

Lino José Nunes (1789-1847):

um afro-brasileiro seria o compositor mais cromático das Américas
até meados do século XIX?¹

Fausto Borém²

Universidade Federal de Minas Gerais | Brasil

Resumo: Dados recentes sobre o nascimento, a vida e a morte do compositor, teórico e performer carioca Lino José Nunes (1789-1847) e seu legado musical conhecido até o momento sugerem ser ele autor do cromatismo mais exacerbado nas Américas até, pelo menos, a primeira metade do século XIX. Este pioneirismo se torna ainda mais relevante ao descobrirmos que ele foi filho de ex-escrava e pai desconhecido. Seguindo e avançando os passos de outro afro-brasileiro – seu mestre, o Padre José Maurício Nunes Garcia, Lino José deixou obras nas searas popular e erudita e se destacou nos grupos musicais mais importantes da Primeira Regência Imperial no Rio de Janeiro. Este estudo analisa o estilo cromático de Lino José Nunes, que se revela nos níveis didático (o círculo das quintas), ornamental (notas e acordes de passagem), funcional (dominantes secundárias e acordes de empréstimo, modulações próximas e distantes) e na relação texto-música (o cromatismo como índice de tristeza e ansiedade).

¹ *Lino José Nunes (1789-1847): An Afro-Brazilian would be the Most Chromatic Composer of the Americas up to Mid-19th Century?* Data de submissão: 14/11/2016. Data de aprovação: 10/04/2017.

² Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista *Per Musi* (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais de contrabaixo (Berlim, Paris, Londres, Edimburgo e diversas universidades nos EUA), nos quais apresenta suas composições, arranjos e transcrições. Pesquisador do CNPq desde 1994, coordena os grupos de pesquisa multidisciplinares ECAPMUS (Estudos em Comportamento e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS (Pérolas e Pepinos da Performance Musical). Publicou dezenas de artigos sobre práticas de performance na músicas erudita e popular. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen, e populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa e Túlio Mourão. E-mail: faustoborem@gmail.com

Palavras-chave: Tratados de música no Brasil. Modinhas brasileiras imperiais. Cromatismo na música brasileira. Afro-brasileiro Lino José Nunes.

Abstract: Recent data on the birth, life and death of Brazilian composer, theorist and performer Lino José Nunes (1789-1847) and his musical legacy known to date suggest that he is the author of the most exacerbated chromaticism in the Americas until at least the first half of the nineteenth century. This pioneering spirit becomes even more significant when we discover that he was the son of a former slave and unknown father. Following in and advancing the footsteps of another mulatto - his master, Father José Maurício Nunes Garcia, Lino José left works in popular and classical fields and excelled in the most important music ensembles of the Brazilian First Empire in Rio de Janeiro. This study analyzes Lino José Nunes's chromatic style which is revealed at pedagogical (the circle of fifths), ornamental (passing notes and chords), functional (secondary dominants, borrowed chords) and text-painting (chromaticism as sadness and anxiety indexes) levels.

Keywords: Music treatises in Brazil. Imperial Brazilian modinhas. Chromaticism in Brazilian music. Afro-Brazilian Lino José Nunes.

* * *

Documentos há muito tempo esquecidos, os quais redescobri recentemente no Rio de Janeiro, acrescentam dados inéditos sobre o nascimento, o casamento e a morte do compositor Lino José Nunes (1789-1847). Estes dados, juntamente com a análise que proponho no presente artigo, são cruciais para a compreensão da grande ascensão social e dos aspectos estilísticos de sua obra musical conhecida até o momento. Com base nos resultados que aqui apresento, proponho considerarmos Lino José um dos músicos brasileiros mais ecléticos e inovadores até, pelo menos, a primeira metade do século XIX. Mulato, filho da escrava mineira alforriada ‘. . . Paula Joaquina Oliveira, parda liberta, natural de Minas Gerais, e [de] Pay incógnito. . .?’ (Teixeira, 1818), Lino José foi batizado no Rio de Janeiro em 3 de maio de 1789, e faleceu em 5 de setembro de 1847 (Vasconcellos, 1818), sendo enterrado na 6ª Sepultura das Quadras do Claustro do Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro (Brunorio, Org., 1822-?). Lino José estudou com outro músico afro-brasileiro – o Padre José Maurício Nunes Garcia (Cardoso, 2011: 426). Seguindo e avançando, especialmente no vocabulário harmônico, os passos de seu mestre, deixou obras importantes nas searas popular e erudita. Como performer, se destacou nos grupos musicais mais importantes do Brasil Colônia e da Primeira Regência Imperial. Foi cantor do Côro da Capela Real e contrabaixista da

