

# A MÚSICA NO BRASIL E EM PERNAMBUCO: FORMAÇÃO E TENDÊNCIAS

Maria Luiza Sanguinett

Por motivos óbvios, a música chegou ao Brasil através de um fenômeno de transplantação. Essa transplantação se deu, em maior proporção, de Portugal e da África, através do branco colonizador e do escravo africano, respectivamente e, em menor escala, da Espanha e da Holanda. Da Espanha, conservamos sobrevivências na nossa música. Da Holanda, entretanto, nada descobrimos que indique ter havido influência da música holandesa sobre a brasileira. Acreditamos que a inexistência de característicos musicais holandeses na nossa música se deva ao fato que os holandeses tenham aportado no Brasil quase nos meados do Século XVII, encontrando a nascente música brasileira se encaminhando por um rumo onde se mesclavam influências afro-luso-ameríndias. Sobre o período de dominação holandesa, autores informam ser esse um dos mais obscuros da nossa história musical. Entretanto, Pereira da Costa afirma que a música marcial em Pernambuco, teria surgido a partir dessa época.

Dos portugueses, soubemos ser indiscutível que o gosto pela boa música foi-lhes inculcado por uma dinastia de reis-músicos, cohecedores do cantochão, quase todos eles compositores e que formaram uma grande biblioteca musical, conhecida na Europa, naquele período.

Sobre a música africana, autores a ela se referem, caracterizando-a de batuque, haja vista que os próprios instrumentos musicais usados pelos africanos são considerados instrumentos de percussão. Pereira da Costa, escrevendo a respeito da música no período da escravidão, informa: "celebravam os africanos as suas festas com danças e cantorias acompanhadas de instrumentos musicais fabricados e usados exclusivamente por eles. Esses instrumentos usados

pelos africanos são: o *atabaque* ou *tambaque*, *cangá*, *marimba*, *marimbau*, *matungo*". 1

A música surgiu no Brasil, nos principais núcleos da colônia, associada aos ritos religiosos. Aqui, agiram a solidão, o espírito religioso do branco colonizador que invocava a proteção e a clemência dos santos e santas, propiciando o aparecimento da música, sobretudo, religiosa. Mas, para a real transplantação dessa música, necessária se fazia aqui, a existência de elementos religiosos que, ao lado da religião, pudessem ajudar na transplantação. E chegaram os jesuítas. Foi tão feliz essa mistura de religião com música que, por essa via, mais rapidamente os jesuítas conquistaram os nativos. Simples! A música no Brasil surgiu com a catequese jesuítica. E o Padre João Azpicuelta Navarro, pioneiro do ensino da música aos pequenos nativos brasileiros, se aproveitando desse efeito mágico da música, "pôs em canto de órgão as cantigas dos índios que continham a doutrina cristã". Entusiasmados com a boa acolhida do curumin, os padres da Companhia de Jesus foram mais longe, não só ensinaram os pequenos índios a cantar mas, "igualmente a se adestrarem em certos instrumentos musicais da época (charamelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes)". 2

A propósito das origens da música brasileira, lembramos Gilberto Freyre quando diz que "a música e a poesia brasileiras nasceram do conluio entre culumins e padres e que, quando mais tarde apareceu a modinha, foi guardando ainda certa gravidade de latim de igreja, uma doçura piedosa e sentimental de sacristia a açucarar-lhe o erotismo, um misticismo de colégio de padre a dissimular-lhe a lascívia, já mais africana do que ameríndia". 3

Digna de elogio a preocupação dos jesuítas em transmitir aos curumins conhecimentos musicais e de instrumentação, mesmo considerando-se a premente necessidade da catequese. Em que bases teria se assentado a música brasileira sem a efetiva colaboração jesuítica? Com certeza, estaríamos com outros ritmos, com prejuízo, talvez, da musicalidade brasileira.

