

**ELVIRA BARCELLOS, UMA COMPOSITORA PIONEIRA DA
RESTAURAÇÃO MUSICAL CATÓLICA NO BRASIL, E SUA ATUAÇÃO
JUNTO À ARQUICONFRARIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE
PETRÓPOLIS**

Fernando Lacerda Simões Duarte
PPG-Artes/UFPA; PNPd/CAPES
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Introdução

A música no catolicismo romano passou por considerável transformação estilística ao longo dos séculos. Do canto gregoriano à música polifonia, em diversas ocasiões a Igreja institucionalizada ocupou-se da disciplina das práticas musicais religiosas, sobretudo quando seus censores percebiam alguma possibilidade de aproximação do que pudesse ser considerado, naquele período, como profano. Exemplo disto foi o decreto tridentino “*De observandis et evitandis in celebratione Missae*”, de 1562, que determinava a proibição de tudo que se pudesse considerar “lascivo ou impuro” na celebração litúrgica. Em outras ocasiões, contudo, é possível perceber o que Niklas Luhmann (1995) denominaria *abertura cognitiva* – em oposição à ideia de fechamento normativo – ao que poderia ser considerado comum ao espaço secular. A Encíclica “*Annus qui hunc*”, de Bento XIV, de 1749, permitia, por exemplo, a assimilação dos instrumentos de cordas friccionadas e passava a tolerar o chamado *estilo moderno* nas celebrações. Como resultado de um processo de crescente abertura no plano das práticas musicais, na segunda metade do XIX, as características do repertório que soava dentro dos templos confundiam-se muitas vezes com as das óperas praticadas nos teatros. Tal aproximação do “profano” levou acadêmicos e especialistas reunidos nas academias de Santa Cecília a postularem uma restauração da música ritual à sua condição de dignidade, supostamente perdida (DUARTE, 2016). Este movimento ficou conhecido, portanto, como Cecilianismo e, sendo desenvolvido paralelamente à Romanização, logrou êxito no espírito restaurista daquele tempo.

O resultado do reconhecimento de Roma das aspirações por uma música litúrgica que restaurasse a “seu lugar de dignidade” – razão pela qual o movimento também é chamado de Restauração Musical Católica – teve como marco a promulgação do *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” sobre a música sacra, de Pio X, datado de 22 de novembro de 1903. No Brasil, como em grande parte do universo católico, muitos periódicos foram empregados na difusão dos paradigmas do documento, a exemplo de *Musica Sacra*, editado pelo maestro italiano Furio Franceschini na cidade de São Paulo, entre 1908 e 1912, *Musica ecclesiastica*, outra publicação paulista, organizada por José Cappocci, e *Música Sacra* – a mais duradoura e representativa do gênero no país –, editada pelos frades franciscanos Pedro Sinzig e Romano Koepe, com circulação nas décadas de 1940 e 50 (DUARTE, 2018b). Esta última era publicada pela editora Vozes, na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Ainda que não fosse específica sobre música, a revista *Vozes de Petrópolis* – da mesma editora – acabou por ser um dos veículos difusores da Restauração Musical, sob o cuidado dos franciscanos, algumas décadas antes de *Música Sacra*.

O universo da Restauração Musical Católica foi, no plano das normas, eminentemente masculino, chegando o *motu proprio* de Pio X a proibir o canto feminino nos coros sacros. Contudo, a presença feminina nas práticas musicais católicas não foi rara, conforme pudemos apontar no trabalho *Entre normas e negociações: a presença feminina na restauração musical Católica no Brasil*: dentre os diversos nomes que consultamos em partituras editadas e manuscritas, bem como em outros tipos de publicações, seria possível citar Maria da Anunciação Lorena Barbosa, Celeste Jaguaribe, Amélia de Mesquita, Sebastiana de Godoy Lima, Philonila e Theonila Paiva, Edesia Aducci (organista), Adelaide Socrates, Flavia Nicacio, Nair Alves Ferreira, Madre Julia Cordeiro, Marcelle Guamá, Cândida Acatauassú Nunes, religiosas da Ordem das Ursulinas e da Congregação das Filhas de Santana, dentre outras.