Orquestra da Capela Imperial. Como o Padre José Maurício, também escreveu um tratado de cunho pedagógico: o *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo* (doravante chamado aqui apenas de *Methodo*), cujo manuscrito incompleto de 15 páginas (Nunes, 1838) foi redescoberto na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ. O *Methodo* de Lino José pode ser considerado o segundo método de contrabaixo do mundo escrito por um contrabaixista, ao mesmo tempo em que é um raro exemplo, senão o primeiro, de obra didática musical das Américas orientada pelo círculo das quintas. Também como pedagogo, ministrou aulas particulares de viola portuguesa e canto popular e, como seu mestre, escreveu modinhas. Apenas três são conhecidas até o momento - *Cupido tirando dos hombros, Se os meus suspiros podessem* e *De Huma simples amizade*, republicadas por Doderer (1984).

A julgar pelas ações de Lino José no cenário musical carioca, ele foi um profissional muito reconhecido: (1) se tornou o principal contrabaixista e professor nas instituições de concerto de seu tempo, como a Capela Imperial, a Câmara Real, o Teatro São Pedro de Alcântara, o Teatro Tivoly, o Conservatório Dramático Brasileiro, o Conservatório de Dança e Música do Rio de Janeiro e a escola privada do Padre José Maurício (Cardoso, 2011: 427-429);³ (2) após a extinção da Orquestra da Capela Imperial em 1831, foi um dos apenas quatro instrumentistas⁴ não demitidos, para apoiar as atividades do Coro (Andrade, 1967, v.1: 164); (3) juntamente com seu colega Geraldo Ignacio Pereira e representando a Irmandade de Santa Cecília,⁵ foi o responsável pela encomenda da *Missa de Santa Cecília* ao seu mestre, o Padre José Maurício, em 1826 (Mattos, 1967: 34).

Como aluno do Padre José Maurício e músico de câmara e orquestra, Lino José provavelmente travou contato com um repertório de compositores de relevante linguagem cromática na história da música, como Domenico Scarlatti (Taruskin, 2010d: 4 de 9), Mozart (Wolff, 1994: 96-99; Taruskin, 2010c: 2 de 4) e Bellini (Taruskin, 2010a: 7 de 11). Também Scarlatti, indiretamente, por ter sido ele um marco musical em Lisboa e referência para músicos portugueses que fizeram parte da colonização do Brasil. Já Bellini, por ter sido um compositor de pelo menos 5 óperas estreadas no Rio (Andrade, 1967, v.2)⁶ no período maduro de Lino José, quando era considerado o contrabaixista mais renomado da cidade e

³ Na exposição organizada por Cleofe Person de Mattos, o documento 5 da vitrina III (uma planta baixa) mostra que a escola do Padre José Maurício ficava situada na Rua das Belas Artes, n.14, atual Rua das Marrecas (Mattos, 1967: 15), onde Lino José foi seu aluno (Mattos, 1967: 37).

⁴ Após a extinção da Orquestra da Capela Real por portaria em 1831, além de Lino José, permaneceram contratados informalmente como instrumentistas apenas o contrabaixista José Venâncio de Assunção e os fagotistas Alexandre José Baret e Francisco da Mota.

⁵ No documento de criação da Irmandade de Santa Cecília no Rio de Janeiro (Silva, org., 1787) e localizado no Arquivo Nacional (Registro Geral de Ordens Régias, código 64, v.20, folha 46v a 63v), que estipula os critérios para se exercer a profissão de músico naquela época no Brasil, pode-se ler: ‘. . . Toda a pessoa que quiser exercitar a profissão de músico, ou seja cantor, ou instrumentista será obrigado a entrar nesta confraria. . . Não serão admitidos na Irmandade senão os professores que tiverem verdadeira inteligência da música. . .’

