

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

OMAR ERON GUIARZI DAL POSSO

UM ÁLBUM MANUSCRITO DE BENEDICTO NICOLAU DOS SANTOS:
VESTÍGIOS DE UM MÚSICO E INTELLECTUAL PARANAENSE

CURITIBA

2025

OMAR ERON GUIARZI DAL POSSO

UM ÁLBUM MANUSCRITO DE BENEDICTO NICOLAU DOS SANTOS:
VESTÍGIOS DE UM MÚSICO E INTELLECTUAL PARANAENSE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador(a): Prof. Dr. André Acastro Egg

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Guiarzi Dal Posso, Omar Eron

Um álbum manuscrito de Benedicto Nicolau dos Santos: vestígios de um músico e intelectual paranaense / Omar Eron Guiarzi Dal Posso. -- Curitiba-PR, 2025.

123 f.: il.

Orientador: André Acastro Egg.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. História da Música. 2. Edição Musical. 3. História da Música no Paraná. 4. Música em Curitiba. 5. Cultura em Curitiba. I - Acastro Egg, André (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

OMAR ERON GUIARZI DAL POSSO

UM ÁLBUM MANUSCRITO DE BENEDICTO NICOLAU DOS SANTOS:
VESTÍGIOS DE UM MÚSICO E INTELLECTUAL PARANAENSE

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. André Acastro Egg

UNESPAR

Prof. Dr. Matheus Theodorovitz Prust

UFPR

Profa. Dra. Ana Paula Peters

UNESPAR

Curitiba, 04 de fevereiro de 2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, fonte da Vida e Luz incognoscível.

Aos meus amados e dedicados pais, Osmar e Doroti, que sempre me apoiaram, incentivaram a não desistir de meus objetivos.

Ao caro Caio, expresso minha gratidão por todo o apoio, auxílio nos momentos de escolhas difíceis, pelo encorajamento para não desistir de me desenvolver no trabalho intelectual e pelo incentivo constante para meu aperfeiçoamento como Ser no mundo.

À minha amiga Charlene, que me apresentou ao tema de minha pesquisa, incitando-me a conhecer mais sobre a cultura musical desconhecida do Paraná, e por nossas preciosas conversas sobre música, cultura e outros temas especiais que compartilhamos.

Ao excelente bibliotecário da Unespar, Mauro, amigo querido, por seus conselhos e pelo auxílio essencial que me permitiu aprofundar na pesquisa do acervo documental.

Ao meu amigo Leonardo, pelas discussões que me auxiliaram em algumas escolhas editoriais.

Aos professores Dra. Ana Paula Peters e Dr. Ricardo Bernardes, pelos valiosos apontamentos e ideias trazidos durante minha qualificação.

Ao meu orientador, Prof. Dr. André Egg, agradeço profundamente pela paciência, dedicação, ajuda e compreensão nos momentos mais difíceis e desafiadores.

Ao MIS pela disponibilização do material do acervo para consulta.

Por fim, agradeço a todos os amigos, familiares, colegas e professores, sem os quais não seria possível concluir esta etapa tão importante de minha vida!

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo investigar parte da trajetória e obra do compositor e intelectual Benedicto Nicolau dos Santos, com ênfase na editoração de algumas de suas composições. A pesquisa evidencia o reconhecimento que Benedicto Nicolau dos Santos obtém desde sua juventude por sua produção artística e literária, o que inclui composições musicais, produção de poesia e prosa, e outras produções intelectuais como a sua obra musicológica *Sonometria e Música*. Através de fontes primárias e pesquisa bibliográfica o estudo contextualiza o compositor em relação com sua rede de contatos e com o ambiente sociocultural de fins do século XIX e início do século XX em Curitiba-PR. A editoração das obras musicais foi realizada partindo de fontes primárias – os manuscritos autógrafos do compositor, e foi aplicada literatura de autores especializados em edição de partituras para fundamentar as escolhas no momento da edição, realizando as intervenções necessárias para o preenchimento de lacunas ou interpretação de rasuras presentes nos textos para garantir a execução das obras por intérpretes. Também é discutido nesta dissertação a falta de políticas públicas que busquem a preservação dos acervos documentais através do devido armazenamento, manuseio e disponibilização para a pesquisa, visando dar relevo e continuidade ao legado de compositores como Benedicto Nicolau dos Santos. O trabalho conclui que apesar de haver estudos recentes sobre a trajetória e produção do compositor, há grande demanda por mais pesquisas que explorem sua vasta produção intelectual e musical, objetivando a preservação e divulgação de seu acervo e suas obras para o público acadêmico, os profissionais da música e o público ouvinte das obras musicais.

Palavras-chave: Benedicto Nicolau dos Santos; Música em Curitiba; História da Música no Paraná; Edição musical;

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to investigate part of the career and work of composer and intellectual Benedicto Nicolau dos Santos, with an emphasis on the publishing of some of his pieces. The research highlights the recognition that Benedicto Nicolau dos Santos has received since his youth for his artistic and literary production, which includes musical compositions, poetry and prose, and other intellectual productions such as his musicological work *Sonometria e Música*. Through primary sources and bibliographical research, the study contextualizes the composer in relation to his network of contacts and the socio-cultural environment of the late 19th and early 20th centuries in Curitiba-PR. The musical works were edited using primary sources - the composer's autograph manuscripts - and literature from authors specializing in score editing was applied to support the choices made at the time of editing, making the necessary interventions to fill in gaps or interpret erasures in the texts to ensure that the works could be performed by performers. This dissertation also discusses the lack of public policies to preserve documentary collections by properly storing, handling and making them available for research, to enhancing and continuing the legacy of composers such as Benedicto Nicolau dos Santos. The paper concludes that although there have been recent studies on the composer's career and production, there is a great demand for more research that explores his vast intellectual and musical output, with the aim of preserving and disseminating his collection and his works to the academic public, music professionals and the listening public.