O caso de Elvira Barcellos (1917a; 1917b) nos parece, entretanto, particularmente interessante, uma vez que composições suas se encontram em dois números de *Vozes de Petrópolis* publicados em 1917. Assim, a compositora foi uma das primeiras mulheres com obras restauristas publicadas no país, e talvez a primeira brasileira a fazê-lo em uma publicação chancelada por clérigos e com uma extensa

crítica positiva pelo editorial da revista, seguramente redigida por alguém que compreendia os paradigmas musicais romanos para o período:

Bibliographia | Ave Maria, e o Salutaris Hostia para uma voz com acompanhamento do organ ou do harmonium, por *Elvira Barcellos*. – Typographia e edição das “Vozes de Petropolis”. Preço: 1\$500.

Mysteriosamente, sem toda e qualquer introdução a não ser uma nota em pianissimo, surge a melodiosa saudação do archanjo, que, logo depois, se eleva a maior vôo, até entoar jubiloso o “benedicta tu”.

É na Ave Maria que logo prende a atenção do musico, tal a sua technica empeccavel e tal, em particular, sua interpretação. Inutil dizer que, em tudo, obedece ás regras sobre musica sacra estabelecidas pela Egreja, pois em outro caso não seria feita a edição pela “Vozes de Petropolis”.

Unem-se nessa Ave Maria, a Arte inspirada e o caracter sacro. As melodias, sempre fluentes, são sustentadas por accordes escolhidos, e avigoradas por rythmos variados, originaes e de bom gosto.

A interpretação do texto é felicissima. As ideas da saudação angelica encontram uma tal expressão na musica que despertam a atenção do ouvinte e o fazem compreender a profundeza do texto. Veem-se, assim, traduzidos perfeitamente, o respeito, a prece humilde, o enthusiasmo pela Mãe de Deus, a confiança da Egreja, em sua Protectora, terminando tudocom um *Amen* que transporta a outras espheras, tal o jubilo de que se reveste quando cantado por voz educada e possante.

Semelhantes louvores cabem ao *O Salutaris Hostia*. A interpretação do texto não podia ser mais fiel, como se vê, em particular, por essas repetidas supplicas de *da* [sic] *rubor, dá força*, de crescente insistencia.

A musica não tem nada de vulgar. [...] Á autora as melhores fellicitações por sua linda obra (BIBLIOGRAPHIA, 1917, p. 879).

Ausentes na revista quaisquer dados biográficos acerca da compositora, buscou-se em periódicos de circulação da época informações sobre alguma Elvira Barcellos que fosse musicista. Os resultados apontaram para Elvira Lopes de Barcellos, que possuía forte atuação na Arquiconfraria do Rosário da cidade de Petrópolis, bem como sua filha, Elvira Barcellos, que era cantora. Diante de tais resultados, foram formulados os seguintes problemas, que deram origem a este trabalho: quais indícios revelam que as duas obras de Barcellos se alinham à Restauração Musical Católica? Qual sua atuação na Arquiconfraria do Rosário, reiteradamente mencionada em periódicos? Como caracterizar as práticas musicais da confraria no entresséculos, e como compreender a atuação musical e social de Elvira Lopes Barcellos? Em busca de respostas, empreendeu-se pesquisa bibliográfica e documental, em acervos de diversas cidades brasileiras, mas também a fontes hemerográficas disponíveis *online*, no site da

Biblioteca Nacional. Recorre-se ainda à análise musical e a estudos sobre o papel da mulher no meio musical da *Belle époque* carioca e sobre a Restauração Musical Católica no Brasil.

O trabalho parte de referenciais teóricos acerca da memória e identidade, especialmente na obra de Joël Candau (2011). Compreende-se, desta maneira, que os paradigmas musicais estabelecidos por Roma no início do século XX esteve baseado em um resgate de memórias – especialmente de um arquétipo da interpretação do canto gregoriano medieval e também na música polifônica do século XVI – com vistas à legitimação de uma prática musical que mais bem se adequasse ao espírito da Romanização, que será abordada mais adiante. Recorre-se ainda à noção de documento-monumento, em Le Goff (1990), enquanto alternativa mais coerente para a compreensão dos documentos hemerográficos e a própria legislação eclesiástica sobre a música do que as características dos documentos de arquivos – imparcialidade no ato de criação, autenticidade e naturalidade (BELLOTTO, 2002, p. 25) – que foram desenvolvidas a partir do escopo da documentação administrativa pública. Ainda sobre as fontes, tem-se em vista a diversidade e complementaridade de tipos documentais utilizados para o estudo da Musicologia, inclusive em sua vertente histórica: partituras, registros sonoros e audiovisuais; libretos e textos; escritos pessoais dos compositores; tratados sobre música; documentação de órgãos governamentais ou instituições com atividades musicais; estatutos e regulamentos; entrevistas; instrumentos musicais; objetos artísticos (tridimensionais e iconografia); livros de contas; cerimoniais; documentação avulsa; livros sacramentais de paróquias; documentos pontifícios, notariais ou cartoriais; críticas musicais e propagandas de concertos; cartazes e programas de concertos; correspondências; guias de arquivos, inventários, catálogos, bases de dados, dentre outros (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008, p.93-102).