Um outro ensinamento ministrado pelos jesuítas foi o da arte de representar, efetivado por meio dos *Autos*, que tanto mais permitiam a aculturação do elemento indígena. Ademais, os jesuítas, profundos conhecedores da magia da catequese, se ombream aos nativos para, conjuntamente, representarem *Autos*, dentro ou junto às igrejas. Desde os inícios da colonização o próprio Nóbrega se encarregava de compor *Autos*, religiosos ou morais. E também Anchieta. Essa idéia foi tão feliz que os *Autos* logo se incorporaram à vida na colônia, transformando-se em elemento de comemoração. Tudo quanto era festa se celebrava com *Autos*. São esses *Autos* os verdadeiros precursores do teatro no Brasil que, tal como aconteceu com a música, foi transplantado do além-mar.

Sobre a música religiosa na colônia, Mário de Andrade afirmou que "a preponderância da música religiosa na colônia, deveu-se ao fato que Portugal

1 PEREIRA DA COSTA. *Folk-lore Pernambucano*. Recife. Arquivo Público Estadual. 1974.

2 ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 7a. ed. SP. Martins. Brasília. INL. 1976.

3 FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 18. ed. Rio de Janeiro. José Olímpio. 1977

tinha que consolar aqui, o negro e o colono brasileiro".<sup>4</sup> Ao lado do cheiro da igreja, misto de vela, incenso e flores, se fazia ouvir o cadenciado toque dos tambores dos negros saudosos do seu torrão natal, tudo isso sob as vistas complacentes dos padres da Companhia de Jesus que, profundos conhecedores da alma humana, além dos mistérios da catequese, permitiram que os pobres negros apaziguassem a sua saudade da terra distante, por meio da música. Isso tornou mais fácil a aculturação desses homens, na colônia, sem dúvida, acalmando-lhes a dor do exílio forçado e as agruras do cativoiro.

A música religiosa inspirou aos padres jesuítas na criação de um famoso conservatório para os negrinhos, na Fazenda Santa Cruz, próxima ao Rio de Janeiro. Isso ocorreu nos meados do Século XVIII. A propósito da origem do conservatório, o Maestro Vicente Fittipaldi nos informou, em entrevista realizada em 10/12/81,<sup>5</sup> terem sido os conservatórios originalmente criados na Europa, para abrigar crianças órfãs, a quem depois eram ministradas lições de música e de matérias formais. Geralmente, esses conservatórios estavam sob a tutela de elementos religiosos. Com o tempo, a palavra conservatório passou a designar instituição que se dedica unicamente ao ensino da música. O da Fazenda Santa Cruz — dizem os autores mais abalizados — foi um modelo. Instituição inteligentemente dirigida e tão hábil no ensino da música que chegou a espantar D. João VI, por possuir tão bons instrumentistas e cantores. Músicos eram preparados para atuar nas famosas capelas, associações musicais, famosíssimas no período colonial, comumente ligadas às igrejas, conventos e sés. Essas associações musicais floresceram musicalmente, a partir do Século XVI e tiveram o seu apogeu entre os Séculos XVII e meados do Século XIX.

As capelas eram dirigidas pelo que se convencionou chamar de mestre. "Antônio de Moraes Silva (1755-1824), no seu clássico *Dicionário da Língua Portuguesa*, verbete *mestre*, diz que entende por mestre de capela: *mestre de ou da capela*, o que dirige os cantores, marca o compasso, etc., em uma música de capela; no verbete *capela*, registra: *mestre de capela*, o que dirige uma música de *capela*".<sup>6</sup> Jaime Diniz sugere que "não se deve entender por mestre de capela (na realidade brasileira) uma simples atividade de regente ou diretor de coro ou de coro e (pequena) orquestra, como foi norma, nos tempos coloniais. . ." E ainda: "seria o mestre de capela algo bem mais significativo, além de compositor e regente — requisitos fundamentais — devia ser bom cantor, instrumentista de um ou mais instrumentos musicais, como o órgão, a harpa, o cravo, o rabecão (pequeno violoncelo), o violino, a trompa". E acrescenta: "o mestre de capela era homem profundamente religioso, daí suas ligações constantes com as irmandades, confrarias e ordens terceiras".<sup>7</sup> As capelas

4 ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. Guaira. 1941

5 FITTIPALDI, Vicente. Entrevista concedida à autora, em 10/12/81, em poder da Fonoteca do CEHIBRA da FUNDAJ.

6 DINIZ, Jaime C. *Mestres de Capela da Matriz de Santo Antônio, separata da Revista Arquivo*, da Secretaria de Educação e Cultura, da Prefeitura Municipal do Recife, no. II, dez.177.

