

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

A descoberta de ouro e diamante em Minas Gerais, no início do século XVIII, provocou uma corrente migratória sem precedentes na história da colonização brasileira. A nova população constituiu-se de uma mistura de diferentes etnias e de indivíduos de origens diversas, vindos de outras regiões do país ou da Europa, sobretudo de Portugal, e da África. A sociedade multirracial de Minas Gerais não apenas polarizou-se em senhores e escravos, mas também incluiu uma imensa camada intermediária sem *“estrutura social configurada, caracterizando-se pela fluidez, pela instabilidade, pelo trabalho esporádico, incerto e aleatório”*.⁹

A primeira estruturação dessa sociedade foi proporcionada pelas irmandades que apareceram em todos os arraiais, vilas e cidades da região. Na ausência de ordens religiosas regulares – proibidas em Minas Gerais pelo rei Dom João V (1689-1750) –, o poder social, político, cultural e religioso das associações leigas era mais forte do que em outras partes do Brasil e de Portugal. O ingresso em uma dessas irmandades garantia certo *status* ao indivíduo. Para a Igreja, elas representavam o apoio material ao culto e à promoção da religião, já que se encarregavam da construção de suas capelas e da organização de algumas cerimônias religiosas, notadamente a festa do padroeiro. Esse quadro associativo particular permitiu o aparecimento e o desenvolvimento da música sacra mineira do século XVIII, de raiz européia.

A música religiosa era produzida, principalmente, sob encomenda, seja por contrato anual entre as instituições e um “diretor de música”, seja, mais raramente, por um acordo na ocasião das comemorações extraordinárias. O diretor de música atuava, freqüentemente, em várias funções: compositor, regente, organista, cantor ou instrumentista. Às vezes, duas ou três dessas funções eram executadas ao mesmo tempo. Além disso, o diretor era, muitas vezes, o responsável administrativo pelo grupo.

Paralelamente, o período assistiu ao desenvolvimento de uma música inovadora, profana e doméstica – a modinha e o lundu – que aparentemente não influenciou a composição sacro-musical setecentista. Foi necessário esperar por Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Valle (1869-1906), entre outros, para ver ritmos e temas da música popular penetrarem na música de concerto. Da mesma forma, as partituras de música de câmara estão ausentes da obra conhecida dos compositores mineiros do século XVIII.

Nenhum documento capaz de esclarecer a data e o local do nascimento de Lobo de Mesquita foi localizado até o momento. Acredita-se, contudo, que tenha nascido na Vila do Príncipe do Serro do Frio, atual Serro (MG), entre 1740 e 1750.¹⁰ Seu nome consta registrado pela primeira vez em um assentamento do livro de

⁹ SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982. p.63.

¹⁰ O ano de nascimento 1746 foi sugerido por Geraldo Dutra de Moraes sem prova documental. Ver: MORAES, Geraldo Dutra de. *Música barroca mineira*; prefácio de Márcio Antônio da Fonseca e Silva. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo: 1975. 64p.

pagamento da Câmara do Serro: no dia 26 de dezembro de 1774 recebeu um pagamento pela música para as quatro festas anuais dessa vila. O fato de ser ele responsável por um contrato dessa natureza supõe um mínimo de experiência. Conclui-se, portanto, que sua idade deveria estar entre vinte e trinta anos quando firmou o contrato em questão. É certo, contudo, que Lobo de Mesquita era mulato, possivelmente filho natural do português José Lobo de Mesquita e de sua escrava Joaquina Emerenciana, e que se casou por volta de 1795 com Tomásia Onofre do Lírio. A exemplo de outros músicos e artistas mineiros, foi proprietário de ao menos uma escrava, Teresa Ferreira. É possível também que tenha sido aluno dos padres Manuel da Costa Dantas, Manuel de Almeida Silva e Miguel Bernardo Moreira, porém não existe qualquer informação concreta sobre seus estudos musicais.

Diamantina, na época Arraial do Tejuco, onde Lobo de Mesquita residiu desde 1783, testemunhou uma intensa atividade musical durante a segunda metade do setecentos. Os livros das associações religiosas mencionam a presença de 31 diretores de música nessa localidade, entre 1761 e 1837. De 1783/84 a 1798, Lobo de Mesquita exerceu, em Diamantina, as funções de professor, organista e compositor. O contrato com o conselho da Ordem Terceira do Carmo, firmado em Diamantina em 1789, cita o seu grau de alferes, mas nenhum outro documento corroborando sua situação militar foi encontrado.

