tratava-se de como a Igreja e suas práticas litúrgicas deveriam enfrentar a sociedade de massa e a música de consumo da indústria cultural que, na prática, manifestava-se nas oposições entre grupos etários - os jovens, detentores dessa nova cultura, e os velhos, perfilados com a tradição musical; e entre ideologias - a música universal representada pela européia e a nacional representada nas características musicais de cada país. Com clareza, Dom Evaristo Arns escreveu em 1974: “Na era pré-conciliar, interessava, sobretudo, a música adulta. Nossos compositores se esmeravam em imitar a Europa pela criação de músicas solenes, polifônicas, interpretando as diversas partes das celebrações litúrgicas. Hoje verificamos verdadeira floração de música, sobretudo entre o mundo jovem ou para o mundo jovem (1974, p.7). Ao lado do reconhecimento de um confronto de gerações, enfatizava-se a necessária carga nacional e a marca da contemporaneidade que a prática musical deveria ter: “Ao mesmo tempo que é universal, a música sacra terá que ser muito brasileira, muito atual, para assim falar coisas que ninguém sabe exprimir, mas de que todos precisamos”. E conclui que “a mensagem do Evangelho deve servir-se de todos os recursos do tempo, desde os instrumentos de sopro, corda e percussão já usados no Antigo Testamento, até ao órgão, rei dos instrumentos, e também até ao despojamento da pobreza evangélica (...). (1974, p.7).

Pode-se dizer que a questão do cântico popular passava por três idéias centrais: a participação de todos por meio do canto em vernáculo, o emprego de uma música mais atual, que se concretizava no conceito de “jovem”, e o seu caráter nacional, como expressão necessária da cultura local.

Nesse novo contexto ideológico, mesmo garantindo que o canto popular deveria ser cuidadosamente feito, com conveniente dignidade, conforme preconizava o Papa Pio XII na Encíclica *Musicae Sacrae* (1956, p.70), sua inclusão alterou e levou a uma mudança abrupta no que se passou a considerar como a prática tradicional.

Passados mais de 40 anos desde o Concílio Vaticano II, os resultados na atividade musical e organística podem ser observados em algumas características que marcaram esse processo. Chamo a atenção, primeiramente, para a concomitância de eventos cujo simbolismo não posso deixar passar: em dezembro de 1959, a revista *Música Sacra*, dirigida por muitos anos pelo Frei Pedro Sinzig, fora “obrigada a abandonar o cenário das publicações culturais católicas do Brasil depois de 18 anos de existência”, segundo palavras do Frei Romano KOEPE, no editorial do último número; em janeiro desse mesmo ano o Papa João XXIII

convocara o Concílio. Como que em um gesto dramático, parecia o fechar de uma cortina sobre um tempo musical impossível de ser mantido. (p. 1).

Alguns pontos fizeram do Concílio um marco na história dessa instituição. O Vaticano II reuniu representantes de todos os países católicos do mundo – e, certamente, muito mais países do que aqueles que se fizeram presentes no Concílio Vaticano I, de 1869 –, divididos nitidamente entre nações ricas e pobres, desenvolvidas e subdesenvolvidas, segundo a nomenclatura da época. As mudanças que se operaram, após a promulgação da Constituição *Sacrosanctum Concilium*, aconteceram tanto no nível teológico, nas idéias sobre o próprio papel da Igreja Católica nas sociedades modernas, quanto na prática litúrgico-musical. Sobre a importância e repercussão desse Concílio, assim escreveu o Padre OPPITZ CSSR:

O Papa João XXIII, eleito quando já estava com 77 anos, com a intenção do colégio cardinalício que o elegeu de ser um ‘papa de transição’, acabou revelando-se uma verdadeira ‘dinamite eclesiástica’ com toda a transformação desencadeada pelo seu ‘Aggiornamento’ que foi liderado pelo Concílio Vaticano II (1962-65) por ele convocado e a cuja primeira sessão presidiu. As transformações na vida da Igreja que daí se seguiram, continuam ativas, e talvez estejam apenas começando. (s. d., p.285).

Surpreendidos pela convocação no início de 1959, comissões e subcomissões trabalharam durante quatro anos até a abertura do Concílio para recolher, organizar e levar as reivindicações de todos os cantos do mundo. A duração e amplitude também superaram as expectativas e o Concílio acabou durando três anos. Os artigos destinados à música sacra são poucos, curtos e simples, diante da amplitude das mudanças que causaram: estão no capítulo VI do artigo 112 a 121. Do órgão e instrumentos musicais trata-se no artigo 120 com economia de palavras: “Tenha-se na Igreja Latina em grande consideração o órgão de tubos, como instrumento tradicional de música, cujo som pode acrescentar às cerimônias admirável esplendor e elevar com veemências as mentes a deus e às coisas divinas” completado pela permissão de que “outros instrumentos podem ser admitidos ao culto divino (...) contanto que sejam adequados ao uso sacro, ou possam a ele se adaptar, condigam com a dignidade do templo e favoreçam realmente a edificação dos fiéis”. (DOCUMENTOS, 1966, p.294). Entretanto, o artigo anterior, o n.º 119, foi aquele que apontou o caminho da abertura desejada:

Havendo em algumas regiões, principalmente nas Missões, povos que têm uma tradição musical própria, a qual desempenha importante função em sua vida religiosa e social, a esta música se dêem a devida estimação e o lugar conveniente, tanto para lhes formar o senso religioso, quanto para adaptar o culto à sua mentalidade (...) (1966, p 294).

O uso de outros instrumentos condicionava-se aos recursos existentes e às práticas musicais das comunidades. Nesse sentido, outros instrumentos poderiam se encaixar também na prática musical religiosa, e entre eles estava o violão, que apresentava as características necessárias: ser tocado por muitas pessoas, no campo ou na cidade, poder ser manejado com relativa facilidade e com aprendizagem informal (não dependente de escolarização musical), produzir uma sonoridade apropriada para não encobrir o texto do canto, este agora guindado à uma posição central na liturgia, não estar “inseparavelmente ligado a nada de pagão ou profano, podendo tão bem tocar um chorinho como um prelúdio de Bach” e capaz de ser adaptado, quanto ao modo de tocar, à função a ser desempenhada, segundo o Cônego José ALVES (1969, p. 113). Para o organista Ângelo Camin, o órgão começou a perder o seu lugar na Igreja

(...) no momento em que começaram a utilizar o violão... em fins de 60 (1960), quando apareceu a irmã Sorriso tocando aquele violãozinho (...) O texto [do Vaticano II] era muito claro, mas ninguém quis entender. O texto dizia: *‘nas Igrejas onde não houver outro recurso tolera-se o violão’*, tolera-se. Imagine uma Igreja como a Nossa Senhora Auxiliadora, que nessa ocasião tinha dois órgãos e dois harmônios! Não se pode falar em falta de recursos. Então era só uma questão de moda, de querer mudar... (ENTREVISTA, 1985).

Questão de moda não foi. O que poderia ter sido considerado uma ação passageira, aprofundou-se e foi se adaptando, alterando-se diante das muitas inovações tecnológicas que surgiram no ambiente musical: os instrumentos eletrônicos, as guitarras, os órgãos e posteriormente os teclado digitais, os instrumentos de percussão, as possantes caixas acústicas... criando novos modos de expressão religiosa.

Esse decréscimo [na utilização do órgão] foi particularmente sentido nos países latino-americanos. E isso tem sido de tal maneira acentuado que tem levantado gritos de alarme em toda parte do mundo. Os liturgistas europeus não acreditam que tenhamos chegado a este ponto. Mas chegamos. Primeiro, esse funcionalismo da chamada liturgia pastoral exigia que o instrumento estivesse perto do cantor. E como hoje os cantores não são mais cantores, isto é, são grupos retirados da própria comunidade, precisam ter um instrumento perto de si. Ora, o órgão é inamovível. E o conceito próprio do órgão eclesial é de que ele seja inamovível. Tão inamovível que havia dois altares: o altar onde se celebra a Palavra, o altar verdadeiro, e o altar com o órgão. Esse é o conceito do órgão de tubos. E os fiéis falavam pelas bocas dos tubos; era a comunidade eclesial do mundo todo que levantava seu louvor ao

Pastor Eterno. Esse conceito desapareceu... (SOUZA, entrevista, 1984).

A difusão da música religiosa européia e de sua prática implantada desde o tempo da colonização parece ter passado pelo processo de “nacionalização”, ou dizendo de outro modo, de adaptação à cultura local, no século XX, mormente a partir das idéias do Vaticano II. Nesse contexto, aquelas formas e práticas tradicionais, que pareciam haver persistido em maior ou menor grau mais ou menos coesas por um longo tempo, deram ares de ter cedido seu terreno a novos valores gerados pela sociedade de consumo, de um lado, por manifestações nacionais, de outro, e pelas muitas e mudanças que fragmentaram o ideal de universalidade do cristianismo ocidental em muitas partes.

A busca por uma manifestação musical genuína, como um dos pontos de partida dessa quebra, parecia atender, com uma dose de anacronismo, às demandas nacionalistas expressas desde os anos 1930 na música de concerto e que levaram à incorporação do folclore. Se a música sacro-litúrgica chegou à popularização, de início, fê-lo ainda adornada de resquícios românticos presentes também no nacionalismo do início do século XX. Valorizou-se a música folclórica como expressão legítima do espírito do povo, mitificou-se o embate campo/cidade, com a conseqüente idealização do mundo perdido das relações familiares e das relações simples e amigáveis de trabalho contra a selva da vida urbana; nutriu-se da noção de participação como garantia para sobrevivência da grande instituição Igreja. Para alguns, no plano da atividade musical o que se criou foram músicas “oportunistas”, impregnadas das modas do momento, falsamente étnicas, mas imbuídas do gosto pelo lucro agora adicionado às expressões religiosas. Uma nova paisagem e novos sons no cenário da prática religiosa transformaram, da noite para o dia, o que existia em velho e ultrapassado, e implantaram uma nova ordem musical.