⁶ Andrade (1967, v.2: 121-129) lista cinco óperas de Bellini que foram estreadas no Teatro São Pedro de Alcântara antes da morte de Lino José em 1847: três em 1844 (*Capuletos e Moniéguios, Julieta e Romem e Norma*), uma em 1845 (*Os Piratas*) e uma em 1846 (*Beatriz de Tenda*).

quando pode ter escrito suas modinhas.⁷ Finalmente, ele deve ter cantado, tocado ou cantado no corno nas estreias do *Requiem* de Mozart (em arranjo de Neukomm e regência do Padre José Maurício) em 1819 (Mattos, 1967: 29) e também na sua ópera *Don Giovanni* em 1821 (Mattos, 1967: 33), obras dramáticas referenciais em relação às modulações em torno do círculo das quintas.

O cromatismo, que permeia toda a sua obra, será discutido aqui com exemplos retirados das três modinhas e das *Lições* do *Methodo*. Veremos como seus procedimentos composicionais cromáticos suprem suas demandas didáticas, personalizam ornamental e funcionalmente seu estilo melódico-harmônico e sublinham a relação texto-música.

1. O cromatismo pedagógico de Lino José Nunes

Na parte mais teórica de seu tratado (Parte 1), que pode ser considerado o segundo método de contra baixo no mundo escrito por um contra baixista⁸, e está entre os dez primeiros tratados de música escritos no Brasil,⁹ Lino José faz diversas referências à necessidade do músico de orquestra daquele período de tocar em todas as tonalidades, estudar a escala cromática e, inclusive, realizar a transposição lida (transposição em tempo real) em todas as claves (Borém e Cardoso, 2012; Borém et al, 2013). Além disso, na parte mais prática (Parte 2) do *Methodo*, embora incompleta, Lino José organiza as *Lições* para contra baixo sem acompanhamento segundo um esquema harmônico organizado ao redor do círculo das quintas, procedimento que, anteriormente, se tornou icônico desde o *Cravo bem temperado* de J. S. Bach.¹⁰ Embora uma influência direta de modelos alemães icônicos no estilo do nosso compositor afro-brasileiro seja improvável, a tradição de percorrer todas as tonalidades com fins didáticos perpassou compositores-teóricos posteriores a Bach e mais próximos do percurso luso-brasileiro. Embora Pinho (2002: 4-5) aponte Francisco Ignacio Solano como o tratadista que ‘... aborda mais facetas da teoria musical...’ no Classicismo português, ele reconhece que este teórico ‘... parece ser aquele que mais males vê na modulação...’. De fato, Solano não cobre sistematica e pedagogicamente todas as tonalidades ou o círculo das quintas. Entre os 10 tratados que refletem os ideais portugueses de harmonização entre 1735 e 1810, apresentados por Trilha (2010), influentes desde ‘... D. João V até D. João VI [patrono de Lino José no Rio de Janeiro]...’ (p.67), três tratados (p.54-56, 56-58 e 66), cobrem

⁷ Lino José Nunes provavelmente compôs suas modinhas após 1831, quando da grave crise econômica que dissolveu a Orquestra da Capela Real e ele passou a se dedicar mais ao ensino da música popular.

⁸ O primeiro método de contra baixo escrito por um contra baixista no mundo é o de Wenzel Hause (c.1796).

⁹ Binder e Castagna (1996: 200-208) listam apenas 9 tratados de música escritos no Brasil (para o ensino de solfejo, acompanhamento, contraponto, órgão e piano-forte, dos quais dois ainda estão desaparecidos) antes de 1838, ano do manuscrito de Lino José.