7 Idem

eram tão famosas nessa época que a Capela Real, da qual era mestre o famoso Marcos Portugal, chegou a possuir cem executantes.

Pelo prestígio das capelas pode-se imaginar quantos meninos tenham sido descobertos na colônia, como verdadeiros talentos musicais. Um exemplo disso é o Padre José Maurício Nunes Garcia (Rio, 1767-1830), ordenado em 1792, primeiro nome ilustre da música brasileira. Era um mestiço, educado no famoso conservatório dos jesuítas, tendo como professor, o já citado mestre da Capela Real, Marcos Portugal. O Padre José Maurício era habilíssimo como músico e conhecia profundamente Haydn e Mozart. Já havia composto, aos 44 anos, quase duzentas obras, entre elas uma *Missa em Si Bemol* e a *Missa de Requiem*, essa última considerada uma obra-prima da música religiosa no Brasil.<sup>8</sup>

Ao tempo em que florescia o canto gregoriano nas capelas, nas igrejas, e nas sés, paralela e vagarosamente, nos engenhos e nas cidades, formavam-se o canto e as músicas populares, com influências primitivas e decisivas das senzalas, das tabas indígenas e das aldeias portuguesas. A predominância lusitana na música popular é evidente. Não se deve esquecer que a modinha é nitidamente de origem portuguesa. Entretanto, não se deve desprezar a contribuição africana, tampouco a contribuição indígena, que, em conjunto formaram e moldaram a música brasileira. Dessa mistura nasceram o maxixe, a polca brasileira, a marcha, o lundu.

Entretanto, Mário de Andrade situa o surgimento da música popular (ou profana) no Brasil, a partir das modinhas de salão, com a "falsa independência", como ele a designa, isto é, uma independência menos política que social; a burguesia nascente também propicia o aparecimento desse gênero musical.<sup>9</sup>

Por sua vez, Tinhorão afirma que "nos primeiros anos da colonização portuguesa no Brasil não existia aqui música popular, porque não havia povo; os nativos viviam ou em permanente nomadismo ou sob a jurisdição dos jesuítas, então muito mais orientados para a catequese, e os negros, que por sua vez não eram considerados como pessoas capazes de criar qualquer coisa, mormente música, e só enquanto membros de alguma irmandade religiosa possuíam representatividade social. O que restava, adianta Tinhorão, eram alguns brancos e mestiços, que não tinham representatividade social numérica para compor música. Durante esses dois primeiros séculos iniciais, o que havia em termos de música eram os cantos das danças rituais dos indígenas, acompanhados por instrumentos de sopro; os batuques africanos e finalmente as canções dos europeus colonizadores. Estas, de fato, mais próximas do que se poderia chamar de música popular, eram representadas pelos gêneros que remontavam em muitos casos ao tempo da formação dos primeiros burgos medievais, dos séculos XII ao XIV, e que se conheciam por romances, xácaras, coplas e serranilhas".<sup>10</sup>

O inegável é que à semelhança da música erudita, a nossa música popular foi se formando com base em subsídios importados, transplantados do além-mar

8 ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. . .

9 ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. . .

10 TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. 3. ed. Petrópolis. Vozes, 1978.

e aqui assimilados. O povo da colônia era formado, como já sabemos, de portugueses, espanhóis, africanos e ameríndios. E isso constituía a base técnica tradicional do nosso canto popular. Toda a nossa música popular está impregnada dessas influências básicas, formadoras da nacionalidade brasileira. Um exemplo da influência ameríndia na nossa música popular está contida nos "caboclinhos", bailados característicos, sem fraseado, que se apresentam por ocasião das festas carnavalescas.