A partir dos meados do século XIX a paisagem religiosa da região Sul e Sudeste veio a se diversificar. A expressão paisagem sonora foi usada pelo historiador WERNET para caracterizar as novas condições criadas a partir da entrada de outras tradições religiosas, em decorrência da diversidade de povos e etnias que passaram a habitar aquelas regiões. Resultantes da chegada dos muitos grupos de imigrantes, ou

implantadas durante o processo de expansão destinado à evangelização ou à renovação, as igrejas cristãs – reformadas evangélicas ou católica – apresentavam um grau de dinamismo que se poderia comparar ao do início da colonização no século XVI, de modo que se pode mesmo “falar em uma espécie de expansão colonial, principalmente européia, mas parcialmente também norte-americana. Apesar da rivalidade entre as igrejas evangélicas e a Igreja Católica, é indiscutível que todas elas enquadravam-se num amplo processo e procuravam fixar a identificação entre ‘civilização cristã’ e ‘civilização ocidental’”. (2004, p.217).

O catolicismo passava por uma reforma na Europa para fazer face à nova fase colonialista de algumas nações e ao processo de modernização que, na era industrial, era exigido das instituições, até das mais tradicionais. Sobre a renovação católica falarei mais adiante. Mas o ânimo expansionista atingia, também, os protestantes ou reformados, divididos em várias denominações. Desde a permissão de culto concedida aos anglicanos em 1810, por D. João VI, esses grupos passaram a se interessar em estabelecer seus pontos de evangelização no Brasil. Esse interesse não era apenas das denominações protestantes, mas também do espiritismo, do judaísmo, dos cristãos ortodoxos, e resultava, ao mesmo tempo, do fluxo imigratório e da necessidade de expansão religiosa de cada grupo diante de um vasto domínio até então restrito aos católicos.

Dentre os atualmente chamados protestantes tradicionais, os que primeiro chegaram foram os luteranos, instalando-se, primeiramente, nas províncias do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo. Os luteranos organizavam suas igrejas para sua própria comunidade, não praticavam o proselitismo e mantiveram seus cultos em alemão.

O protestantismo de missão veio principalmente dos Estados Unidos. Em 1835 foi enviado, pela Junta de Missões Estrangeiras da Igreja Metodista Episcopal dos Estados Unidos, o primeiro missionário dessa denominação, reverendo Fountain E. Pitts, para estudar as possibilidades de instalação de uma missão no Brasil. Tendo escrito um relatório bastante favorável sobre as possibilidades de desenvolvimento desse trabalho no país, no ano seguinte a Junta de Missões enviou o reverendo Justin Spaulding que rapidamente instalou uma congregação e uma Escola Dominical (para ensino religioso) no Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, outros missionários metodistas chegaram, mas em 1841 em razão de dificuldades financeiras da Junta Missionária que os mantinha, os metodistas encerraram essa atividade no Brasil. BRAGA assim resumiu as primeiras passagens dos protestantes no Brasil:

Da segunda metade do séc. XIX (1855) em diante é que surgiram no Brasil movimentos missionários evangélicos duradouros, em vernáculo, permitindo a criação de um patrimônio hinológico sacro na língua do país. Até então, as manifestações musicais evangélicas haviam sido nos idiomas de origem dos fiéis estrangeiros aqui aportados em caráter temporário ou permanente: em alemão, com Hans Staden, e, em francês, com os calvinistas na Baía de Guanabara, no séc. XVI; em holandês no Nordeste, no séc. XVIII, com os reformados; em inglês, com os anglicanos e missionários americanos, e, em alemão, com os luteranos na primeira metade do séc. XIX, pois os hinários em português só começaram a surgir entre eles no início do séc. XX. (1961, p.107).

O casal Kalley, Robert e Sarah, foi o primeiro a chegar, em 1855, e a implantar um trabalho evangelístico com atividade musical duradoura e que influenciou, a partir da publicação do hinário *Salmos e Hinos* (1861), a hinologia protestante brasileira até hoje. Em 1858, organizaram a Igreja Evangélica; como outras igrejas estavam se estabelecendo, para distingui-las melhor nos documentos civis, cada igreja passou a incorporar também o nome da localidade onde estava inserida. Assim, em 1863 recebeu o nome de Igreja Evangélica Fluminense, no mesmo momento em que se instalava a Igreja Presbiteriana do Brasil, também no Rio de Janeiro. O ano de 1861 costuma ser considerado, pelos presbiterianos, como a data da implantação de sua denominação no Brasil, embora o missionário Ashbel Green Simonton tenha chegado ao Rio de Janeiro em 1859. Como não dominava a língua portuguesa, nos dois primeiros anos os cultos foram realizados apenas em inglês, mas em maio de 1861 celebrou o primeiro culto em português, inaugurando o trabalho de evangelização naquela cidade. Quem instalou, entretanto, a evangelização na cidade de São Paulo foi o missionário Alexandre Blackford, a partir de 1863.

Uma das características do trabalho desses primeiros grupos evangélicos era a rapidez na organização de meios para a execução de suas atividades missionárias. Seis anos após ter chegado ao Rio de Janeiro, Sarah Kalley publicou, em 1861, o primeiro hinário em língua portuguesa – *Salmos e Hinos* – que já teve mais de 20 edições; em 1863 instalou uma escola de música nas dependências da igreja no Rio de Janeiro; em 1868 publicou *Música Sacra*, coletânea de hinos para o coro que havia formado na igreja (este é considerado o primeiro coro evangélico no Brasil), além de ter se dedicado a escrever e traduzir letras para os hinos logo após sua chegada ao Brasil. Não ficava atrás o trabalho de expansão das igrejas que seu

marido, Robert Kalley, juntamente com alguns recém-convertidos cuidavam de dar andamento: em Niterói, em 1862; no Recife, a Igreja Pernambucana, em 1873, entre outras.

Outro domínio a que se lançaram os evangélicos foi o da educação, procurando abrir escolas primárias ligadas às igrejas; de início, contavam com a proibição que vedava aos missionários a organização de escolas primárias, mas a partir da permissão concedida aos Kalley, em 1872, a possibilidade foi estendida a todos os outros e assim surgiram o Colégio Internacional, em Campinas, que posteriormente se tornou o Instituto Gammon em Lavras, a Escola Americana em São Paulo, origem do Instituto Presbiteriano Mackenzie, o Colégio Piracicabano, Colégio Grambery em Juiz de Fora.

Entre os presbiterianos, as atividades desdobravam-se: José Manoel da Conceição (o primeiro ex-padre convertido), Santos Neves (autor de vários hinos) e o Reverendo Blackford fundaram, em 1864, no Rio de Janeiro, o jornal a *Imprensa Evangélica*, o Seminário Teológico na Corte, em 1867; Santos Neves dedicava-se à composição de letras de hinos que, posteriormente, publicou nos *Salmos e Hinos*; e à criação dos *Cânticos Sagrados*, outra coletânea iniciada em 1867. Os presbiterianos começaram a implantar suas igrejas em São Paulo, a partir de 1865, na capital e, no mesmo ano, em Brotas; em Sorocaba e Faxina, em 1876, chegando a Jaú em 1891, depois de já terem estabelecido uma igreja em 1869 em Pouso Alegre-MG. O primeiro coro presbiteriano surgiu na Igreja de Sorocaba com o reverendo Antonio Pedro de Cerqueira Leite (1845-1883), um dos primeiros pastores formados no Seminário no Rio, que também era músico. Formou duetos, tercetos, quartetos, principalmente de vozes masculinas, para viagens evangelísticas, uma das atividades que caracterizaram a vida musical dos evangélicos no Brasil.

Em Brotas, o coral surgiu em 1879 por obra do Reverendo José Zacarias de Miranda. Os hinos, marca da música evangélica, iam sendo ensinados nos pontos onde estabeleciam os trabalhos missionários por meio de leigos recém-convertidos e dos próprios pastores, como Miguel Torres que, segundo o relato de BRAGA:

(...) tinha boa voz e gostava de cantar, o que fazia com freqüência em suas atividades pastorais. Próximo a São Bartolomeu, Em São José de Botelhos, Minas, a pregação do Evangelho sofreu séria oposição, chegando a haver arruaças. Certa vez, em 1885, no decorrer de um ofício religioso, fizeram estourar foguetes na sala de cultos. O Reverendo Miguel Torres, com destemor, prosseguiu cantando o hino Somente um Escudeiro! De autoria de Sara Kalley. Em 1886, no dia da inauguração do modesto templo de São Bartolomeu, perto de Cabo Verde, Minas, cuja construção dera muito que fazer aos evangélicos, por motivo da intolerância romanista, ao

amanhecer, qual toque de alvorada, Miguel Torres despertou os crentes da vizinhança com sua voz suavíssima. Cantava o hino: Santo, Santo, Santo(1961, p.144).

A lembrança do cântico de hinos é uma constante entre os primeiros memorialistas da expansão dos evangélicos no Brasil. De suas viagens de evangelização pelas províncias de Minas Gerais e Goiás, o reverendo Álvaro Reis relatou em suas *Cartas do Sertão*, publicadas no jornal *O Estandarte*, em 1893:

Depois de atravessar extensos chapadões e contemplar panoramas como não o descrevem nem cantam os mortais; depois de vencer sete custosas léguas medidas a casco de cavalo, chegamos ao ribeiro denominado Tiririca, onde armamos a nossa tenda (...) Nas margens do rumurento Tiririca cantamos muitos hinos cujos ecos perdiam-se nas quebradas dessas montanhas de esmeralda, sem sermos ouvidos por nenhum mortal.(1893, p.2).