¹⁰ Após as análises de Bradley Lehman em 2005 e John O'Donnell em 2006 sobre as volutas desenhadas pelo próprio J. S. Bach no manuscrito de 1722, John Francis, em 2007, apresentou uma leitura do temperamento do *Cravo bem temperado* segundo o círculo das quintas: Dó, Fá, Sib, Mib etc. (HALPERIN, 2009).

todas as tonalidades maiores e menores: o de Manuel de Moraes Pedroso, de 1751; o de Alberto Gomes da Silva, de 1758; e o do Frei José Marques e Silva, de c.1810-1835. Entre os três, pode-se especular que, mais provavelmente, as *Regras de Acompanhar para Cravo, Órgão ou qualquer outro instrumento de vozes* de Gomes da Silva tenham chegado às mãos de Lino José, pois há cópia e evidências de sua circulação no Brasil Imperial (LAMEIRA, 2013: 12) e, mesmo, sua possível influência na Europa até pelo menos meados do século XIX (PÁSCOA, 2016). Assim, é provável que nosso compositor já faça parte de uma geração de tratadistas ibero-americanos cujo cromatismo não mais se guiava pelo sistema hexacordal (de herança modal), mas sim pelo círculo das quintas (que reflete o sistema tonal binário maior-menor). De fato, faz parte do tratado de Gomes da Silva, uma *Tabela da formassam* [formação] *dos tons* e um engenhoso disco giratório que permite visualizar e praticar transposições e modulações entre todos os tons maiores e menores. Este disco, que parece ser o único na literatura portuguesa do período, pode ter sido o mesmo, ou a inspiração para aquele que foi deixado na mesa do Padre Jose Maurício logo após sua morte, e encontrado pelo artista plástico Manuel de Araújo Porto Alegre (1856):

... ainda estou vendo a mesa, onde se achava o tratado de contraponto que [José Maurício Nunes Garcia] havia terminado pouco antes de morrer: e sobre uma folha de papel um círculo moveção no qual estavam marcados todos os tons, e que movido em qualquer sentido que fosse, apresentava em roda um systema completo de harmonia. Este tratado e este engenhoso invento desapareceram da mesa no mesmo dia.

Embora haja uma concordância de que os tratadistas portugueses beberam principalmente em fontes de harmonização italianas, como no seminal *Armonico Pratico al Cimbalo* (1708) em que Francesco Gasparini traz ‘pistas’ sobre a ‘regra de oitava’ (Dias, 2012: 27), Trilha (2011: 74) observa que a engenhosidade do disco giratório de Gomes da Silva sinaliza seu provável contato com teóricos alemães. Assim, direta ou indiretamente, Lino José conhecia este instrumento pedagógico e o explorou composicionalmente bem mais que seu mestre.¹¹ Suas *Lições*, focadas em questões instrumentais específicas (arpejos, ornamentos, recitativo de ópera, síncopas etc.) são organizadas em pares de tonalidades maior e relativa menor, respectivamente: Dó Maior-Lá menor, Sol Maior-Mi Menor, Ré Maior-Si menor, Lá Maior (incompleta).

Essa intenção de percorrer o total cromático entre as *Lições* e munir o contrabaixista com as ferramentas necessárias para acompanhar os cantores de ópera em todas as tonalidades também pode ser observado internamente nas *Lições* nos seus esquemas modulatórios. Na *Lição 5*, por exemplo, ele dá

¹¹ Do ponto de vista de variedade harmônica, as lições e fantasias do *Método para pianoforte* do Padre José Maurício Nunes Garcia são muito conservadoras se comparadas com as lições do *Methodo para contrabaxo* de Lino José Nunes. Oito das doze lições do Pe. José Maurício são em Dó Maior e, das quatro restantes, três são em Ré Maior. De maneira semelhante, três das seis fantasias Pe. José Maurício estão em Dó Maior. Além disto, as *Variações II, III, IV e V* de sua *Fantasia 6*, apesar de começarem em outras tonalidades (Mi menor, Lá menor, Fá Maior e Sol Maior), terminam em Dó Maior. Isto significa que 65% das peças seu *Método* (lições e fantasias) são ou terminam em Dó Maior.

um giro ao redor do círculo das quintas com duas modulações por terças maiores: Ré maior para Si \flat maior, Si \flat maior para Sol \flat maior, Sol \flat maior para Ré maior, enfatizando um afastamento de trítono da tônica em um espaço de apenas 8 compassos (c.22-29).

2. O cromatismo ornamental e funcional de Lino José Nunes

Na modinha *De Huma simples amizade*, na primeira ocorrência do acorde maior da tônica Mi \flat no piano, Lino José superpõe a nota Ré natural na voz (2^a colcheia do c.1), que não se comporta como sensível, causando uma dissonância que é enfatizada com a indicação de um *marcato*. Ao contrário, este Ré natural desce por grau conjunto sugerindo a utilização de um acorde maior com sétima maior.