Finalmente, buscou-se na história eclesiástica a autocompreensão do catolicismo romano no período aqui abordado, a Romanização e seus desdobramentos na música religiosa (RÖWER, 1907; DUARTE, 2016). Ademais, foi necessário acorrer à história dos franciscanos no Brasil com vistas a mais bem compreender a casa publicadora do periódico *Vozes de Petrópolis* (VANBOEMMEL, [2005]). Finalmente, em trabalho anterior (DUARTE, 2018b) teve-se contato com os estudos sobre o papel da mulher no

meio musical na *Belle époque* carioca (VERMES, 2013), que servirão como referencial para a compreensão dos termos “musicista” e “amadora”, empregados nos periódicos de circulação para nomear Elvira Barcellos e outras mulheres atuantes por meio da música.

O trabalho se estrutura em três partes. Inicialmente, busca-se apresentar brevemente o histórico dos franciscanos no Brasil e compreender o impacto da Romanização e da Restauração Musical Católica sobre as atividades eclesiais, resultando inclusive em uma intensa atividade de imprensa periódica religiosa, como é o caso de *Vozes de Petrópolis* e os já enunciados periódicos de música sacra que circularam até a década de 1950. A segunda parte é dedicada aos dados obtidos acerca das Elvira Barcelos, mãe e filha, e a atuação de Elvira Lopes de Barcellos – a mãe – junto à Arquiconfraria do Rosário de Petrópolis. Finalmente, apresenta-se uma breve análise das obras musicais de Barcellos à luz dos paradigmas musicais do *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, sobre a música sacra, de Pio X.

1. Vozes de Petrópolis e um breve histórico dos franciscanos no Brasil

Para mais bem compreender a história do periódico, editado em Petrópolis, em uma editora contígua ao convento e Igreja do Sagrado Coração de Jesus, faz-se necessária uma breve retomada histórica dos franciscanos no Brasil e sua relação com a música. Tendo sido a primeira ordem a chegar em terras brasileiras, sua história de missionação no país se confunde com o início da dominação portuguesa: conta-se que dos frades “capuchos” que chegaram na esquadra de Cabral, um deles era organista, de nome frei “Maféu ou Masseo”¹ (DINIZ, 1971). A história se desenvolve com maior vigor no século XVII, com a criação da Província de Santo Antônio do Brasil, em 1657, e o desmembramento da Província da Imaculada Conceição do Brasil, em 1675. Note-se que as ordens terceiras de São Francisco também existiam no país neste período para mútua a colaboração com os religiosos.

Nos dois séculos seguintes, os religiosos viriam a sofrer sucessivas oposições do poder temporal, sendo as mais notórias, o decreto do Marquês de Pombal que proibia noviços na Ordem dos Frades Menores, em 1764 – que fora revogado treze anos mais tarde – e o decreto imperial de 18 de maio de 1855, que proibiu a recepção de noviços

¹ Por certo, a dúvida paira sobre eventual duplo “s” caudado na grafia original “Maffeo” ou “Masseo”.

em todas as ordens religiosas no Brasil, vindo a perder sua efetividade somente em 1890, com a devolução do Padroado². Em Portugal, a Reforma Geral Eclesiástica de 1834 e as novas oposições ao clero religioso, em 1911, viriam a diminuir consideravelmente o número de frades lusófonos, o que explica que a restauração das províncias brasileiras tenha se dado a partir da Província da Santa Cruz da Saxônia, na Alemanha (VANBOEMMEL, [2005]). Neste período, de Romanização – intenso entre a segunda metade do século XIX e as décadas iniciais do XX, a vinda de missionários representou não apenas o reforço à autoridade papal, instrução e moralização do clero, oposição aos “vícios da Modernidade”, mas também, em certa medida, uma germanização do catolicismo em algumas regiões do país. Religiosos alemães de ordens que já haviam se estabelecido nos séculos anteriores – beneditinos e franciscanos – somaram-se àqueles de outras congregações, tais como os verbitas e os redentoristas.