Os hinos estavam presentes nos momentos marcantes que alteraram os rumos do presbiterianismo, como o da crise que gerou a Igreja Presbiteriana Independente:

O VI Sínodo da Igreja Presbiteriana, em 1903, acontecia na Igreja Unida, à Rua dos Bambus. Era 31 de julho, bem tarde da noite, o assunto momentoso, a discussão angustiante e um clima de rompimento no ar. A Igreja estava repleta. Crentes de várias igrejas assistiam ao desenrolar dos debates até que diante de impasse criado, o Reverendo Eduardo Carlos Pereira desce da tribuna, atravessa o auditório, seguido dos seus partidários e deixa a assembléia em meio a grande rumor. Saem à rua e, sob o comando de 'vamos para a 1ª. Igreja', seguem em direção à rua XXIV de Maio. Enquanto caminham pela rua dos Bambus escutam o povo da igreja cantando '*Deus vos guarde pelo seu poder*' (...) O hino era novo entre os presbiterianos, havia sido traduzido em 1901, por Stuart Edmond Mc Nair e ainda não fazia parte do '*Salmos e Hinos*'. (KERR, 2000, p.19)

Em 1867, os metodistas voltaram ao Brasil com o Reverendo Junius E. Newman, enviado pela Igreja Metodista Episcopal dos Estados Unidos. Instalou-se primeiro no Rio de Janeiro, mas dois anos depois mudou seu trabalho para a região de Limeira e Santa Bárbara, para atender a colônia de americanos instalada em 1865 na região. Nesse local foi organizada a primeira Igreja Metodista no Brasil, em 1871. Na Amazônia, o trabalho foi desenvolvido a partir de 1874 pelo reverendo Justus Henry Nelson, enviado pela Igreja Metodista Episcopal do Norte dos Estados Unidos, e autor de letras de hinos que ainda hoje são cantados. Da mesma forma, o estabelecimento dos batistas no Brasil deu-se, também, em razão da colônia norte-americana de Santa Bárbara. Com culto em inglês, a primeira igreja batista foi organizada em 1871; o primeiro missionário chegou em 1881 e se fixou em Campinas. No

ano seguinte, estendeu o trabalho para Salvador, onde a primeira igreja batista com culto em português foi organizada em 1882. Desse ponto, a atividade ampliou-se para o Norte e Sul; no Rio de Janeiro a Primeira Igreja Batista foi organizada em 1884, seguida de Maceió, Recife, Juiz de Fora, Campos, Natal, Belém e em 1899 em São Paulo. O crescimento dos batistas levou à criação da Convenção Batista, em 1907, órgão coordenador de todas as igrejas dessa denominação.

Em 1890, os episcopais estabeleceram seu trabalho em caráter permanente em Porto Alegre por meio de dois missionários americanos, e dessa primeira paróquia - da Trindade - espalharam-se por várias localidades do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e, a partir do início do século XX, para o Rio de Janeiro e em São Paulo.

A atividade musical desenvolvida nessas igrejas históricas condizia com as características da implantação: prioritariamente um trabalho de missionários, a não ser aquelas destinadas às comunidades de imigrantes; de evangelização itinerante, o que dava um caráter informal aos serviços religiosos ou cultos. Não sendo permitida a construção de igrejas com características de templo, os evangélicos reuniam-se em casas e salas improvisadas, o que facilitava a mobilidade e proporcionava um custo baixo na manutenção. A primeira Igreja Metodista no Brasil, de 1871 em Saltinho, perto de Santa Bárbara, SP, surgiu de um ponto de reuniões em uma casa de sapé, com chão de terra batida, que havia sido uma taberna; a Igreja Presbiteriana Unida (que hoje fica na rua Helvetia) funcionou em seu início, em 1893, no andar térreo de um prédio na rua dos Bambus (hoje Av. Rio Branco) de uma fábrica de cervejas.

Nessas condições, embora a música fosse reconhecida como importante fator na evangelização, sua prática dava-se mais por meio do canto – dos fiéis reunidos, ou por solista, ou grupos de cantores em duetos, trios, quartetos, até a formação dos corais. O acompanhamento instrumental seria provido pelo harmônio, principalmente aqueles do tipo baúzinho, facilmente transportáveis, ou por violão, quando não *a cappella* mesmo. Os órgãos de tubos, além de estarem ligados simbolicamente à Igreja Católica – e nenhum elemento que lembrasse os “papistas” era bem-vindo entre os evangélicos – só poderiam ser colocados em templos. Quando esses começaram a ser construídos, os órgãos adquiridos foram os modernos eletrônicos, como o Hammond. Somente na segunda metade do século XX, algumas igrejas evangélicas passaram a ter órgãos de tubos, por doação de igrejas americanas.

A fase seguinte de implantação de igrejas evangélicas aconteceu no início do século XX com a chegada dos pentecostais: 1910 com a Congregação Cristã; 1911 com a Assembléia de Deus, e 1912 os Adventistas do Sétimo Dia. A primeira Assembléia de Deus foi instalada em

1911, em Belém do Pará, por dois missionários suecos que trabalhavam nos Estados Unidos e haviam participado do reavivamento pentecostal que acontecera em Chicago nos anos 1908 e 1909. Do Pará, o movimento assembleano estendeu-se para todos os estados brasileiros e acabou por se tornar uma das denominações com mais igrejas construídas e mais fiéis em todo o país. Na mesma época, foi criada no Brasil a Congregação Cristã como resultado, também, do movimento pentecostal americano, trazido para o Brasil por Louis Francescon, italiano de nascimento e valdense que, tendo imigrado para os Estados Unidos, ali entrou em contato com o movimento pentecostal que estava em seu apogeu na primeira década do século XX. Em 1910, com outro italiano também imigrado para os Estados Unidos, Francescon foi para a Argentina e, em 1910, veio para o Brasil onde estabeleceu igreja em São Paulo e no Paraná.

Esse movimento de implantação das igrejas protestantes foi particularmente forte até a I Guerra Mundial, seguido de uma fase de consolidação quando essas igrejas começaram a crescer nas cidades em maior desenvolvimento, como São Paulo, nos bairros mais populosos, principalmente naqueles onde predominavam operários. Outras, como as luteranas e as presbiterianas foram instaladas principalmente nas partes centrais da cidade e atendiam primordialmente a uma camada média da população.

O período de importação e construção de novos órgãos para as igrejas católicas coincidiu com a europeização das regiões sul e sudeste do Brasil e com a renovação da Igreja Católica, fenômenos observados a partir da segunda metade do século XIX. Esta foi iniciada, em São Paulo, por Dom Antonio Joaquim de Melo, primeiro brasileiro e paulista a ocupar a Sé da cidade e fundador do primeiro seminário paulistano, conformado às normas do Concílio Tridentino.

Em busca da renovação religiosa, determinada pelo movimento de reforma europeu, a nova orientação na Igreja Católica era quebrar os laços com a prática católica luso-brasileira, cuja orientação caracterizava-se por uma certa frouxidão moral e uma religiosidade de caráter mais familiar e leigo. Nos anos que se seguiram ao seu mandato na Sé – 1851-1861 – muitas congregações masculinas e femininas européias, principalmente da França, Itália e Alemanha,

instalaram-se no país, contribuindo tanto para a europeização dessas regiões quanto para revitalização do catolicismo brasileiro e alinhamento com Roma. (WERNET, 2004, p.220).

As mudanças foram perceptíveis. Muitos templos do período colonial foram demolidos e outros construídos nos estilos neogótico e neoromânico imperantes na Europa.

Foi o caso do antigo Mosteiro de São Bento, reinaugurado em 1910, em estilo neogótico. A Catedral da Sé, também do período colonial, teve a mesma sorte; foi demolida e, a partir de 1912, teve início a construção da nova catedral em estilo neogótico e reposicionada na praça a que dava nome. O responsável pela construção da Catedral foi dom Duarte Leopoldo e Silva, que contratou o arquiteto M. Hehl, responsável também pela Igreja da Consolação, igualmente em estilo neogótico. As novas igrejas foram construídas dentro das tendências predominantes na Europa, em estilos com forte presença na Alemanha e na Itália. (WERNET, 2004, p.226).

A presença do clero estrangeiro começou a se tornar tão grande que se temia pela perda da língua portuguesa no ambiente religioso, o que ia contra os propósitos da Igreja Católica que se via como instituição mantenedora do espírito cívico e da ordem social a partir da união entre Deus e Pátria, Igreja e Nação. Segundo Dom Duarte Leopoldo e Silva, bispo da Diocese de São Paulo a partir de 1907, “o clero na sua maioria estrangeiro quase que unicamente se preocupa com os seus patrícios, abandonando os brasileiros à Divina Providência”. (apud WERNET, 2004, p.219).

Nesse primeiro período da reforma católica, de 1851 a 1921, um novo quadro foi montado. Tomei a cidade de São Paulo como modelo para indicar os elementos dessa transformação. Começou com a restauração da Ordem Beneditina no Brasil, para a qual chegaram, a partir de 1899, monges beneditinos da Bélgica e da Alemanha que fundaram, logo no início do século, o Ginásio São Bento e a Faculdade de Filosofia e Letras de São Bento; da Ordem de Santo Agostinho vieram padres espanhóis que obtiveram parte da paróquia de Santa Cecília e da Imaculada Coração de Maria a partir de 1899, enquanto capuchinhos italianos assumiram a Igreja Imaculada Conceição a partir de 1901; da Espanha vieram também carmelitas, logo substituídos por padres holandeses que instalaram o Convento e a Basílica do Carmo (à rua Martiniano de Carvalho), em 1904; maristas franceses entraram no ramo da educação com a criação do Externato Nossa Senhora da Glória e do Colégio Diocesano; franciscanos alemães foram para o Convento de São Francisco, em 1906; enquanto em 1912 padres italianos passionistas assumiram a Igreja do Calvário; e franceses da Congregação dos Religiosos de Nossa Senhora de Sion dirigiram-se para a Paróquia São José do Ipiranga. A finalização da vinda de congregações masculinas foi marcada “pela

transferência do Colégio São Luis, da Companhia de Jesus de Itu (desde 1867) para São Paulo. Os jesuítas, por sua aprimorada formação e fidelidade ao papa, foram os principais promotores do catolicismo reformado”. (WERNET, 2004, p.221).