Sobre os nossos cantos populares (martelos, cocos, desafios) desprovidos de estrofes e até do compasso, cantos esses muito populares entre os ameríndios, Mário de Andrade informa não terem sido esses cantos populares de inspiração propriamente ameríndia e sim, provavelmente, sobrevivências do gregoriano, com base na influência dos padres na vida brasileira. O que vemos, é que ambos os lados sofreram influências, isto é, tanto a música dos brancos se deixara levar pelos ritmos ameríndios, como esses ritmos ameríndios, por sua vez, eram impregnados de influências do gregoriano, transmitidas pelos jesuítas. É bem provável que até para ninar os seus filhinhos as mães ameríndias tenham adaptado o latim dos jesuítas ao seu linguajar próprio, incorporando, assim, os cantos gregorianos às cantigas de ninar.

A figura admirável de Francisco Manoel da Silva, que, além de ser o autor do nosso Hino Nacional também realizou trabalho no sentido da centralização do ensino da música brasileira em mãos do governo, surgiu numa ocasião em que se fazia necessária essa centralização, por razões mesmo da homogeneização e perpetuação da nossa música. A importância desse grande compositor leva Mário de Andrade a afirmar que "do trabalho sistematizador desse grande compositor é que resultou a figura de Carlos Gomes, considerado a maior impressão musical do império". Carlos Gomes obteve ajuda de Pedro II para aperfeiçoar-se na Itália e sua obra "O Guarany", estreou em Milão. Carlos Gomes foi em quase tudo um compositor italiano. A influência recebida, principalmente de Verdi, não o deixou compor canções autenticamente brasileiras. E isso justifica-se. Como bem acentuou Vasco Mariz, "a esse tempo, falar em música erudita autenticamente brasileira era motivo de chacota. Dominava, então, a música operística italiana. Os talentos brasileiros iam estudar ou aperfeiçoar-se na Europa e desprezavam tudo o que lhes lembrasse os folguedos dos negros ou as melopéias indígenas". 11

Mas, foi no segundo império que a vida musical do Brasil, concentrada no Rio de Janeiro, por motivos óbvios, teve o seu maior brilho. Vinham muitas companhias musicais, principalmente italianas. Por essa época, chegaram ao Brasil, os dois nomes que difundiram o uso do piano no Brasil: Arthur Napoleão e Luiz Chiffarelli, este último, conhecido por ter sido professor de Guiomar Novais.

Digna de nota é a expansão que teve o piano dentro da burguesia do império. Foi perfeitamente lógica e necessária afirmam autores, por ser o piano um instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador.

---

11 MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. 3. ed. RJ. INL. Brasília. Civilização Brasileira. 1977

A decadência do brilho musical da música brasileira do segundo império ocorreu nos últimos anos do século passado. As causas foram várias. Entre outras o maior desenvolvimento da capital argentina, que naquele período apresentava características de progresso bem mais acentuadas e também o despreparo do público brasileiro frente à música. Mesmo as elites não distinguem música boa de música má. Esse despreparo do público frente à música afasta os bons intérpretes que passam a preferir Buenos Aires e usam o Brasil como forma de aumentar a sua renda. Dessa maneira, ao público brasileiro fica proibido o acesso à música erudita. Para compensar essa lacuna, foram criadas, no Rio de Janeiro e em São Paulo, sociedades sinfônicas, para levar ao público brasileiro páginas dos grandes mestres da música erudita universal.

Mais ou menos se seguindo à decadência do brilho musical do Rio de Janeiro, surge uma corrente ou uma tendência, que os autores chamam de Nacionalista e que foi iniciada por Villa Lobos. Essa tendência nacionalista veio em oposição às idéias de música de inspiração européia, notadamente italiana, "exótica", na afirmação de Mário de Andrade. De Heitor Villa Lobos, Vasco Mariz afirma ser ele o maior compositor brasileiro de todos os tempos. "Sem ser totalmente perfeito como músico, empolga pela genialidade".<sup>12</sup>

Entretanto, na opinião de vários outros autores, o mais intimamente nacional de todos compositores é mesmo Alberto Nepomuceno, um cearense radicado no Rio.