Sua fase mais criativa como compositor coincidiu com suas atividades no Serro e em Diamantina. Os autógrafos conhecidos de suas obras, todos datados, além das raras cópias que mencionam o ano de suas composições, dão prova de uma produção situada entre 1778 e 1803.

Em 1798 Lobo de Mesquita passou a residir na cidade de Vila Rica, atual Ouro Preto, onde permaneceu por um curto período. Finalmente, transferiu-se para o Rio de Janeiro, a capital da Colônia, onde, em dezembro de 1801, assinou um contrato com a Ordem Terceira do Carmo. Esse documento assinala sua função de organista, como em Diamantina. No Rio de Janeiro viveu seus últimos dias, falecendo em 1805.

Toda sua criação consiste de música religiosa, quase sempre em latim. As únicas exceções são o Padre Nosso e a Ave Maria do *Tercio* (CT-MCRF [75]; CT-MIG 14). É interessante ressaltar, no entanto, a localização, na Casa de Cultura de Santa Luzia, de duas novas composições de

Lobo de Mesquita aqui publicadas: *Congratulamini mihi* (PAMM 02) e *Ave Regina caelorum* (PAMM 04). A revelação destas obras demonstra, mais uma vez, a força de propagação da sua produção e deixa entrever a possibilidade de localização de outros documentos capazes de esclarecer as dúvidas de atribuição ainda existentes e preencher as lacunas das obras incompletas.

O compositor, em grande medida, evita a virtuosidade instrumental, priorizando a inteligibilidade do texto. Isso provavelmente está condicionado à liturgia, mas também é possível que esteja ligado à competência dos intérpretes disponíveis ou ao próprio desenvolvimento da prática musical mineira no século XVIII. Observe-se como sua escrita vocal transforma-se quando a peça é dedicada a um solista, como é o caso da Antífona *Ave Regina caelorum* (CT-MCRF [06]; CT-MIG 05)¹¹ e do Verso do Responsório *Cum transisset* (CT-MCRF [38]; CT-MIG 13).¹² Nestes dois exemplos, o solo é escrito para contralto, indicando que o compositor tinha à sua disposição, em momentos especiais, intérpretes de singular qualidade. Nas *Matinas do Sábado Santo* (CT-MCRF [64]; CT-MIG 18; AMB 11)¹³ constam freqüentes solos para cada uma das vozes que, embora menos elaborados que nas peças para voz solista, levantam a hipótese de o compositor contar com um grupo homogêneo e de qualidade para esta ocasião.

A escrita das trompas em geral é austera, quase percussiva, lembrando os tímpanos da música militar e o suposto grau de alferes do compositor. Os violinos I e II tocam freqüentemente em terças ou sextas paralelas e utilizam, na maior parte do tempo, a primeira posição. O baixo instrumental é simples, cifrado com um ou dois números, raramente três, sinalizando ao intérprete cadências, modulações e acordes incomuns. As cifras, esparsamente anotadas nos autógrafos, praticamente desaparecem nas cópias.

O compositor explora freqüentemente a alternância de texturas vocais para estruturar suas obras: solos, duos e *tutti* alinham-se com fluidez característica. Exemplos marcantes de fineza e beleza incluem a Antífona *Regina caeli laetare* (CT-MCRF [01]; CT-MIG 39) e a Lição IV do Noturno II das *Matinas do Sábado Santo* (CT-MCRF [64]; CT-MIG 18; AMB 11).

O cantochão aparece na obra de Lobo de Mesquita de maneiras distintas. O autógrafo do Ofício, Paixão e Missa *Dominica in Palmis* (CT-MCRF [61]; CT-MIG 3a) inclui *incipits* monofônicos a serem entoados ao início

¹¹ Edição de André Guerra Cotta em: COTTA, André Guerra (org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*: homenagem a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) no bicentenário de seu falecimento. Mariana, Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2005. p.45-51.