Na modinha *Se os meus suspiros podessem*, ele combina duas características harmônicas das modinhas brasileiras: (1) a modulação da tônica maior para a relativa menor e (2) a modulação da tônica para a subdominante (Lima, 2001: 33-35). E o faz emparelhando as modulações com mudanças de andamento. Assim, Lino José progride de Sol Maior (*Andante mosso*) para Dó menor (*Allegretto mosso*) retornando a Sol Maior (*Andante mosso*) imprimindo a dramaticidade do *cantabile-cabaletta* da ópera rossiniana (Taruskin, 2010b: 1 de 9) na modinha brasileira.¹² Para se adequar à forma em miniatura que propõe para esta modinha (apenas 16 compassos), ele utiliza uma modulação direta, intermediando as tonalidades de Sol maior e Dó menor com apenas um acorde no c.6: a dominante com sétima e nona menor de Dó menor na segunda inversão (Ré, Fá natural, Sol, Si, Lá \flat).

O início de *Se os meus suspiros podessem* é também exemplar na abordagem cromática local de Lino José. Considerando apenas a linha do canto, 11 das 12 notas do total cromático (as notas são indicadas pelos números de 1 a 12 a partir da tônica) permeiam as palavras musicadas nos 6 primeiros compassos, como mostra o Ex.1 (a nota 12, que é o Fá \sharp , aparece somente no c.13). Outro procedimento cromático sofisticado ocorre no c.2, com a utilização de uma dominante secundária da subdominante (V₂/IV) que não resolve e é seguida de outra dominante secundária (V⁷/ii), para antecipar a modulação para a subdominante menor (comentada acima) que vai ocorrer realmente só no c.8 (de Sol maior para Dó menor).

¹² Lino José provavelmente tocou em 37 óperas de Rossini no seu período na Orquestra da Capela Imperial (1967, v.1, p.113-126; v.2, p.121-130).

Andantino mosso

c.1

Seos meus sus - pi - ros po - des - sem Aos teus

Sol maior: I V₂/IV V₇/ii ii

c.6

Allegreto mosso

ou - vi - dos che - gar, Sa - be - ri - as quan - to -

V₇ I Dó menor: V^{b9}₂ i

Ex.1 - O total cromático na voz (exceto pela nota 12, o Fá#) e dominantes secundárias nos 6 primeiros compassos de *Se os meus suspiros podessem* de Lino José Nunes.

Ainda considerando esse trecho da modinha *Se os meus suspiros podessem*, Lino José introduz, de maneira surpreendente, notas alteradas na conjunção da linha melódica com o acompanhamento no piano (Ex.2) de modo a apresentar as 12 notas do total cromático logo no início da peça (!), ainda que a maioria dessas alterações sejam ornamentais (ou não-funcionais: notas de passagem e apojeturas). Apenas nos dois primeiros tempos do c.3, por exemplo, ele reúne 5 semitons próximos (notas 6, 7, 8, 9, e 10), deixando que se choquem as notas 8 e 9 (Ré com Ré#). Ainda nesse exemplo, pode-se observar como ele utiliza o cromatismo também na linha do baixo no acompanhamento do piano com dominantes secundárias, algo pouco usual nas modinhas.

Andantino mosso

c.1

Canto

Seos meus sus - pi - ros po - des - sem Aos teus ou - vi

I V₂/IV V₇/ii ii V₇

Piano

Ex.2 - O total cromático (notas de 1 a 12) no início de *Se os meus suspiros podessem* de Lino José Nunes.

Na modinha *Cupido tirando dos ombros*, a mais longa das três, Lino José não modula em nenhum

momento. Por isso, busca variedade harmônica dentro da tonalidade de Sib com cromatismos melódicos e harmônicos.

V 7 / ii **ii** **V 7** **I**

Ex.3 - Cromatismo funcional (dominante secundária V7/ii) e cromatismo não funcional (com nota de passagem - nota 7; e apojetura dupla - notas 6 e 4) no canto em *Cupido tirando dos ombros* de Lino José Nunes.