A instalação dos frades em Petrópolis e a consequente criação do Convento Sagrado Coração de Jesus – contíguo à Editora Vozes – também não parece simples coincidência, uma vez que a “cidade imperial” recebeu uma grande leva de imigrantes de mesma procedência. Há de se lembrar, contudo, aquilo que evidenciaram Renata Aquino e Henrique Cunha Junior (2014): Petrópolis era uma cidade de ocupação marcadamente pela população negra, que passou, através das narrativas, por um processo de branqueamento. Assim, é compreensível o interesse dos residentes na localidade pela refundação da antiga Irmandade do Rosário em fins do século XIX.

Conforme foi explicado na introdução, dois frades atuantes no Rio de Janeiro, Pedro Sinzig e Basílio Röwer, empenharam-se na difusão dos ideais da Restauração Musical Católica no Brasil, do mesmo modo que viria a proceder outro alemão, o padre verbita João Batista Lehmann, que publicou o manual de cânticos *Harpa de Sião*, tendo sido a mais difundida coletânea de partituras católicas da primeira metade do século XX (DUARTE, 2016). Lehmann também publicou obras na *Vozes de Petrópolis*, na década de 1910, contribuindo assim para impulsionar a imprensa católica especializada em música litúrgica. Em suma, a música religiosa no país passava a assumir esta

² O impacto do decreto nas ordens teria sido tão vasto que, ao chegarem ao Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro, os franciscanos da Saxônia, encontraram um último frade ainda vivo, Frei João do Amor Divino Costa (VANBOEMMEL, [2005]).

formatação germanizada, em que pese ao fato de também terem publicado coletâneas restauristas os italianos Furio Franceschini e José Cappocci (DUARTE, 2018a).

2. Elvira Barcellos em fontes hemerográficas

No cenário das ações e das narrativas de embranquecimento da cidade de Petrópolis se encontram duas musicistas de nome Elvira Barcellos. A primeira delas era Elvira Lopes de Barcellos, que fora mordoma do coro da Arquiconfraria de Nossa Senhora do Rosário, cujas atividades se desenvolviam na capela construída por escravos para a população local, de maioria negra (AQUINO; CUNHA JUNIOR, 2014):

INEDITORIAES

Relatorio | apresentado pela zeladora da archiconfraria do Rosario, D. Maria Amelia de Abreu Sanctos no Acto de dar posse á sua successora a Exma. Sra. D. Elvira Lopes de Barcellos.

Exmas. Sras. Irmãs da Archiconfraria de N. S. do Rosario – Escolhida por vós para o cargo de Zeladora na occasião em que fundavamos nossa archiconfraria, objectei que me faltavam as qualidades para dar ao culto que se ia crear todo o esplendor de que elle era merecedor. [...]

Archiconfraria e cõmpromisso

A idéa de fundar uma irmandade para o culto de N. S. do Rosario, na capella de sua invocação, nasceu do abandono em que se achava a mesma capella, fechada ao culto, que aliás aproveitava a uma grande parte da população desta capital. Diversas tentativas se fizeram sem exito, e o anno passado, uma commissão compostas de algumas Exmas. Sras. festejou o mez do Rosario com ladainhas á noite, festa cantada e Te-Deum no encerramento por meio de donativos obtidos dos fiéis. Essa commissão, em cujo seio nasceu a idéa da nossa instituição, compõe-se das fundadoras da archiconfraria, e a ella cabem as glorias de tão piedoso emprehendimento.

Culto Divino

Congratulo-me convosco pela fiel observancia das festividades estabelecidas no nosso compromisso. Durante o meu mandato, mantivemos o Sancto Sacrificio da missa em todos os domingos e dias sanctificados, á hora marcada e com grande concurso de fiéis.

Ao côro fizeram-se ouvir distinctos amadores, tornando aquelles actos mais solemnes, e nas mesmas condições se fez o mez do Rosario, cantando-se a missa de desta ao encerramento, com sermãoao Evangelho e ao Te-Deum, no dia 31 de Oitubro do corrente anno.