Embora a enumeração do estabelecimento das congregações femininas possa ser cansativa, faz-se necessário porque essas não só vieram a compor o quadro como também foram importantes para a prática organística. Dedicadas à vida religiosa ativa, e não apenas ao estilo religioso contemplativo, as congregações femininas envolveram-se no estabelecimento de escolas, asilos e hospitais, com repercussões sociais; e no campo da música, assumiram funções principalmente de organistas nas capelas de suas instituições e em outras igrejas. Em 1894, as salesianas de Dom Bosco instalaram-se à rua Três Rios, onde fundaram o Colégio Nossa Senhora do Carmo; em 1960 adquiriram um órgão Tamburini de dois teclados; na Paróquia de Santa Cecília estabeleceram-se, a partir de 1897, as Irmãs de São Vicente de Paula de Gysegem; e em 1901 a congregação francesa de Nossa Senhora de Sion fundou o Colégio Nossa Senhora de Sion, em Higienópolis, em cuja capela foi instalado um órgão de fabricação nacional, construído por Nicolau Lorusso em 1950; as Irmãs de Santa Catarina assumiram em 1906 o Hospital Santa Catarina, na avenida Paulista, onde instalaram, em 1957, um órgão Walcker de dois teclados; a partir de 1903 as Irmãs Missionárias do Sagrado Coração de Jesus, comandadas pela própria fundadora da congregação, Madre Cabrini, iniciaram suas atividades no campo da educação criando o colégio com o mesmo nome, primeiro na Consolação, depois na Vila Mariana e nos campos Elíseos; em 1903 chegaram algumas irmãs da Congregação da Imaculada Conceição, com a fundadora madre Paulina, e quatro anos depois a Congregação de Nossa Senhora que veio a assumir a faculdade *Sedes Sapientiae*.

Para a atividade organística, essa nova configuração trouxe o contato com um repertório musical e com órgãos importados antes desconhecidos.

O grande cultor da música, do repertório organístico é o estrangeiro. Sempre foi o estrangeiro e não o brasileiro. É ele que traz as partituras européias para cá, é ele que traz sua preferência por César Franck... é ele que instala os grandes órgãos pensando nas grandes catedrais... é importante pensar no papel social do missionário estrangeiro que vem trabalhar no Brasil e até que ponto ele não causa essas rupturas culturais...outra coisa importante é que quando vem um órgão, vinha alguém de fora ensinar, com suas anotações, e fica sempre na dependência de quem vai viajar para trazer algum livro de música... pergunta-se: até que ponto o órgão era essencial para a comunidade? Vila formosa tem, por exemplo, um enorme carrilhão. Como foi conseguido? Um padre holandês conseguiu trazer o carrilhão numa de suas viagens à Holanda, que a

cada cinco anos podia fazer (...) Eles construíram as 'suas' igrejas. Você vê Vila Formosa, é o mesmo que ver uma igreja holandesa, com os telhados agudos... O luterano pelo menos tem o gosto de dizer que está atendendo a uma comunidade. O de Vila Formosa nem isso... (CAMPOS NETO, 1984).

A prática do canto gregoriano foi restaurada, nos moldes de Solesmes (Bélgica) e da abadia Beneditina de Beuron, na Alemanha, incentivada pelo documento mais importante dessa reforma o *Motu Próprio* de Pio X. Campos Neto lembra que

(...) a sociedade [paulista] gostava muito de ir assistir sua missa com uma orquestra tocando. E então veio um bispo e colocou dentro da Igreja um Maestro [Furio Franceschini], que deixa de lado toda sua formação lírica, erudita, e voltou à Itália para reaprender o gregoriano a mando da Catedral e para voltar e ensinar. E quando ele voltou todo mundo reclamou com o bispo. Eles estavam acostumados com a missa com orquestra...(...) e sintomaticamente Franceschini que foi professor de gerações e gerações de padres, aqui na FAI... não deixou nenhum mestre na Catedral... (ENTREVISTA, 1984).

Para WERNET, a evidente europeização e romanização da Igreja Católica, principalmente nos grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, chegou a preocupar as autoridades locais, porque essas congregações estrangeiras persistiam em manter seus próprios costumes, deixando de lado a cultura brasileira. Mas como a idéia reformadora era mais forte, diante dos sinais de que a restauração mais européia do que brasileira não era aceita pela maioria da população católica, a Igreja passou a tomar medidas contra certas práticas, como as romarias, procissões, que se não foram proibidas passaram a ser mais controladas (as romarias programadas), e com a veneração a certos santos que nem constavam do calendário oficial da Igreja (2004, p.228), entre outras.

Com abertura de igrejas e capelas, e reformas das existentes, houve um aumento na instalação de órgãos. Aceitando-se a divisão desse novo catolicismo em duas fases – a primeira de afirmação, de 1851-1921, a segunda considerada o apogeu de 1921 a 1962 – conforme indica WERNET (2004, p.217) – pode-se observar que em São Paulo foram construídos oito órgãos na primeira fase e 28 na segunda, conforme “*Quadro de datas de instalação de órgãos*” (KERR, 2001, p.289-290); a mesma proporção também pode ser observada nas instalações no Rio de Janeiro: entre 1851 e 1921, três órgãos; entre 1921 e 1962, 22 novos órgãos. (KERR, 1984).

O maestro Silvio BACARELLI comentou em entrevista sobre esse período:



Naquela época os organistas eram pessoas que vinham da Europa, eram religiosos. Veja o exemplo dos frades franciscanos. Aqueles que se dedicavam à música passavam por uma formação na Alemanha. Por isso, toda igreja de franciscano tem órgão. Porque existe uma cultura dentro da comunidade que valoriza o instrumento. Veja também o caso da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora que, em 1950, começou a fazer a campanha para aquisição do órgão, cada um dava o que podia. Para a inauguração, veio o Fernando Germani, de Roma. Foi um acontecimento em São Paulo (...).O órgão do Mosteiro de São Bento também foi adquirido porque chegou um monge organista muito bom, então trocaram o órgão, e o antigo [Gebruder Spaeth, 1907] foi para a Igreja Nossa Senhora de Fátima. Pode-se chegar a uma conclusão de que foram os organistas de fora que vieram que impulsionaram essas aquisições. (1985).

Entretanto, BACARELLI aponta uma característica que pode ser vista como um dos fatores para a situação do instrumento no pós Concílio Vaticano II. “Mas não fizeram discípulos e quando se afastaram do instrumento, este acabou sendo abandonado. Lá no Moinho Velho há um Balbiani, pequeno, mas bonito, que foi comprado (c.d.1955, Balbiani Vegessi-Bossi) por influência do Maestro Franceschini. Hoje [1984] não há quem o toque. No órgão da Catedral foi um problema parecido. O órgão está que é só cupim. Por que aconteceu isso? Quando Franceschini faleceu [1976], foi nomeado um mestre de capela que estava dentro do novo esquema, que tocava violão...”. (1985).

Em 1951, Pe José Geraldo de Souza comentava com animação a notícia de que São Paulo teria uma Escola de Música Sacra. Com seus dois milhões e duzentos e sessenta mil habitantes, duas Universidades, dezenas de Faculdades, Seminários Maiores, cerca de 120 paróquias, Conservatórios de Música, a cidade não contava ainda com uma “*escola Superior de Música sacra, reclamada pelo Motu Próprio de Pio X que ordenara ‘onde não houver, funde-se’*”. (M. P. n. 28). (Souza,1951, p.144).

A notícia dizia respeito ao Conservatório Dramático e Musical, que acabara de anexar aos seus cursos superiores o de Música Sacra, do qual constava canto gregoriano, órgão, harmônio, composição e canto coral polifônico. Esta Escola de Música Sacra, entretanto,

nunca foi implantada como tal; funcionou um curso de órgão, de nível técnico que, depois da década de 1970, tornou-se de nível superior.

Projetos de escola de música sacra vinham desde a década de 1920 e faziam parte dos esforços de restauração da música sacra católica. Em um artigo de 1924, no *Brasil Musical*, CERNICCHIARO elogiava os planos do Frei Pedro SINZIG, mas alertava-o para “*afim de proceder com segurança na sua nobre empresa, faça antes de tubo uma idéa exacta do ambiente em que se cultiva, entre nós, a música sagrada. Que a sua nobre idéa não corra o perigo de se perder no mar borrascoso do desânimo e da indiferença de certos elementos refractarios à boa música religiosa*”. (1924, s. p.). Esse projeto concretizou-se em 1943 e, apesar dos esforços de seu fundador, e de outros que seguiram as determinações do Motu Próprio, essas escolas não tiveram longa duração.

No Rio de Janeiro, a Escola de Música Sacra começou a funcionar, em 1943, no Conservatório Brasileiro de Música, na época dirigido por Lorenzo Fernandez. Dentre seus professores estavam Antonio Silva, organista e professor do Instituto Nacional de Música, Andrade Muricy e era dirigida pelo Frei Pedro Sinzig. Dois anos depois uma notícia apontava a mudança de endereço para o prédio do Circulo Católico, para sanar problemas com a queda no número de alunos, passado o ânimo inicial: a aula de gregoriano, por exemplo, só contava com seis alunos. Como essa era a matéria principal, a direção não poupava esforços para se reverter esse decréscimo e a mensalidade foi baixada para CR\$30,00 nesse curso. Ofereciam-se, também, aulas de História da Música Sacra, órgão, harmônio, estética literatura e regência, composição sacra.

Medidas para melhorar o nível dos músicos continuavam a ser tomadas ao lado das tentativas de criar escolas em outras regiões do Brasil. A Comissão Arquidiocesana de Música Sacra veio a instituir, em 1948, um exame a ser realizado no prazo de três anos para quem desejasse continuar a tocar ou cantar nas igrejas do Rio de Janeiro. A aprovação nesse exame daria ao candidato um certificado de competência expedido pela Comissão para exercício da atividade. Tal exigência foi parcialmente cumprida por alguns anos, mas acabou sendo deixada de lado.