Lino José trata as dominantes secundárias com liberdade e, muitas vezes, não as resolve, como ocorre no c.36 e c.38 de *Cupido tirando dos ombros* (Ex.4). Nesse trecho, pode ser observada também a condução de uma melodia polifônica (ou falsa polifonia) na linha da voz, em que ele se aproxima novamente do total cromático: um estrato ascendente em colcheias (notas 5, 6, 7 e 8) e outro estrato descendente/estacionário em forma de *gruppettos* melismáticos (que contém os cromatismos das notas 3-2, 1-12, 4-3-2 e 3-2, respectivamente).

I **ii6** **V / IV** **V / V** **V / I**

Ex.4 – Cromatismo em melodia polifônica, com dominantes secundárias sem resolução em *Cupido tirando dos ombros* de Lino José Nunes.

Outro recurso que Lino José utiliza para dar um alívio à permanência dos 49 compassos da modinha *Cupido tirando dos ombros* em uma única tonalidade é o choque entre as linhas da voz e do piano em dissonâncias colorísticas, como um $Dó \#$ contra um $Dó$ natural (c.22) ou um Mi natural contra um $Mi b$ (c.28) ou, ainda, um $Ré$ contra o bicorde $Dó-Sib$ (c.34), mostrados no Ex.5.

The image displays three musical excerpts from the piece 'Cupido tirando dos ombros' by Lino José Nunes. Each excerpt is presented in a grand staff format, with a vocal line on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. The excerpts are labeled with measure numbers: 'c.22', 'c.28', and 'c.34'. In each excerpt, a dashed rectangular box highlights a specific moment where the vocal line and the piano accompaniment play chords that are dissonant and non-functional, illustrating the concept of chromatic dissonance discussed in the text.

Ex.5 - Choques dissonantes não funcionais entre o canto e o piano em *Cupido tirando dos ombros* de Lino José Nunes.

3. O cromatismo de Lino José Nunes na relação texto-música

Para as letras de suas modinhas, Lino José recorreu tanto às prosas populares anônimas, quanto ao texto erudito. Na modinha *De Huma simples amizade*, de texto anônimo, o acorde de dominante menor (Sib – Réb – Fá) por empréstimo é utilizado pontualmente, na forma de uma apoiatura, para colorir a palavra “mor-**rer**” (c.8) com uma sonoridade que sugere tristeza e/ou ansiedade (ver a figura retórica de cromatismo harmônico *pathopoeia* em Bartel, 1997: 359).

Na modinha *Se os meus suspiros podessem*, também com texto anônimo, ele imprime maior dramaticidade ao texto (‘. . . saberias quanto custa huma auszência suportar. . .’) ao buscar o estilo *cantabile-cabaletta* da ópera rossiniana (Taruskin, 2010b: 1 de 9). Ele recorre a uma combinação de (1) modulação de um tom maior para um tom menor (Sol Maior para Dó menor, veja c.7-8 do Ex.1 acima; outra *pathopoeia*), (2) alterações cromáticas em apoiaturas (veja c.8 do Ex.1 acima; ver a figura retórica de cromatismo melódico *parrhesia* em Bartel, 1997: 352) e no acorde de sétima diminuta e (3) mudanças súbitas de andamento: *Andante mosso* para *Allegreto mosso* (veja c.8 do Ex.1 acima). Este ambiente cromático (*pathopoeia* e *parrhesia*) é ampliado pela figura retórica de silêncio (ou pausa) que nos remete ao título desta modinha: o *suspiratio* (Bartel, 1997: 393) das apoiaturas cromáticas Lá^b-Sol, Dó-Si e Mi^b-Ré separadas por pausas de colcheia no c.8 (veja Ex.1 acima).

Na modinha *Cupido tirando dos ombros*, com versos extraídos do clássico parnasiano Marília de Dirceu do inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, Lino José explora o texto escandido silabicamente com a voz se reclinando sobre um cromatismo descendente (Fá – Mi – Mi^b) para sugerir o reclinar do Cupido sobre a relva (‘. . . Incauto re-**cli-na**. . .’; veja c.28-29 no Ex.3 acima; outra *parrhesia*).