Além destas festividades, tambem foram solemnizadas as do Natal e Paschoa da Ressurreição, e tudo isso se fez com os vossos nunca desmentidos esforços, cabendo-me a honra de pôr em relevo os serviços prestados pela irmã Mordoma do côro, a Exma. Sra. D. Elvira Lopes Barcellos, que foi incansavel em manter o brilho das nossas solemnidades, pondo em contribuição as suas extensas relações pessoases e empenhadas inscancias para que nosso côro fosse sempre frequentado por distinctas cantoras, que a

S. Ex. se prestavam gentilmente, tornando bem público o meu testimho [sic] e com elle os meus sinceros agradecimentos. [...]

Cabe-me a satisfação de declarar que a Mordoma da capella, a Exma. Sra. D. Alzira Torres Land, foi incansavel no exercicio do seu cargo, e bem assim o maestro Sr. Paulo Carneiro, como o procurador juncto á Mordoma do côro (INEDITORIAES, 1897, p. 2).

A Arquiconfraria era exclusivamente feminina, e teria tido início em 1896, por ocasião das festividades realizadas em honra de Nossa Senhora do Rosário, conforme se observa na notícia. Diferentemente do exotismo das narrativas de viajantes do século XIX acerca de práticas musicais em irmandades de homens negros (DUARTE, 2017), é possível perceber que em Petrópolis o repertório era essencialmente europeu, a exemplo das festividades de 1896, na qual cantaram, dentre outras “distinctas amadoras”, Elvira Barcellos (MEZ DO SANTISSIMO ROSARIO, 1896, p. 1), que viria a se tornar a primeira mordoma do coro. O repertório executado na ocasião foi a Missa de Santa Cecília, de Charles Gounod, repertório que posteriormente viria a ser considerado, de acordo com os paradigmas do *motu proprio* de Pio X, pouco adequado ao uso litúrgico. Não é incomum que se encontrem em acervos brasileiros, entretanto, fontes do século XX que apontam para sua utilização em atos litúrgicos. Em cerimônias natalinas, a execução da trilogia *Fé, Esperança e Caridade*, e *O Salutaris Hostia*, ambos de Rossini (NOTICIAS DIVERSAS, 1897, p. 2) atesta a predileção pelo repertório do que denominamos “técnica compartilhada” (DUARTE, 2016), pois mesclava elementos da ópera e música sinfônica à música religiosa. É de se notar ainda que uma das composições nesta ocasião, um *Veni Creator Spiritus*, era do próprio maestro que se responsabilizava pela direção da orquestra e coro nas festividades da Arquiconfraria do Rosário, Paulo Carneiro (NOTICIAS DIVERSAS, 1897).

Apesar de a presença feminina na música religiosa ter sido reiteradamente vedada pela Igreja, sobretudo em coros mistos, a prática em Petrópolis foi relativamente comum, conforme atestam os periódicos e mais que isto, diversas obras cantadas a solo por mulheres, tais como Julia Ferreira, Stella Ferreira, Mercedes Daltro e “Madame Souza Lima”, Noemia Rabello e a própria Elvira Barcellos, que por ocasião das festas natalinas teria cantado um *O Salutaris* (NOTICIAS DIVERSAS, 1897, p. 2). Também o acompanhamento ao órgão era realizado por mulheres, conforme se observa no encerramento das festividades do Rosário de 1897, os nomes de Livia de Andrade e

Adelaide Meyer. Na mesma notícia é possível perceber que o coro era exclusivamente feminino, já a “orquestra de amadores e professores” parecia ser mista ou masculina e seu regente, Paulo Carneiro. O repertório incluiu um *Te Deum*, o “hymno á SS. Virgem do Rosario”, a *Missa dos Anjos*, de E. Champs e um *O Salutaris*, de Stradella (FESTA DE NOSSA SENHORA DO ROSARIO, 1897, p. 1.), ou seja, música europeia.