Em São Paulo, foi criado um curso similar no Instituto Musical no Colégio Santa Marcelina. O ensino de órgão estava a cargo de Furio Franceschini e dividia-se em curso intensivo, em dois anos, e curso de virtuosidade, em quatro anos. O primeiro visava à formação de organistas litúrgicos que, se aprovados, receberiam o certificado de “organista de Igreja” reconhecido pela Cúria Metropolitana. Esse curso teve uma duração mais longa e foi responsável, na década de 1970-80 pela formação de muitos organistas que vieram a atuar na

Associação Paulista de Organistas, fundada em 1977. Furio Franceschini foi sucedido pelo organista Ângelo Camin, que também era professor de órgão no Conservatório de Santos.

Em seu relatório de 1949, Mons. SCHUBERT escreveu que

(...) após o primeiro susto e as primeiras críticas [à reforma], o povo aprendeu a compreender. E é encorajador pensar quão pouco tempo era preciso para fazê-lo até preferir música mais digna, mas séria, mais sagrada. Não quer mais saber de trechos de óperas; e Oxalá se um organista tentasse executá-los: o povo vai a sacristia para advertir o pároco do ocorrido. Pessoas de todas as classes também que não têm imediata que necessidade ou vantagem, freqüentam os cursos da Escola de M. S., às vezes com grandes sacrifícios pelo horário, transporte e despesas. (p. LXXVIII)

O ensino de música nos Seminários foi retomado e no mesmo relatório Mons. SCHUBERT assinalava que o canto gregoriano voltara a ser ensinado em praticamente todos os seminários do Brasil e que corais grandes e bem treinados dedicavam-se também a concertos e audições com repertório variado (p. LXXV). Em uma notícia de 1952, lê-se que no Seminário Santo Antonio de Agudos havia 33 estudantes de música, sendo sete de piano, vinte de harmônio e seis de órgão.

Não eram somente os católicos que se preocupavam com o ensino de música para fins litúrgicos. Os evangélicos de todas as denominações também começaram a abrir suas escolas de música, muitas delas ligadas aos Seminários que foram sendo instalados visando à formação de seus próprios líderes. A razão não era a necessidade de nenhuma reforma religiosa-musical, como aquela que os católicos enfrentavam, mas a exigência de estabelecimento de cultos mais formais exigidos pela institucionalização dessas igrejas e pelos templos que começaram a ser construídos. Acrescente-se, ainda, que os evangélicos, mesmo dentro de suas próprias denominações, não tinham regulamentações tão precisas para o exercício musical de cantores, corais e organistas. Livres das prescrições oficiais, as formas de realização da atividade musical eram aprendidas de modo informal, na convivência na igreja e, pelo próprio caráter da implantação no Brasil, não atingiram a pompa que marcava as cerimônias católicas.

O ensino de música era ministrado nos Seminários, Colégios e Institutos das várias denominações. No Seminário Teológico do Sul da Igreja Presbiteriana, fundado em 1867 no Rio de Janeiro, Antonio Pedro Cerqueira Leite, compositor e seminarista, dava aulas de solfejo aos seus colegas e a outros interessados. Quando o Seminário mudou-se para Campinas, em 1907, aulas regulares de música começaram a ser ministradas em 1925 e entre

seus professores devem ser nomeados Omero Omegna, Carlos Zink, que também ensinava Harmônio, e Eliseu Narciso, que desenvolveu principalmente o coral masculino dessa instituição. O ensino de música constava também dos currículos dos demais seminários presbiterianos, como o do Norte, em Recife, fundado em 1907; do Seminário Presbiteriano do Centenário, de 1959, e da Faculdade de Teologia da Igreja Presbiteriana Independente, de 1905.

Entre os Metodistas, Albert Ream, missionário e músico americano, reverendo Natanael do Nascimento e Pedro Inglada Sanmarti, que era também organeiro, eram os responsáveis pelas disciplinas de música na Faculdade de Teologia da Igreja Metodista do Brasil, em Rudge Ramos, e em São Paulo no Instituto Metodista, no curso de Educação Religiosa destinado para moças. Uma das mais importantes foi a Escola de Música Sacra do Colégio Bennet, no Rio de Janeiro, para regentes corais, organistas e cantores, dirigida entre 1949 e 1957 por Albert Ream e depois por Hora Diniz Lopes, que havia feito sua formação musical no *Westminster Choir College* da Universidade de Princeton. Em razão das origens americanas das denominações tradicionais, o centro de formação musical e também teológico para os líderes eram os Estados Unidos, diferentemente dos católicos cujo centro era a Europa.

Os Batistas abriram seus cursos de música no Colégio Americano Batista e no seminário Teológico Batista do Norte, ambos em Recife, com a missionária Alyná Muirhead em 1915. Desde 1903, em Rio Grande (RS) havia curso de música no Seminário Teológico da Igreja Episcopal. Em uma vila a 30km de São Paulo instalou-se em 1928 o Instituto José Manuel da Conceição, espécie de colégio interno e preparatório para o seminário, fundado pelos mesmos missionários que haviam criado o Instituto Mackenzie, em São Paulo. Naquele local desenvolveu-se um dos movimentos mais importantes da música sacra evangélica no Brasil, com o trabalho de Evelina Harper, missionária americana, e de seu aluno e depois mentor e dirigente João Wilson Faustini.

“A primeira Igreja [Primeira Igreja Presbiteriana Independente [ou Catedral Evangélica de São Paulo] pelo seu estilo de construção e dimensões parece ter sido feita



para ter um órgão de tubos. Um órgão de tubos lhe cai como complemento natural e indispensável. Daí também a aspiração natural de termos, um dia, em nosso templo, um órgão de tubos. Hoje temos uma boa nova para a nossa Igreja (...) temos o privilégio de ver concretizada mais uma aspiração da Primeira Igreja: a de ter o seu órgão de tubos. Sim, é isso mesmo, e da forma mais providencial: a Igreja Presbiteriana de Greenville nos Estados Unidos acaba de formalizar a doação de seu órgão de tubos para a Primeira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo". (SILVEIRA, 1986, p. 1).

Era 23 de fevereiro de 1986 quando esta notícia saiu no boletim dominical da Igreja e o órgão foi inaugurado no dia 6 de março de 1988. Os dois anos foram tomados com a desmontagem do instrumento na igreja doadora, seu embarque, com a burocracia alfandegária brasileira e, finalmente, com a reforma do templo e montagem do instrumento pelo organeiro Warwick Kerr Junior.

O instrumento foi doado pela *First Presbyterian Church* em Greenville, Carolina do Sul, um órgão da fatura *Austin*, Opus 353, de 1911. Esse foi o segundo órgão de tubos de fabricação norte-americana instalado no Brasil. O primeiro, um órgão M. P. Moller, fora doado pela comunidade Batista do Sul dos Estados Unidos ao Seminário Batista do Sul, no Rio de Janeiro, em 1950.

A doação do órgão Austin para a Catedral Evangélica abriu caminho para outras doações a igrejas da capital e das imediações, cujas desmontagens nos Estados Unidos e montagens no Brasil estiveram a cargo do mesmo organeiro, Warwick Kerr Junior. Segue a lista dos órgãos e descrição sucinta de cada instrumento:

- 1950 – órgão M. P. Moller, dois manuais, pedaleira, 11 registros, de tração

tubular-pneumática, para o Seminário Batista do Sul, Rio de Janeiro, doado pela comunidade Batista do Sul dos Estados Unidos. Por estar há muitos anos desativado, foi doado ao organista Ary Aguiar Junior, e após seu falecimento, em julho de 2006 foi vendido para José Carlos Rigatto, da Família Artesã Rigatto & Filhos.

- 1986 – órgão Austin, Opus 353, de 1911, dois manuais, pedaleira, 1800 tubos, de tração eletro-pneumática-mecânica para Primeira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo, doado pela *First Presbyterian Church*, Greenville, Carolina do Sul; foi inaugurado no dia 6 de março de 1988 pelos organistas Norah Buyers, que intermediara a doação, e Ary Aguiar Junior, ex-organista da Igreja. A Igreja passou por uma reforma, com a construção de uma abóboda de 12 metros de altura no espaço criado para órgão.

- 1988 - órgão Estey, de 1932, dois manuais, pedaleira, de tração eletro-pneumática, 800 tubos, doado pela *Fort Hill Presbyterian Church*, da Carolina do Sul, para a Primeira Igreja

Presbiteriana Independente de Osasco; o órgão foi desmontado em 1988 e montado, em 1994. Foi necessária a construção de uma sala para o órgão acima do púlpito e a mudança da sala do coral para o subsolo. O intermediário para a doação foi o maestro João Wilson Faustini.

- 1993 - órgão M. P. Moller, de 1930, dois manuais, pedaleira, de tração eletro-pneumática, 890 tubos, doado pela *Saint Paul's Episcopal Church*, Salem, Virginia, para a Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo; foi consagrado em culto no dia 29 de maio de 1994, pelas ex-organistas Marlene Heilig Lessa e Débora Silsa Gomes.

- 1994 - órgão Kilgen, de 1946, três teclados, pedaleira, 2000 tubos, de tração eletro-pneumática, inicialmente doado ao casal Julia Brown e David Petty (organista e organeiro, respectivamente), pela Universidade Batista, Estados Unidos, que foi aceito pela Primeira Igreja Batista de São Paulo, em 1994; foi inaugurado em 15 de dezembro de 1996 por Dacyr Gatz, ex-organista da Igreja, e no dia 22 de dezembro Julia Brown ofereceu um recital.

- 1995 - órgão Reuter 47, de 1921, dois manuais, pedaleira, 1300 tubos, de tração eletro-pneumática, doado pela *First Presbyterian Church*, Junction City, Kansas, para Igreja Presbiteriana da Vila Mariana e doado por esta à Igreja Presbiteriana Monte Sião, capital em 2005. O instrumento está armazenado à espera de montagem.

- 1995 - órgão M. P. Moller, de 1923, dois manuais, pedaleira, 520 tubos, de tração eletro-pneumática, doado pela *First Presbyterian Church* de South Boston para a Igreja Presbiteriana do Centenário, São Paulo; foi inaugurado em agosto de 1996 pela organista Dorotéia Kerr.