Com o tempo, a tendência nacionalista na música brasileira foi sucedida por uma pós-nacionalista e independente, que se estende até aos nossos dias.

Os primeiros duzentos anos de descoberta do Brasil não significaram muito para a música pernambucana, de um modo geral. A idade de ouro de Pernambuco, no que se refere à música, conforme Jaime Diniz, está situada ao redor do Século XVIII. O grande vulto da nossa música colonial, segundo autores, não foi outro senão Luiz Álvares Pinto (1719-1789?), mulato, além de compositor, poeta. A propósito dessa multiplicidade de funções, Jaime Diniz informa ter sido habitual, no período colonial, o músico exercer cargos que não apenas o de músico. Assim, um, além de músico, poeta e teólogo moralista, como o Padre Inácio Ribeiro Noya (1618-1773), a grande figura pernambucana do nosso passado musical. Outro, um músico, poeta, escultor, dramaturgo, dourador, calígrafo e desenhista, como Antônio Splânger Aranha.

Essa culminância da nossa idade de ouro, no período colonial, não significa que, antes do Século XVIII não existissem aqui músicos notáveis. Existiam. No Século XVI e metade do seguinte, vamos encontrar Gomes Correa, a figura de músico mais antiga que até agora se conhece. Em 1564, ele já exercia a função de mestre de capela da Matriz de São Salvador, em Olinda.

Outro, nos fins de 1500, na mesma matriz, Paulo Serrão. O cronista Jaboatão, citado por Jaime Diniz, dá conhecimento da atuação do nosso indígena, em Pernambuco, exercendo função de músico, citando um, Francisco, o qual foi destaque.

---

12 MARIZ, Vasco. op. cit.

De Igarassu e também do Cabo, se sabe de mestres de capela. Em 1926, Simão Furtado de Mendonça, em Igarassu e Antônio Correa, na freguesia de Santo Antônio do Cabo.

No Recife, nos fins do Século XVI e começos do seguinte, músicos como Manuel da Cunha. Fins do Século XVII e começos do seguinte, Manuel Borges e Jerônimo de Souza Pereira. Dos fins do Século XVII até meados do XIX, várias as personalidades musicais que enriqueceram o panorama musical do Recife.

Conhecendo todos esses nomes e tantos outros que são o orgulho de Pernambuco, no plano musical, reportamo-nos ao ensino da música no Recife, nos tempos coloniais. Essa informação nos chega através do nosso grande musicólogo, Jaime Diniz. Os músicos eram aqui formados, freqüentando as "aulas públicas", nas quais era ensinada a música, às vezes, gratuitamente, como as aulas do Padre Francisco Leitão. Também Luiz Álvares Pinto, após regresso de Lisboa, se dedicou ao ensino da música e das suas mãos saíram nomes que honram a história da música de Pernambuco. Em Olinda, o Bispado, também ele, colaborou no ensino da música. Em 1757, já contava com mais de cem classes em que se ensinavam as artes, entre essas, a música.

Um instrumento musical, o piano, que desde a chegada de Chiaffarelli ao Brasil foi notavelmente difundido, em vista de sua grande capacidade de acompanhamento e de solo, também em Pernambuco, notadamente no Recife, teve os seus dias de glória. É inegável que o piano trouxe valiosas contribuições para a nossa música. Como o piano se adequa a todos os ritmos, facilmente invadiu tanto as casas luxuosas como as mais modestas. Mário Sette nos fala que "no Recife de antigamente eram freqüentes, nos salões residenciais, reuniões musicais, nas quais os pianos a quatro mãos, os solos de flauta ou de violino, as árias e os duetos atestavam a cultura musical das famílias pernambucanas"<sup>13</sup>.

Dentro desse contexto musical surgiram, nos fins do século passado e primeiras décadas deste, compositores eruditos e populares, que se encarregaram de modificar o panorama musical de Pernambuco.