¹² Edição de Marcelo Campos Hazan em: COTTA, André Guerra (org.). op. cit., 2005. p.119-122.

¹³ Edição de André Guerra Cotta em: CASTAGNA, Paulo (coord.). *Sábado Santo*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; pesquisa, edição e texto André Guerra Cotta, Paulo Castagna, Carlos Alberto Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. p.49-151. (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.3)

do *Asperges-me* e do *Credo*.¹⁴ A *Missa de Quarta-feira de Cinzas* (CT-MCRF 49; CT-MIG 16), por sua vez, inclui uma interessante alternância de polifonia e cantochão figurado, enquanto outras obras, como o Terceto *Signatum est* (CT-MCRF 71; CT-MIG 42; PAMM 01), permitem supor o cantochão, pela ausência de um segmento do texto latino.

Do ponto de vista harmônico, observa-se na música de Lobo de Mesquita a notável ausência do acorde invertido da subdominante nas cadências. Uma das exceções a este procedimento é o expressivo c.27 da Antífona *Regina cœli lætare* (CT-MCRF [01]; CT-MIG 39),¹⁵ na qual um acorde do IV grau é valorizado pela sexta que aparece entre os baixos vocal e instrumental. Outra característica é a freqüente utilização da nota-pedal no baixo como elemento estrutural para prolongar a tônica ou a dominante (freqüentemente no papel de tônica secundária). Essas notas-pedal são utilizadas de maneiras diversas, seja pela alternância do acorde perfeito no estado fundamental e do acorde na segunda inversão (I - IV $\frac{5}{4}$ ou V - I $\frac{5}{4}$), seja pelo encadeamento dos três graus fundamentais. O tratamento da

melodia é livre da quadratura, tal como ocorre, por exemplo, nos cinco compassos iniciais do *Asperges-me* na referida *Dominica in Palmis* (CT-MCRF [61]; CT-MIG 3a).¹⁶ Períodos irregulares são também usuais, como é o caso da introdução em nove compassos do *Veni sponsa Christi* aqui editado (CT-MIG 47; PAMM 05).

Outro detalhe interessante de sua escrita é o tratamento do intervalo de nona. Este intervalo estava em plena evolução durante o século XVIII e Lobo de Mesquita utiliza-o com cuidado: a nona menor, empregada de uma maneira inteiramente melódica, aparece mais freqüentemente que a nona maior natural, extremamente rara em sua obra. A nona menor é utilizada quase sempre como apoatura ou *broderie* da nota de dominante. As linhas melódicas determinam e justificam sua aparição. Outras particularidades harmônicas como quintas e oitavas paralelas, certos movimentos surpreendentes das vozes, terças e sétimas dobradas e acordes incompletos aparecem, ocasionalmente, na obra do compositor. Tudo isso é, ao mesmo tempo, causa e consequência de um estilo livre, transparente e despojado.

Maria Inês Guimarães
(Cebamusik, Paris/Uberaba)

BIBLIOGRAFIA

- CASTAGNA, Paulo (coord.). *Sábado Santo*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; pesquisa, edição e texto André Guerra Cotta, Paulo Castagna, Carlos Alberto Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. 300p. (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.3)
- COTTA, André Guerra (org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*: homenagem a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) no bicentenário de seu falecimento. Mariana, Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2005. 214p.
- JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. O Catálogo temático da obra de Lobo de Mesquita. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.173-190.
- _____. *L'œuvre de Lobo de Mesquita, compositeur brésilien (1746?-1805)*: contexte historique, analyse, discographie, catalogue thématique, restitution. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. 659p.
- LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Dominica in Palmis (1782)*. Office, Passion et Messe pour le Dimanche de Rameaux. Lyon: Editions A Cœur Joie, 1999. 140p.
- SOUZA, Laura de Mello. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982. 237p.

¹⁴ Edição de Maria Inês Junqueira Guimarães. LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Dominica in Palmis (1782)*. Office, Passion et Messe pour le Dimanche de Rameaux. Lyon: Editions A Cœur Joie, 1999. p.5, 96.

¹⁵ Edição de André Guerra Cotta em: COTTA, André Guerra (org.). op. cit., 2005. p.53-65.

¹⁶ LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. op. cit., 1999. p.104-105.