A fabricação de órgãos nos Estados Unidos desenvolveu-se a partir das primeiras décadas do século XIX, mas nenhum instrumento de fatura norte-americana entrou no Brasil naquele século. O caráter missionário da implantação dos evangélicos, mesmo sendo financiados por missões americanas, não demandava órgãos tubulares. O papel da cultura religiosa americana foi decisivo no processo de moldagem da atividade musical, durante esse tempo de implantação das chamadas denominações evangélicas históricas – presbiterianos, metodistas, batistas, episcopais, assembleanos e congregacionais - e sua influência foi mais forte do que a dos próprios movimentos reformadores originais, com exceção dos luteranos em suas comunidades de imigrantes. Entretanto, não se fez sentir em todos os aspectos dessa atividade. Assim aconteceu no campo dos instrumentos musicais.

Quando veio a acontecer, surgiu em um momento em que tanto a fatura nacional quanto a importação de órgãos para as igrejas católicas estavam paralisadas. Essa nova onda, em um outro setor – o evangélico – trouxe um novo alento à atividade organística, apesar das

inúmeras críticas quanto ao recebimento desses instrumentos considerados velhos e ultrapassados, despojos desprezados pelas igrejas americanas. Para outros, foram vistos como meios para suprir igrejas que, de outro modo, não teriam condições de adquirir um órgão tubular. O custo dessas doações, mesmo envolvendo toda a desmontagem do instrumento, o traslado e a reforma dos templos, sempre necessária para instalação de um órgão de tubos, ficou aquém do que seria pago por um instrumento de fabricação nacional – se ainda houvesse – e certamente muito abaixo da importação de um órgão novo. Além disso, nenhum desses instrumentos passou por reforma no momento da instalação – podiam entrar em uso no estado em que estavam – o que favorecia o empreendimento, mantendo seus custos em patamar compatível com as possibilidades da igreja recebedora da doação. Todos esses instrumentos passaram por reformas posteriores, no decorrer dos anos, mas conservando suas características originais, o que se considera, no estágio atual da organaria, como uma das regras de ouro de um bom trabalho.

Cabe acrescentar que no culto evangélico tradicional, o órgão tem uma função proeminente na condução do canto congregacional e no acompanhamento ao coral, ainda mantidos em muitas igrejas, não obstante as mudanças litúrgicas em andamento em favor de uma música mais moderna e “jovem” nas igrejas renovadas.

Em 1974, José Luiz Paes Nunes pediu ao maestro e organista Samuel Kerr para organizar uma série de concertos de órgão na cidade de São Paulo, durante o Festival de Natal da Secretaria Municipal de Cultura. Queria que os concertos acontecessem em várias igrejas, em horários simultâneos, nos órgãos que estivessem em condições ... e assim foi organizado o Festival.

Tocaram os organistas Ângelo Camin, Pedro Inglada (que também era organeiro), Samuel Kerr, Carlos Wacik, Dorotéia Kerr, João Wilson Faustini, Dinorah Gióia Martins, Selma Asprino, Marieta Engler, José Carlos Rigatto... em apresentações que simultâneas (às 12, 18:30 e às 21 horas) em várias igrejas, que iam do Bom Retiro ao Pari, passando pelo Largo Santa Cecília, Perdizes, Largo Paissandu, Largo São Bento e chegavam à Av. Paulista.

Em um dos recitais, no de Samuel Kerr, na Igreja Imaculado Coração de Maria, José Luiz Paes Nunes deixou um bilhete para o organista: “Está muito bonito. Quem sabe em 1975 haverá mais gente. É o começo. Infelizmente o meu abraço vai ficar para depois. Você sabe, tenho que fazer ‘andanças’”. (apud KERR, 2002, p.22). Por andanças, queria dizer que precisava passar em outras apresentações que o Festival envolvia; “mais gente” porque notara as no máximo, 10 pessoas presentes ao evento na rua Jaguaribe... mas falou em “começo” e com acerto.

A partir desse primeiro esforço em fazer os órgãos da cidade de São Paulo soarem, com vários organistas, no ano seguinte, e nos outros, até que as Associações de Organistas começaram a surgir, a partir de 1977, e esses eventos tornaram-se uma prática que tem mais de trinta anos.

Alguns dos organistas mencionados vieram a fazer parte do esforço de criação da Associação Paulista de Organistas, que aconteceu em setembro de 1977, mas a idéia inicial partiu de Elisa Freixo, na época estudante de órgão no Santa Marcelina, onde também estudava Dorotéia Kerr, que encampou a idéia e juntas partiram para reunir Orlando Retroz, Nelly Martins, Renato Mendes, Larry Scott, Francês van de Putte, evangélicos e católicos, todos juntos pela primeira vez em torno desse instrumento.

Havia uma certa agitação no ar. Elisa, uns dois anos antes, conhecera na Argentina e no Uruguai as associações locais por meio de cursos de curta duração que promoviam e ficou entusiasmada com o ambiente. Em 1966 e 1967, a direção do Festival de Música de Curitiba trouxera a organista americana Marilyn Mason para concerto e aulas, e nos anos seguintes foi a vez da organista Gertrud Mersiovski; na mesma década, Karl Richter e Ernst von Kameke vieram fazer concertos de órgão trazidos pelo Instituto Goethe ou pela Sociedade de Cultura Artística; nos anos 50, Eleazar de Carvalho reunia a Juventude Musical Brasileira em torno de apresentações da Orquestra Sinfônica Brasileira, aos domingos pela manhã, no Cultura Artística, e inovando, um domingo, levou a Juventude à casa da organista Olga Hollnagel, na Cantareira, onde estava instalado seu órgão Tamburini de quatro teclados, para um recital com música de Bach.

Vários começos, indícios, sinais de que algo novo começara a existir na atividade organística. As aulas de órgão nos Festivais de Curitiba contavam com muitos alunos, interessados; na Faculdade Santa Marcelina, Ângelo Camin começou a ter mais alunos a cada ano; Hector Zeoli, da Argentina, von Kameke, da Alemanha, Renzo Buja, da Itália, Jacques Taddei, da França, chamados para cursos relâmpagos em São Paulo e no Rio de Janeiro, com os alunos interessados indo de um lugar para outro.



A Associação Paulista de Organistas surgiu, assim, como resultado dessa fermentação pela qual se buscava abrir outras portas para a atividade do organista. Fechadas, ou em fechamento, as das igrejas católicas, por que não fazer um outro uso desse espaço e desses instrumentos? E assim nasceram os Festivais de Órgão de Natal, nos anos seguintes, incorporando cada vez mais organistas, a idéia espalhando-se para os demais períodos do ano, com concertos em todos os instrumentos em condições (às vezes, nem tanto), cursos acontecendo nesses mesmos instrumentos. Desde então, os organistas reunidos na APO não falharam em colocar em prática seus objetivos, com muito esforço e dedicação. Em artigo comemorativo dos 10 anos da Associação Brasileira de Organistas, KERR escreveu que “[os organistas] merecem porque defendem a sobrevivência do seu instrumento, lutam pelo direito de fazê-lo soar e vivenciam uma crise estética que outros instrumentistas nem começaram ainda a senti-la com tanta força”. (2002, p.21).

Um levantamento e estudo de suas atividades nesses seus 29 anos de existência poderia ser objeto de pesquisa, dada a diversidade dos concertos apresentados, a extensão do repertório musical abordado, como não se conhecera no Brasil até então, e o mérito de ter incentivado organistas de igreja e alguns jovens estudantes de música ao estudo de órgão. Dois anos depois foi criada a Associação de Organistas do Rio Grande do Sul, que passou a desenvolver os mesmos tipos de atividades, e a Associação Carioca de Organistas em 10 de julho de 1983.

Calimério SOARES relembra a motivação para a criação da Associação Brasileira de Organistas, em abril de 1992: “organização de uma entidade em defesa do órgão de tubos e sua música no Brasil, assim como oportunizar aos organistas brasileiros um fórum de discussão e troca de experiências. Estava assim lançada a idéia da criação de uma Associação Brasileira de Organistas”. (2002, p.2). Os organistas que a dirigiram (Any Raquel de Carvalho, Elisa Freixo, Julia Brown, Calimério Soares, Dorotéia Kerr, Sérgio de Souza, seus presidentes) procuraram colocar em prática aquelas atribuições, criando o periódico *Caixa Expressiva*, semestral, o único regularmente publicado na América do Sul e o único sobre órgão em língua portuguesa.

E assumiram a tarefa de organizar os Encontros Nacionais e Latino-americanos de Organistas e Organeiros, que era um desejo de todas as associações. Iniciaram-se em 1991, com o I Encontro Nacional de Organistas, que aconteceu em Mariana-MG e capitaneados pela ABO, encontros latino-americanos foram realizados em Montevidéo, Buenos Aires e Cidade do México, além da realização em cidades brasileiras como Itu, Piracicaba, Agudos, São Paulo, Mariana, Rio de Janeiro, Canoas, Porto Alegre. A procura de

integração latino-americana mostrou-se difícil, mas no âmbito nacional esses encontros acabaram por reunir organistas de Brasília, Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul.

A criação dessas entidades representou um novo encaminhamento à atividade dos organistas brasileiros, ao criar um campo de atuação muito pouco desenvolvido até então, os concertos de órgão. Com exceção dos concertos de inauguração de órgãos -- que estavam se tornando raros, como já foi colocado, diante do pequeno número de instrumentos instalados a partir da década de 1970 -- esses eventos aconteciam em alguns momentos do ano, eram executados por organistas europeus, trazidos por sociedades culturais paulistas e cariocas.

numerosas
A disposição das inúmeras forças, elementos, traços, eventos e processos narrados neste trabalho concorreram para o delinear de um perfil dessa atividade e, ao mesmo tempo, encaminhar sua trajetória neste país, tornando-a única e exemplar. Como síntese parcial, fiz um levantamento sobre os últimos anos da atividade organística na cidade de São Paulo, que coloco como último texto (mas poderia ser lido como o primeiro) para sugerir um certo fechamento aos textos apresentados.

Qual é a situação do organista no momento atual?