4. Conclusão

A formação eclética humana e musical de Lino José Nunes e sua trajetória profissional com o repertório de cântico e orquestra lhe permitiu desenvolver uma linguagem composicional harmônica própria, com procedimentos cromáticos variados tanto nos níveis locais quanto mais gerais de sua obra. Pedagogicamente, ele utiliza o cromatismo do círculo das quintas tanto internamente na *Lição 5*, quanto na sequência harmônica entre as *Lições*, inclusive para modular para tons distantes em curtos espaços de tempo. Seu cromatismo vai além do mero cromatismo ornamental nas vozes melódicas, e desempenha também as funções ornamental e estrutural na linha do baixo, em progressões com dominantes secundárias, acordes de empréstimo entre modos, e em modulações. Finalmente, Lino José utiliza o cromatismo com a finalidade de sublinhar expressivamente o conteúdo das letras nas modinhas *Cupido tirando dos ombros*, *Se os meus suspiros podessem* e *De Huma simples amizade*. Esperemos que surjam novas obras desse compositor cromático que não encontra paralelo na literatura de seus contemporâneos brasileiros e mesmo, entre compositores das três Américas, especialmente os mais destacados mexicanos e andinos, até onde pude averiguar.¹³

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao pesquisador Diósnio Machado Neto pelos pontos de vista sobre a transição histórica entre as abordagens modulatórias do sistema hexacordal versus do círculo das quintas, assim como pela percepção das figuras retóricas cromáticas na partitura, enquanto ambientes mais amplos e não apenas como eventos pontuais. Agradeço aos pesquisadores Paulo Castagna e Diósnio Machado Neto por compartilharem a opinião de que, até onde mostram os resultados de pesquisas musicológicas, ainda não foram descobertas ou discutidas músicas até a primeira metade do século XIX com natureza tão cromática quanto a de Lino José Nunes.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865, uma fase do passado do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. v.1 e v.2. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BARTEL, Dietrich. *Musica poética: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska, 1997, 471p.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. In: *Anais do 1º*

¹³ Averiguação com base em revisão de literatura e consulta aos pesquisadores Paulo Castagna e Diósnio Machado Neto, sujeita a revisão. Agradeço a quem possa trazer mais informações ao estudo deste tópico.

Simpósio Latino-Americano de Musicologia. PROSSE, Elizabeth Seraphim; CASTAGNA, Paulo (Org.). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.198-217 (também disponível na *Revista Eletrônica de Musicologia*. In: www.rem.ufpr.br/REM/REMV1.2/vol1.2/teoria.html. Curitiba: Departamento de Artes da UFPR, 1996).

BORÉM, Fausto et al. Traços operísticos no *Methodo* (1838) de Lino José Nunes. In: *Anais do IV Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. VOLPE, Maria Alice. Rio de Janeiro (Org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2013 (no prelo).

BORÉM, Fausto; Cardoso, André. Seis Lições para “Contrabaxo” de Lino José Nunes: apontamentos iniciais para uma edição de performance de um manuscrito de 1838. In: *Anais do 22º Congresso da ANPPOM*. QUEIROZ Luis Ricardo Silva (Org.). João Pessoa: ANPPOM, 2012, 1919-1926.

BRUNORIO, Frei Róger (Org.). *Padrão das 10 sepulturas que há no Capítulo...* Rio de Janeiro: Convento de Santo Antônio (manuscrito da p.34 que lista os sepultados na 6th sepultura do Capítulo), 1822-?.

CARDOSO, André. Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes. *Revista Brasileira de Música*. v.24, n.2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. 425-435.

DODERER, Gerhard. *Modinas luso-brasileiras*. Serie Portugaliae Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

DIAS, Gustavo Ângelo. Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os tratadistas portugueses do baixo contínuo. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2012 (Dissertação de Mestrado em Música).

HALPERIN, Tamar. The Ongoing quest for Bach’s temperament. *The Juilliard Journal*. March, 2009. In: www.juilliard.edu/journal/ongoing-quest-bachs-temperament.