A distinção entre duas mulheres de nome Elvira Barcellos aparece em notícias dos compromissos e funções da irmandade para o ano de 1899: Elvira Lopes de Barcellos aparece como zeladora honorária e, entre as “Aias do Menino Jesus”, Elvira Barcellos Filha³ (PELA NOSSA CIDADE, 1898, p. 1). Em outra notícia sobre o encerramento do mês do Rosário, de 1911, é perceptível a existência de uma “senhorita Elvira Barcellos”, que cantou *O Salutaris Hostia*, de Massenet, e a “Exma. Sra. D. Elvira Barcellos”, que participou do coro (VIDA DE PETROPOLIS, 1911). Esta senhorita Elvira Barcellos, cujo nome é reiteradamente apresentado nos periódicos como cantora⁴, era filha de João Francisco Barcellos, esposo de Elvira Lopes de Barcellos. Esta senhorita Elvira Barcellos teria cantado, por exemplo, no casamento do Dr. Adolpho de Oliveira e Carmen Ferraz de Abreu (CASAMENTOS, 1912, p. 5), o que permite que se formule a hipótese de se tratar de uma cantora profissional. O casório fora oficiado por um frade franciscano. Outra aproximação com os frades também se observava no encerramento das festividades do Rosário de 1911, na assimilação de repertório restaurista, tal como uma *Ave Maria* composta por frei Pedro Sinzig, ainda que juntamente com obras de técnica compartilhada como a composição de Massenet executada por Elvira Barcellos (VIDA DE PETROPOLIS, 1911). Esta proximidade dos franciscanos explicaria a impressão das duas obras aqui estudadas.

Além de Elvira, outro filho do casal era Eugênio Lopes Barcellos (1892-1961), jogador de futebol, advogado e fundador do *Petropolitano Foot-Ball Club*. A única fotografia localizada de Eugênio Barcellos (CANDIDATO AVULSO, 1936, p. 8) nos

³ Em semelhante publicação, seu nome é citado como Elvira Barcellos Franco (MEZ DO ROZARIO, 1899, p. 1), o que sugere a hipótese de não se tratar da filha de Elvira Lopes de Barcellos ou ainda de um erro da tipografia.

⁴ Também parece referir-se à senhorita Elvira Barcellos uma notícia acerca de uma homenagem solene organizada pelo *Collegio Americano* de Petrópolis por ocasião do falecimento de Carlos Gomes. Na notícia, seu nome aparece entre os discípulos que participariam do recital (COLLEGIO AMERICANO DE PETROPOLIS, 1896, p. 3).

parece evidenciar – apesar da pouca qualidade da imagem – alguma aproximação das feições dos povos de origem africana. A possibilidade mostra-se coerente com a teoria do embranquecimento aplicada a Petrópolis, conforme apontaram Aquino e Cunha Junior (2014), mas também com o fato de sua mãe e sua irmã atuarem em uma Arquiconfraria do Rosário, que valorizava inclusive outras devoções de africanos e afrodescendentes, como a festa de Santa Ifigênia, na qual Elvira Barcellos – provavelmente Elvira Lopes – tomou parte ao coro (DE PETROPOLIS, 1904).

Um último ponto a se observar sobre a atuação de Elvira Barcellos, mãe e filha, no meio musical diz respeito à condição do próprio papel mulher que mantinha atividades musicais. Conforme observou Monica Vermes (2013), apesar de um grande contingente feminino na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, havia uma clara divisão quanto às matrículas, sendo que a maior parte das mulheres ocupava-se do piano, ao passo que homens dirigiam-se aos instrumentos de orquestra. Apesar de o conhecimento de música compor os dotes esperados de uma mulher na Belle Époque, é fato que algumas seguiram carreira profissional, especialmente como professoras de piano. No caso de Elvira Barcellos, a filha, a atividade como cantora por vezes sugere não se tratar apenas de diletantismo. Igualmente, as participantes do coro do Rosário são descritas quase sempre como “distintas amadoras” e mais raramente, como musicistas. Uma notícia acerca de uma festa artística “em benefício da Igreja de N. S. do Rosario” (SALÕES E PALCOS, 1898, p. 2) revela como a linha que separa o diletantismo da atividade profissional pode ser, por vezes, muito tênue.

3. *Ave Maria e O Salutaris Hostia* no panorama da Restauração Musical Católica

A exemplo de grande parte dos dispositivos que buscaram disciplinar a produção e as práticas musicais na Igreja Católica, o *motu proprio* de Pio X apresentou uma série de proibições ao lado de princípios gerais, que haveriam de ser adaptados em cada caso.

De acordo com o documento pontifício, seriam proibidas quaisquer aproximações da ópera, fossem nas características composições, fossem ainda na maneira de executar o repertório. Os instrumentos não deveriam ter extensas passagens a solo, ou seja, sem o canto, sob pena de fazerem o sacerdote esperar muito tempo no altar. Ficavam também proibidos nos templos o piano e os instrumentos de percussão,

bem como as bandas de música. Em sua interpretação do documento, o frade franciscano Basílio Röwer (1907) atribuía tais proibições não aos timbres dos instrumentos, mas à maneira de tocar, ou seja, em sua visão, o *motu proprio* buscava proibir as divisões rítmicas que caracterizavam as marchas e dobrados das bandas e mesmo as figurações no acompanhamento, próprias da música pianística. Assim, o órgão deveria ser executado como tal, e não à maneira de piano.