A sua função principal ainda é voltada para as atividades litúrgicas nas igrejas católicas ou evangélicas, nos serviços religiosos e nos cultos, embora com perda substancial de espaço diante das novas práticas litúrgicas nesses ambientes. Essa nova prática envolve uma nova música, que faz uso de outros instrumentos musicais, aos quais o organista deve se sujeitar, ou aprender a tocar, ou conviver. No âmbito da profissionalização, o cargo praticamente deixou de existir na igreja católica. Sua atividade nas missas é quase sempre sem remuneração, compensada pelo pagamento em casamentos e outras cerimônias. Nas igrejas evangélicas, embora o quadro seja um pouco diferente, cargos remunerados de organista são mantidos apenas nas igrejas maiores e nas catedrais; e, em algumas, mesmo grandes e com vários corais, o cargo é dividido entre vários organistas, geralmente amadores ou pessoas formadas em piano, que gostam do instrumento e demonstram certo interesse em tocá-lo, mas o serviço não é remunerado.

Por outro lado, o organista precisa, constantemente, lembrar aos seus superiores, à congregação, às entidades culturais como o som do órgão é bonito, quão interessante é seu repertório, quão importante é sua história de tantos séculos. No âmbito musical da cidade, o organista atua em um meio cultural que desconhece, cada vez mais, o órgão como um instrumento artístico, seja do ponto de vista da composição ou da realização de séries de concertos promovidos por entidades públicas ou privadas. Como confirmação, as muitas direções do Teatro Municipal de São Paulo nunca promoveram uma série de concertos regulares de órgão desde a aquisição do instrumento em 1969, e mesmo os esporádicos foram ficando cada vez mais raros, até quase desaparecerem por completo.

A formação do organista é, também, cheia de restrições, seja pela falta de cargos e de trabalho, que por si só limitam o interesse, como pelas dificuldades impostas àqueles que querem estudar com proibições à prática nas igrejas (poucas permitem o acesso de estudantes), com as dificuldades na compra de material musical.

Para dar um acabamento, dividi os acontecimentos dos últimos cinco anos em alguns itens que têm feito parte do trabalho dos organistas e que podem apontar as tendências atuais para o desenvolvimento dessa atividade. Concentrei-me no Estado de São Paulo:

Aquisição de órgãos

2004

- Órgão da Associação Cultural Cachuera fabricado pela Orgelbau Link, da cidade de Giengen, Alemanha, trazido para o Brasil em 1995, por Rolf e Ângela Ett, que o vendeu para a Associação onde foi montado no início de 2004, pelo organeiro alemão Thomas Wohlleb assistido por Abel Vargas. Trata-se de um instrumento estilo barroco, com tração mecânica, de três teclados e pedaleira; um dos teclados não tem registros próprios, mas funciona como somatório dos outros dois teclados. A Associação mantém uma série de concertos de órgão, com um recital mensal que “visa a valorizar o repertório organístico e seus intérpretes e divulgar o órgão Link, único exemplar dessa manufatura no Brasil”. (DIAS, entrevista, 2002).

- Órgão Igreja da Associação Brasileira de Coreanos Católicos, São Paulo, construído por Manfred Worlitschek, da Firma Somah, de Santa Maria, RS. A igreja, aberta em maio de 2004, é a primeira igreja católica para coreanos no Brasil. Seu templo tem capacidade para 1000 pessoas e o conjunto todo envolve outras vinte salas, auditório e jardim, voltados para a colônia coreana, que tem cerca de 50 mil integrantes. A inauguração do instrumento aconteceu no dia 27 de junho de 2002, em uma cerimônia que contou com a benção do arcebispo emérito de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns. O órgão foi construído

em um ano e dois meses, em Santa Maria, e é o sétimo instrumento produzido pela fábrica Somah. Possui 1374 tubos; os Principais foram feitos com uma liga contendo 70 % de estanho; as lingüetas com 50% de estanho e os demais registros com 40 % de estanho. Para as Flautas foram usadas madeiras nacionais e da região, como o cedrinho. Apresenta algumas novidades: os someiros estão equipados com botões internos que permitem ao organeiro afinar os tubos de dentro do instrumento, sem precisar de auxílio externo de uma pessoa para tocar as notas na consola. O sistema de tração utilizado é eletro-mecânico e a consola destaca-se do corpo do instrumento. A consola possui dois manuais de 56 teclas cada, uma pedaleira côncava e radial (feita segundo a norma do BDO) de 30 teclas. Possui, ainda, 29 tabletes de registros, 32 combinações ajustáveis, seis pedaletes e está já preparado para ser instalado ainda mais três registros, um crescendo e de uma caixa expressiva.

- Órgão da Capela Beato Anchieta. Inaugurado nesse local no dia 21 de maio de 2002, com concerto do organista Ary Aguiar Junior. Não se trata de um órgão novo, mas sim da montagem, a partir de um órgão Tamburini de um teclado que, em 1950 fora instalado como órgão coral na Igreja Nossa Senhora Auxiliadora. Esse órgão coral, parte, portanto, do órgão de três teclados que está instalado nessa igreja, foi vendido em 1978 para a Igreja de Nossa Senhora Aparecida de Vila Barcelona, em São Caetano, onde foi instalado por José Carlos Rigatto. Ganhou mais um manual, uma consola nova, mais tubos, ficando com 1018 tubos, e novos registros. Foi bastante utilizado em São Caetano – e a própria APO realizou ali séries de concertos – mas a partir da década de 1990 foi sendo deixado de lado. A Associação Paulista de Organistas intermediou a aquisição do instrumento por parte do Centro Cultural do Pátio do Colégio, pela quantia de R\$40 mil reais, com verba do Fundo Nacional de Cultura do Ministério da Cultura. Restaurado, foi montado na Capela por Márcio Rigatto, da Família Artesã Rigatto & Filhos, de São Paulo.

Oportunidade de um acontecimento assim, com três novos órgãos em um só ano, parece não ter acontecido antes. A documentação mostra que em 1954 algo semelhante aconteceu com a inauguração de dois grandes órgãos - Mosteiro de São Bento e Catedral da Sé.

São Paulo tem hoje, portanto, 58 órgãos tubulares.

Atividades de organeiros

2000

- Recuperação do órgão Laukhuff da Escola de Música Maestro Ernst Mahle, de Piracicaba, por Manfred Worlitschek. O órgão foi construído na Alemanha, em 1964, e tem 13 registros, dois manuais e pedaleira, tração mecânica.



- Reforma do Órgão do Teatro Municipal de São Paulo, pelo organeiro Ricardo Clerice, patrocinada pelo BankBoston e que gerou muita polêmica entre os organistas, a Associação Paulista de Organistas e os Patronos do Teatro Municipal de São Paulo.

- Um *Reuter Organ 47*, de 1921, aguarda ser montado na Igreja Presbiteriana Monte Sião, bairro de Mirandópolis, recebido em doação da Igreja Presbiteriana de Vila Mariana. Esse instrumento pertenceu, originalmente, à Primeira Igreja Presbiteriana de Junction City, Kansas, que o doou à Igreja Presbiteriana de Vila Mariana, em maio de 1995. Por diversos motivos, o órgão permaneceu armazenado por mais de oito anos, à espera da montagem, naquela igreja, até o Conselho da igreja decidir que o instrumento seria mais bem aproveitado em outra igreja e o doou à Igreja Presbiteriana de Monte Sião, onde aguarda reforma do templo para ser iniciada sua montagem.

Atividades de concertos

2000

- Campinas 24 concertos, série Lloyd's Bank, na Basílica do Carmo
- São Paulo 23 concertos organizados pela APO

Igreja Nossa Senhora Auxiliadora

Igreja Nossa Senhora de Fátima Imirim

Igreja da Ordem Terceira do Carmo

06 concertos organizados pela ABO

Catedral Evangélica

07 concertos VII Festival Internacional São Bento

- Piracicaba 06 concertos na Capela da Universidade Metodista

2001

- Campinas 32 concertos, Série Lloyd's Bank, na Basílica do Carmo
- Piracicaba 10 concertos no Ciclo Albert Schweitzer na Unimep e na Igreja Sagrado Coração

- São Paulo VIII Festival Internacional São Bento

02 concertos Teatro Municipal de São Paulo

39 concertos organizados pela APO

09 concertos organizados pela ABO

2002

- São Paulo 10 concertos organizados pela ABO na Catedral Evangélica



10 concertos organizados pela APO

Igreja Nossa Senhora da Candelária

Igreja Nossa Senhora Auxiliadora

Pátio do Colégio

08 concertos IX Festival Internacional São Bento

• Piracicaba

8 concertos

Capela da Unimep

Igreja Sagrado Coração

Escola de Música Ernst Mahle

2003

- Bragança Paulista 01 concerto na Igreja Nossa Senhora do Rosário
- Bom Jesus dos Perdões 01 concerto no Santuário do Senhor Bom Jesus
- Campinas 03 concertos na Basílica do Carmo
- Piracicaba 06 concertos
- São Paulo 04 organizados pela ABO na Catedral Evangélica
08 concertos organizados pela APO
01 concerto Igreja Santo Inácio de Loyola

2004

- Bom Jesus dos Perdões 01 concerto
- Campinas 41 concertos, Lloyd's Bank, na Basílica do Carmo
- São Paulo 02 organizados pela ABO na Catedral Evangélica
04 concertos organizados pela APO
06 concertos no Espaço Cachuera
01 concerto na Igreja Santo Inácio de Loyola

Gravações de CD

2000

- CD "*Música cerimonial para órgão e trompete*" com Dorotéia Kerr, organista, e Paul Mitchell, pela Editora Paulus.

2003

- CD "*Salmos de David*", com o barítono Walter Weiszflog acompanhado pela organista Selma Asprino, pela Editora Melhoramentos.



Publicação de livros

2000

- “*História da atividade musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo – uma fisionomia possível*”, de Samuel Kerr, Editora Edicon

2001

- “*Catálogo dos órgãos da cidade de São Paulo*”, de Dorotéia Kerr, pela Annablume/Fapesp/Hosmil
- *VOX DEI -O Simbolismo do Órgão no Cristianismo Ocidental*, de José Jorge Zacharias, Vetor Editora e Hosmil Viscount

Defesa de Dissertação e Tese

2001

- Junia Chagas, “*As vinte e quatro peças de fantasia de Louis Vierne*”; Mestrado em Artes/Música, IA/UNESP,
- Julio Amstalden, “*Música na liturgia católica urbana depois do Concílio Vaticano II*”. Mestrado em Artes/Música, IA/UNESP.