HAUSE, Wenzel. *Gründliche, mit Regeln, Beispielen, und Erklärungen versehene Contrabaß Schule*. Dresden: manuscrito, c.1796. In: www.idb.uni-tuebingen.de/diglit/Mk90_H12 (Universitätsbibliothek Tübingen; acesso em 17 de Setembro, 2013). Partitura.

LAMEIRA, Vanessa Silva Monteiro. *Regras de acompanhar para cravo ou órgão (1758), de Alberto José Gomes Da Silva*: proposta de edição anotada. Manaus: Universidade Estadual do Amazonas, 2013. (Dissertação de Mestrado em Letras e Artes)

LIMA, Edilson Vicente de. *As Modinbas do Brasil*. Prefácio de Régis Duprat. Estante dos 500 anos, v.4. São Paulo: USP, 2001, 274p.

MATTOS, Cleofe Person de. *2º Centenário do nascimento de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)*: exposição comemorativa. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1967.

NUNES, Lino José. Cupido tirando dos ombros. In: *Modinbas luso-brasileiras*. DODERER, Gerhard (Transc. e org.). Serie Portugaliae Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, 60-71. Partitura.

———. De Huma simples amizade. In: *Modinbas luso-brasileiras*. DODERER, Gerhard (Transc. e org.). Serie Portugaliae Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, 114-115. Partitura.

———. *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo*. Rio de Janeiro: manuscrito, 1838. (manuscrito depositado na Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ), 15 p. Partitura.

———. Se os meus suspiros podessem. In: *Modinbas luso-brasileiras*. DODERER, Gerhard (Transc. e org.). Serie Portugaliae Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, 102-103. Partitura.

PÁSCOA, Márcio. *Assunto: Favor de checar citações de Mário Trilha*. Correspondência de e-mail de entre Fausto Borém e Márcio Páscoa de 9 de outubro de 2016.

PINHO, José Francisco Bastos Dias de. Quadro teórico do baixo contínuo em Portugal no século

XVIII. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2002. (Tese de Doutorado em Letras).

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. *Apontamentos sobre a vida e obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. (Republicação da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo 19, 3º trimestre, 1856, p.354-369). In: Estudos Mauricianos. Coord.de Eva Lins Corrêa de Oliveira. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p.23-29.

TARUSKIN, Richard. Bel canto. In: *Oxford History of Western Music / Music in The Nineteenth Century / Chapter 1 - Real Worlds, and Better Ones*. v.3. p.1-11. Oxford: Oxford University Press, 2010a (Acesso em 20 de junho, 2014; www.oxfordwesternmusic.com).

———. Heart throbs. In: *Oxford History of Western Music / Music in The Nineteenth Century / Chapter 1 - Real Worlds, and Better Ones*. v.3. p.1-9. Oxford: Oxford University Press, 2010b (Acesso em 20 de junho, 2014; www.oxfordwesternmusic.com).

———. Music as a social mirror. In: *Oxford History of Western Music / Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries / Chapter 9 - Enlightenment and Reform*. v.2. p.1-4. Oxford: Oxford University Press, 2010c (Acesso em 20 de junho, 2014; www.oxfordwesternmusic.com).

———. Scarlatti, at last. In: *Oxford History of Western Music / Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries / Chapter 7 - Class of 1685 (II)*. v.2. p.1-9. Oxford: Oxford University Press, 2010d (Acesso em 20 de junho, 2014; www.oxfordwesternmusic.com).

TEIXEIRA, Antonio Pedro (Cônego Cura). *Aos 31 do Mez de Março do Anno de 1818...* Rio de Janeiro: (Manuscrito do registro de casamento de Lino José Nunes, datado de 31 de Março de 1818, no acervo do Cabido da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro), 1818.

TRILHA, Mário Marques. A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1810). *Opus*. v.16, n.1, 2010. p.48-69.

———. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011(Tese de Doutorado em Música).

VASCONCELLOS, Lourenço Mendes (Coadjutor). *Quer casar, Lino Joze Nunes natural desta corte...* Rio de Janeiro: (Manuscrito de intenção de casamento de Lino José Nunes, datado de 25 de Março, 1818, na coleção do Cabido da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro), 1818.

WOLFF, Christoph. *Mozart's Requiem: historical and analytical studies, documents, score*. Trad. De Mary Whitthall. Berkeley: University of California Press, 1994.