Na *Ave Maria* (Fig. 1), a parte instrumental inicia apenas com a primeira nota a ser entoada no canto, e tem passagens instrumentais curtas em resposta ao canto. O canto se desenvolve por graus conjuntos, com saltos intervalares relativamente pequenos, o que aproxima a composição do canto gregoriano, o maior referencial para as composições religiosas, de acordo com o *motu proprio*.



Figura 1. Compassos iniciais da obra *Ave Maria*, de Elvira Barcellos (1971a, p. 884).

O Salutaris Hostia (Fig. 2) apresenta, por sua vez, uma introdução curta, cuja parte instrumental revela um contraponto de caráter vocal. Sua escrita para vozes iguais se revela adequada à proibição que o *motu proprio* fazia aos coros mistos, ao mesmo

tempo que era bastante funcional para uso no coro da Arquiconfraria do Rosário, que era formado somente por mulheres.



Figura 2. Compassos iniciais de *O Salutaris Hostia* (BARCELLOS, 1917b, p. 1091).

O emprego de uma passagem inicial a solo poderia ser questionada (Fig. 2), mas na maneira como foi escrita, fica evidente não ter sido pensada para o canto de uma única pessoa, mas para um naipe vocal do coro – as contraltos. A escrita contrapontística das vozes ao longo da obra – com diferentes pontos de entradas – remete ainda ao repertório polifônico consolidado da música religiosa, sobretudo às obras do século XVI, consideradas também um marco na redação do motu proprio, especialmente por remeterem aos compositores da época do Concílio de Trento.



Figura 3. Trecho de *O Salutaris Hostia* (BARCELLOS, 1917b, p. 1092).

Desta maneira, revela-se compreensível a crítica elogiosa às duas obras de Elvira Barcellos apresentadas em *Vozes de Petrópolis* (BIBLIOGRAPHIA, 1917): sua adequação às expectativas da Igreja Católica romanizada é bastante evidente. Em que pese ao eventual amadorismo que se poderia atribuir às compositoras, as obras revelam domínio da técnica composicional e dos paradigmas romanos vigentes à época.

Considerações finais

Ao final deste trabalho é possível afirmar, em resposta aos problemas formulados, que a escrita coral com vozes tão somente sustentadas pelo órgão revelam traços característicos do repertório restaurista católico, ou seja, daquela música composta de acordo com os paradigmas romanos sintetizados no *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” de Pio X sobre a música sacra. Nas palavras de frei Basílio Röwer (1907), a escrita para o instrumento de teclado foi realizada de modo a este soar à maneira de órgão e não ao modo de piano.

A atuação de Elvira Lopes de Barcellos na Arquiconfraria do Rosário, agremiação de fiéis leigas composta exclusivamente por mulheres, revela não apenas os lugares de destaque que ocupou, como mordoma do coro – o que parece se assemelhar à função de regente –, mas também como zeladora e zeladora honorária, mas também sua atuação como cantora do coral. Já sua filha, Elvira Barcellos, atuou como cantora solista em várias ocasiões, permitindo que se suponha até mesmo que possa ter exercido a atividade musical profissionalmente. Seria temerária a afirmação exaustiva de terem sido as obras *Ave Maria* e *O Salutaris Hostia* compostas pela mãe ou pela filha. Parece, entretanto, razoável supor que, em razão das atividades frente ao coro da Arquiconfraria e pela experiência musical acumulada, que as obras possam ter sido de Elvira Lopes de Barcellos. Por outro lado, a menor convivência de Elvira Barcellos – filha – com o repertório de técnica compartilhada e possivelmente maior proximidade do repertório restaurista poderia apontar para a autoria das obras como sendo sua. A ausência das datas de nascimento e morte de ambas constitui um elemento a mais a gerar dificuldade para possíveis aproximações. Independentemente de qual tenha sido a compositora, parece razoável supor que a proximidade com os frades franciscanos tenha sido uma das razões para não apenas a publicação das obras, mas também para a assimilação dos paradigmas musicais da Restauração Musical Católica.