2004

- Edmundo Hora, “*As obras de Froberger no contexto do temperamento mesotônico*”. Doutorado em Música, UNICAMP.

Formação/cursos

2001

- Curso Primeira Igreja Batista de São Paulo, 24-25/08/01, Julia Brown
- Curso Capela do Colégio Santa Marcelina, Elisa Freixo, sobre prelúdios e fugas do período barroco.

2004

- APO passou a oferecer cursos de formação, reciclagem e atualização para organistas, na Capela do Pátio do Colégio.

Composição de obras

2001

- *Fantasia Nordestina*, de Nabor Nunes, para órgão e percussão.

- *Fuga*, de Nabor Nunes.
2002
- *Andante Misterioso para flauta e órgão*, de Amaral Vieira
2003
- *Fantasia Breve sobre tema de Jim Jozwiak*, de Miriam Carpinetti
2004
- *Sete Palavras de Cristo na Cruz op.255* para barítono, coro e órgão, de Amaral Vieira, nova versão, com acréscimo de orquestra de cordas.
2005
- *Sinfonietta (Intrada – Scherzino – Finale) para órgão*, de Amaral Vieira

Por ocasião dos 10 anos da Associação Brasileira de Organistas, Samuel KERR escreveu o que me parece resumir a trajetória desse instrumento: “O órgão, um instrumento tão poderoso, se sente inválido; tão invasor sonoramente, anda recluso e até mudo; tão orgulhosos de seus mecanismos, tem sido substituído por novos artefatos; tão vaidoso das músicas que originou, sofre, hoje, com o desinteresse dos compositores; símbolo de um fausto litúrgico, assiste, da sua galeria, a uma simplificação de gestos para os quais não é convidado...”. (2002, p.21).

Muito mais poderia ser acrescentado a este texto. Reitero, entretanto, minha intenção desde o princípio: tocar em alguns aspectos que me pareciam significativos no momento da escrita, pequenas partes, tal como em uma colcha de retalhos na qual cada pequeno recorte de tecido tem seu próprio sentido e razão de ser, além de ser parte do conjunto.

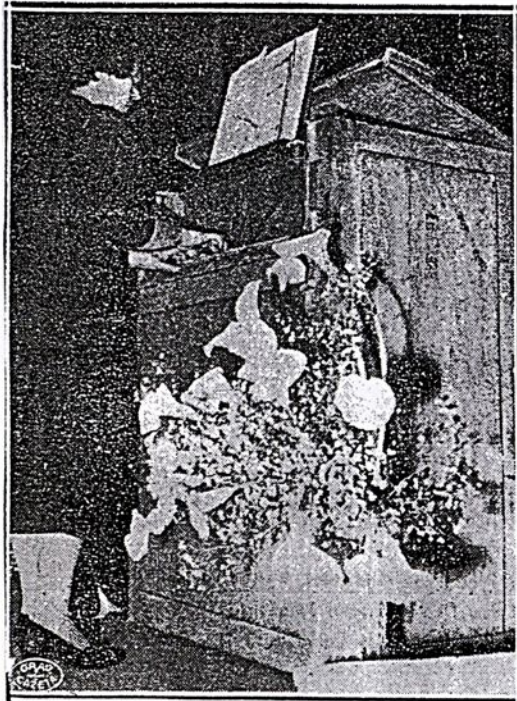
Nós, organistas, consideramos o órgão um instrumento muito especial. Para alguns, é até o “rei dos instrumentos”, expressão que tem sido atribuída a muitos autores, em diferentes épocas. Sem dúvida, tem sido visto de muitos modos e muitos sentidos lhe têm sido atribuídos. Como se fosse uma conclusão, aproveito para dizer que o órgão é um instrumento que revela e fala de coisas para muito além da própria música e nos convida a refletir sobre elas. Seu som pode conduzir à oração, à admiração, à irritação, à adoração, enquanto sua fachada nos ensina sobre os gostos e usos de outros tempos. Integrado de tal modo no ambiente em que está colocado, torna-se, mais que um instrumento musical, parte das paredes, do teto, da pintura, dos vitrais. Fechado nas galerias, com seu mecanismo escondido, intriga sobre seu funcionamento, e não sem razão foi tomado, durante muito tempo, mais como um aparelho engenhoso, fascinante e capaz de produzir barulho do que como um

instrumento musical. Em outros momentos da história, foi colocado, do ponto de vista tecnológico, entre os mais complexos objetos jamais inventados pelo ser humano. Em sua trajetória, que remonta a quatro séculos antes de Cristo, organistas e compositores criaram para ele o maior repertório musical para um único instrumento. Por séculos, ocupou o espaço mais importante da vida social das comunidades – a Igreja; mas até chegar a ocupar esse espaço era o instrumento das festas, das procissões, das exibições, nos átrios dos templos, ao lado das relíquias e das maravilhosas invenções da época. Na música, os mais prolixos e melhores compositores até Beethoven criaram obras que expressavam o melhor de seu artesanato musical. E não o faziam simplesmente porque era parte de seus empregos como organistas, mas porque, até então, as possibilidades, a potência e a variedade sonora desse instrumento não fora ainda atingida pela orquestra.

Por tudo, vale a pena conhecer a parte que nos cabe nessa história, para a qual contribuímos; importa, também, conhecer nossa trajetória em sua particularidade e singularidade dentro desse universo organístico. Termino com um depoimento pessoal. A escrita desse trabalho não foi uma tarefa apenas acadêmica. Permitiu-me refletir sobre grande parte do que tenho vivido atuando, tocando, organizando, ensinando em torno desse instrumento. Além de me intrigar e despertar minha curiosidade de pesquisadora pelo muito de desconhecido que ainda existe na história da atividade organística no Brasil, guardo a sensação de que ser parte desse mundo foi fundamental na definição de meu caminho na vida.



Velho órgão da Igreja do Embú



Sob o patrocínio da Fundação Maria Auxiliadora, foi apresentada ontem no Teatro Cultura Artística, pela primeira vez ao público, uma audição do órgão da histórica Igreja e Convento de Nossa Senhora do Rosario de Embú, construída em 1690. Colaboraram nessa apresentação o padre Felix Pereira de Almeida, Coro do Colegio S. Luiz, padre Roberto Golding, maestro Furio Franceschini, prof. Almeida Prado, prof. Laerte de Almeida Moraes, Irmã Odette de Souza Carvalho, Filisoteca Santa Isabel, Coro Feminino da Igreja do Curato da Sé, Electra de Haro, Maria de Lourdes Leal, José Calil, Marino Ferranova, dr. Octacílio de Carvalho Lopes. No clichê, um aspecto do velho, órgão, e o Coro Feminino.

PSALMOS E HYMNOS

PARA

O USO DAQUELLES QUE AMÃO A

NOSSE SENHOR

JESUS CHRISTO

Efcaios V. 18—29.

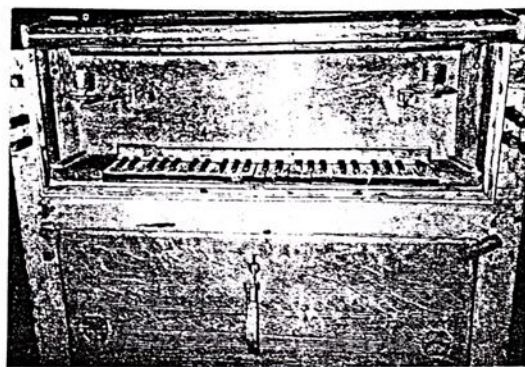


RIO DE JANEIRO

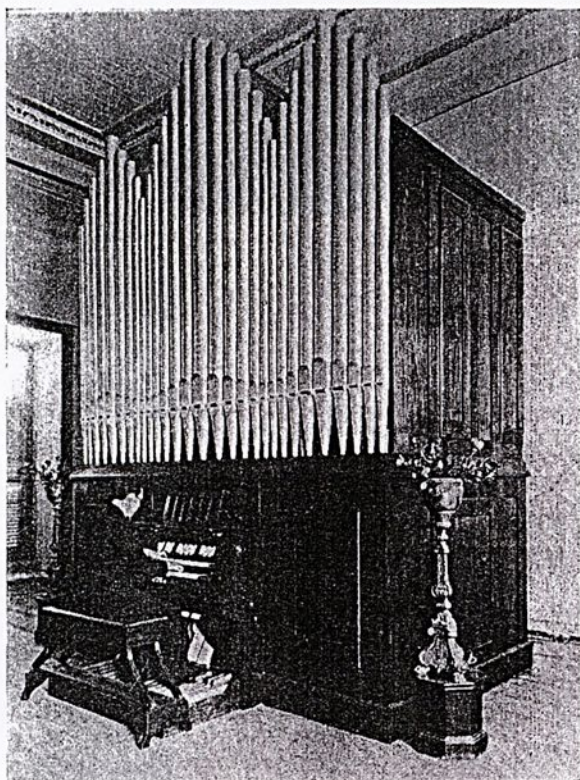
TYPOGRAPHIA UNIVERSAL DE LAEMMERT

Rua dos Invalidos, 61 B.

1861



Orgão do Salão de Musica
do **Instituto Benjamin Constant (Cegos)**
RIO DE JANEIRO



INSTALLADO EM FEVEREIRO DE 1936

Construção de Orgãos - GUILH. BERNER - Rio de Janeiro - Caixa Postal 3188

Wilt heden nu treden

Nederlandsche melodie, 16.e eeuw

1. Wilt he-den nu tre-den voor God, den Hee-re, ~~Hee~~ bo - ven al
lo - ven van har - te zeer, en ma - ken groot zijns
lie - ven na-mens ee - re, die daar nu on-zen vij - and slaat ter-reer!