Grande número de músicos pernambucanos, compositores ou não, notadamente aqueles músicos de instrumentos de sopro, têm se originado das bandas de música do interior. Na quase totalidade dos compositores que entrevistamos essa característica é uma constante. \* E isso se dá, conforme explicação do Maestro Vicente Fittipaldi, porque enquanto o músico de corda necessita de um tempo maior (cerca de 8/10 anos) para o aprendizado do instrumento, o músico de sopro, ao contrário, com menos tempo de aprendizado (5/6 anos) já tem condições de atuar numa orquestra.

13 SETTE, Mário. *ARRUAR. Hist. Pit. do Recife Antigo. 2a. ed. LISBOA, 1952*

(\*) Vide entrevistas efetuadas pela autora com:

- Maestro Guedes Peixoto - 14/4/81
  - Maestro Duda - 07/7/81
  - Maestro Severino Revoredo - 14/07/81
  - Compositor Toscano Filho - 21/09/84
- Todas em poder da Fonoteca do CEHIBRA da FUNDAJ.

Pernambuco nos tem dado, sempre, brilhantes compositores, tanto no gênero erudito como no popular. Entre os eruditos, destaca-se a grande força da nossa música, essa insigne figura que é Marlos Nobre,<sup>14</sup> situado entre os compositores da chamada segunda geração pós-nacionalista e independente, honra e glória para Pernambuco.

Entre os populares: infelizmente já desaparecidos, Nelson Ferreira, Irmãos Moraes (Raul e Edgard), o inesquecível Capitão Zuzinha (José Lourenço da Silva), o também inesquecível Felinho (Félix Lins de Albuquerque), entre tantos outros, se mantiveram heroicamente fixos no seu lugar de origem, valorizando ainda mais a música pernambucana.

E graças a Deus, ainda entre nós, Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa). Capiba se iniciou na música em 1914/1918, tocando em bandas de música, orientado pelo pai, que era mestre de banda. Depois tocou piano para alegrar filmes, na época do cinema mudo. Depois enveredou pela música carnavalesca.<sup>15</sup>

Outra glória da nossa música pernambucana, Jaime Diniz, esse notável Jaime Diniz, além de compositor, famoso historiador da música pernambucana.

Outros nomes da música pernambucana: Maestro Guedes Peixoto, Benny Wolkoff, e tantos outros de extraordinárias aptidões artísticas.

O êxodo para o sul do país, de grande número de compositores pernambucanos, com a perspectiva de maiores ganhos e também a aspiração de reconhecimento por parte do público da cidade grande, não conseguiu modificar a essência de alguns deles. Só uns poucos, talvez, tenham se tornado mais urbanos que rurais em suas tendências musicais. O Fernando Lobo, o Antônio Maria, por exemplo. Antônio Maria, nascido em zona rural pernambucana, (Engenho Cachoeira Lisa, interior pernambucano), preferiu ritmos musicais que mostrassem a vida numa cidade grande.

A mudança de ritmo não aconteceu para a música do pernambucano do Cabo, PE, Manezinho Araújo, que ficou fiel ao seu estilo durante o período em que atuava musicalmente e, ainda hoje é escolhido para defender, no rádio e na televisão, *jingles*, dentro daquele seu estilo primitivo que é o da embolada. Manezinho Araújo nos informou ter aprendido a cantar embolada com Mirona Carneiro, um pernambucano do Recife (bairro de Casa Amarela), que o ensinou e o incentivou a permanecer no ritmo, devido ao seu talento especial para embolador, possuidor de uma característica indispensável a quem queira se transformar num bom embolador, segundo palavras do próprio Manezinho Araújo, "a capacidade de articular bem as palavras enquanto canta".<sup>16</sup>

Outro, o Luiz Gonzaga, pernambucano de Exu, começou ajudando o pai nos concertos de sanfona, depois tornou-se afinador de sanfona. Percorreu os anos iniciais de sua permanência no Rio de Janeiro, para onde emigrou ainda ra-