Ainda acerca da Arquiconfraria do Rosário, percebe-se que a música executada não se assemelhava àquela mais próxima da matriz africana, com tambores, a exemplo do que descreveram alguns viajantes no século XIX sobre as práticas no Brasil Central (DUARTE, 2018a), mas essencialmente a música europeia, inclusive com a maior parte de autores pouco adequados aos parâmetros da Restauração Musical Católica – exceção feita à notícia sobre a execução de uma obra de frei Pedro Sinzig. Finalmente, o presente estudo revelou possíveis formas de organização da parcela negra da população de Petrópolis em torno de cultos correntes desde os tempos de Brasil Colônia, tais como o de Nossa Senhora do Rosário e Santa Ifigênia, muito embora as narrativas e ações realizadas com vistas ao branqueamento das memórias da cidade tenham tentado legar ao esquecimento esta parcela que provavelmente era majoritária, em fins do século XIX.

Referências

AQUINO, Renata, CUNHA JUNIOR, Henrique. Cidades negras – Petrópolis Imperial. *Ambivalências*, São Cristóvão (SE), v. 2, n. 4, p.81-96, 2014.

BARCELLOS, Elvira. Ave Maria. *Revista Vozes*, Petrópolis, a. 11,v. 2, p. 884-887, 1917a. Partitura.

_____. O Salutaris Hostia. *Revista Vozes*, Petrópolis, a. 11,v. 2, p. 1091-1093, 1917b. Partitura.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

BIBLIOGRAPHIA. *Revista Vozes*, Petrópolis, a. 11, v. 2, p. 879, 1917.

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDATO AVULSO. *Pequena Ilustração: todos os assumptos que interessam á collectividade*, Petrópolis, a. 5, n. 253, p. 8, 1936.

CASAMENTOS. *O Paiz*, Rio de Janeiro, a. 28, n. 10.029, p. 5, 22 mar. 1912.

COLLEGIO AMERICANO DE PETROPOLIS. *Gazeta de Petropolis*, Petrópolis, a. 5, n. 84, p. 3, 17 out. 1896.

DE PETROPOLIS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, a. 14, n. 7, p. 1, 7 jan. 1904.

DINIZ, Jaime. Velhos organistas da Bahia. *Universitas*, Salvador, n.10, p.5-42, 1971.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A Restauração Musical Católica no Brasil em quatro periódicos: da difusão dos paradigmas romanos ao controle da produção e das práticas locais. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 24., 2018, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH-SP, 2018a. 17 p. Disponível em: <https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1530859048_ARQUIVO_DUARTE_periodicos_anpuh-sp.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2019.

_____. Entre normas e negociações: a presença feminina na restauração musical Católica no Brasil. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 5., 2018, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018b. p. 617-629.

_____. Práticas musicais de função religiosa no Brasil Central anteriormente à Romanização e à Restauração musical católica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 27., 2017, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPPOM, 2017. 8 p. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4603>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

_____. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

FESTA DE NOSSA SENHORA DO ROSARIO. *Gazeta de Petropolis*, Petrópolis, a. 6, n. 130, p. 1, 30 out. 1897.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José et al. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

INEDITORIAES. *Gazeta de Petropolis*, Petrópolis, a. 6, n. 151, p. 2, 21 dez. 1897.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

MEZ DO ROSARIO. *Gazeta de Petropolis*, Petrópolis, a. 9, n. 136, p. 1, 14 nov. 1896.

MEZ DO SANTÍSSIMO ROSARIO. *Gazeta de Petropolis*, Petrópolis, a. 5, n. 88, p. 1, 31 out. 1896.

NOTÍCIAS DIVERSAS. *Gazeta de Petropolis*, Petrópolis, a. 6, n. 2, p. 2, 5 jan. 1897.

PELA NOSSA CIDADE. *Gazeta de Petropolis*, Petrópolis, a. 7, n. 138, p. 1, 19 nov. 1898.

RÖWER, Basílio. *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

SALÕES E PALCOS. *Gazeta de Petropolis*, Petrópolis, a. 7, n. 34, p. 2, 19 mar. 1898.

VANBOEMMEL, Frei Fidêncio. *Nossa História – Quem Somos*. [2005]. Disponível em: <<http://franciscanos.org.br/quemsomos/nossa-historia/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

VERMES, Mónica. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 303-322.

VIDA DE PETROPOLIS. *Gazeta de Noticias*, Petrópolis, a. 36, n. 310, p. 3, 6 nov. 1911.