14 Vide depoimento de Marlos Nobre, à autora, em 29/4/81, em poder da Fonoteca do CEHIBRA da FUNDAJ.

15 Vide depoimento de Capiba à Joselice Jucá, em 22/5/79, em poder da Fonoteca do CEHIBRA da FUNDAJ.

16 Vide depoimento de Manezinho Araújo, à autora, em 16/6/81, em poder da Fonoteca do CEHIBRA da FUNDAJ.



paz, tocando tangos, valsas, boleros, música americana. Participou de programas de calouros com esses ritmos, isto é, fora do ritmo que o consagrou. Aconselhado por jovens estudantes passou a tocar música de pé-de-serra (como ele próprio a define), isto é, música nordestina, baiões, xaxados, e vem se mantendo fiel a esse estilo por tantas décadas. 17

Não podemos esquecer, também, a figura do pernambucano de Caruaru, Luiz Vieira. Esse é outro que divulga a música nordestina no sul do país.

E tantos outros talentos musicais nascidos em Pernambuco, estão hoje radicados no sul do país (Rio e São Paulo), em busca de um efetivo reconhecimento do seu trabalho.

## BIBLIOGRAFIA

- 1 ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. Rio de Janeiro, Guaíba. 1941.
- 2 ————. *Pequena história da música*. 7. ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1976.
- 3 ————. *Música doce música*. 2. ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1976.
- 4 AZEVEDO, Thales de. "Catequese e aculturação". In: — *Ensaios de Antropologia Social*. Salvador. Univ. da Bahia. 1959.
- 5 DINIZ, Jaime C. "A música em Pernambuco no Séc. 18". *Cultura*, Ano 8. no. 30. jul./dez., 1978.
- 6 ————. "Mestres de Capela da Matriz de Santo Antônio", separata da *Revista Arquivos*, da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, no. 11, dez./77.
- 7 ————. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife, Univ. Federal de Pernambuco. 1969. 3 v. Tomo I.
- 8 ————. *Notas sobre o piano e seus compositores em Pernambuco*. Recife, Edição do Coro Guararapes do Recife. 1980.
- 9 ————. "O Recife e sua música". Separata de *Um tempo do Recife*. Recife, Arquivo Público Estadual, 1978.

17 Vide depoimento de Luiz Gonzaga, à Joselice Jucá, em 09/08/79, em poder da Fonoteca do CEHIBRA da FUNDAJ.

- 12 MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. 3. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1977.
- 13 PASSOS, Claribalte. *Música Popular Brasileira*. Recife, Univ. Federal de Pernambuco. 1968.
- 14 REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. Rio de Janeiro, Comissão de Defesa do Folclore Brasileiro, 1967.
- 15 SETTE, Mário. *Arruar. História Pitoresca do Recife Antigo*. 2. ed. Lisboa, Portugalia, 1952.
- 16 SOUTO MAIOR, Armando. *História do Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965.
- 17 TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. 3. ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 1978.

#### Depoimentos Orais

1. Capiba (José Lourenço Barbosa) — fornecido à Joselice Jucá, em 22/5/79.
2. Duda, Maestro — fornecido à autora, em 07/07/81
3. Guedes Peixoto, Maestro — fornecido à autora, em 14/04/81
4. Luiz Gonzaga, fornecido à Joselice Jucá, em 09/08/79
5. Manezinho Araújo, fornecido à autora, em 16/06/81
6. Marlos Nobre, fornecido à autora, em 29/04/81
7. Toscano Filho, fornecido à autora, em 21/09/81
8. Vicente Fittipaldi, fornecido à autora, em 10/12/81

OBS.: Todos os depoimentos, gravados em fita de rolo, se encontram na FONOTECA do CEHIBRA da Fundação Joaquim Nabuco.

- 10 FONSECA, Euclides. "Um Século de Vida Musical em Pernambuco". In: LIVRO DO NORDESTE. Secretaria da Justiça. Arquivo Público Estadual. 1979.
- 11 FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 18. ed. Rio de Janeiro, José Olympio. 1977.