Keywords: Benedicto Nicolau dos Santos; Music in Curitiba; History of Music in Paraná; Music engraving;

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Programa musical do projeto Paraná Canta de 29 de março de 1981.....	16
FIGURA 2 – Retrato de Benedicto Nicolau dos Santos.....	32
FIGURA 3 – Estreia da opereta Marumby de Benedicto Nicolau dos Santos.....	33
FIGURA 4 – Sessão do noticiário da revista maçônica Jerusalém com nota sobre a primeira obra musical tipografada no Paraná - polka <i>Novo Mundo</i> de Benedicto Nicolau dos Santos.....	33
FIGUTA 5 – Almoço oferecido a Benedicto Nicolau dos Santos no Grande Hotel pela conclusão de sua obra <i>Sonometria e Música</i>	34
FIGURA 6 – Capa do Álbum de composições de Benedicto Nicolau dos Santos.....	40
FIGURA 7 – Notícia sobre o sucesso da Revista Curitiba em Cinematógrafo no periódico <i>O olho da Rua</i>	50
FIGURA 6 – Envelope que continha o manuscrito do Hino à Santa Terezinha.....	55

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Lista de composições para canto e piano no álbum	42
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL: A CURITIBA DOS INTELLECTUAIS SIMBOLISTAS.....	17
1.1 Benedicto Nicolau dos Santos – a vida e a carreira do músico e intelectual.	27
2 O ÁLBUM DE COMPOSIÇÕES DE BENEDICTO NICOLAU DOS SANTOS.....	38
2.1 O Álbum Musicas e as composições nele contidas.....	40
2.2 O processo de edição das partituras.....	43
2.2.1 <i>A música “Não Empurra”</i>	48
2.2.2 <i>A música “Mimosa Morena”</i>	50
2.2.3 <i>A música “Hino à Santa Terezinha”</i>	54
2.2.4 <i>A música “A São Francisco”</i>	58
2.2.5 <i>A música “Flor de Lótus”</i>	60
2.2.6 <i>A música “Hino das Mães Cristãs”</i>	63
CONCLUSÃO.....	65
REFERÊNCIAS.....	67
ANEXO 1 – INFORMAÇÕES SOBRE AS OBRAS EDITADAS.....	73
ANEXO 2 – FACSIMILES DAS OBRAS EDITADAS.....	80
ANEXO 3 – EDIÇÕES DAS OBRAS.....	90

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca contribuir para a compreensão do papel de Benedicto Nicolau dos Santos na música em Curitiba. Sob um aspecto, procuramos compreender o meio social em que Benedicto floresceu e produziu sua obra. É importante salientar a sua múltipla atuação como escritor, professor, dramaturgo, entre outras atividades que desenvolveu – além de, obviamente, compositor e músico. Seu trabalho como intelectual, no exercício de múltiplas atividades, reforça os vestígios que este personagem deixou. Muitas vezes o trabalho de músico e compositor não deixa nada além de sons, que de forma efêmera, muitas vezes, não se perpetuam através de gravações. O registro escrito das obras, por outro lado, documenta e perpetua uma música que, para ser ouvida novamente, necessita de um trabalho de edição para enfim voltar à vida através dos intérpretes musicais. Para que esta possibilidade se torne realidade, este trabalho parte de um conjunto de manuscritos de Benedicto Nicolau dos Santos, um álbum de partituras a partir do qual buscamos vislumbrar o intelectual nas suas atividades como compositor, buscando em paralelo compreender a sua inserção e reconhecimento no meio social em que atuou. Para este fim, foram consultadas fontes complementares como entrevistas, artigos de jornais, revistas e livros publicados. O termo intelectual é aplicado a Benedicto sem um estudo conceitual: estamos considerando o termo a partir do aspecto de que um intelectual é quem exerce atividades ligadas às artes e cultura, principalmente em textos escritos – uma categoria que geralmente não inclui os músicos e compositores.

Benedicto Nicolau dos Santos nasceu no dia 10 de setembro de 1878, em Curitiba, mesma cidade em que faleceu, a 09 de julho de 1956. Sua atuação foi marcante na primeira metade do século XX, tanto por suas atividades nos grupos de intelectuais e literatos de Curitiba, quanto por seu trabalho como professor, dramaturgo, sua contribuição para estudos teóricos da música (especialmente com a obra *Sonometria e Música*, publicada entre 1933 e 1936) e seu trabalho como compositor. Nesta dissertação, abordaremos vários aspectos da carreira de Benedicto e suas relações com o meio social. O ponto central do trabalho é a abordagem de um álbum de manuscritos do compositor, hoje pertencente ao acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Paraná. Deste caderno foram escolhidas algumas obras que passaram pelo processo de editoração. Toda a discussão feita nos capítulos surgiu da necessidade de buscar compreender os impulsos criativos que levaram o compositor à criação destas obras – são obras para voz e piano, com textos religiosos ou poéticos seculares, incluindo também uma peça instrumental para teatro de revista.

Dada a situação de difícil disponibilidade destas partituras, para o executante dos nossos tempos, julgou-se importante produzir uma edição das obras, voltada à performance. Considerando que não será possível compreender a obra de Benedicto, se não pudermos ouvir sua música, a intenção foi dar aos músicos uma partitura que possibilite a execução em concerto – algo que não era possível até então, devido ao estado disperso das composições dentro do caderno, e ao caráter pouco prático dos manuscritos, muitas vezes rasurados ou de difícil interpretação. Para o trabalho de edição, buscamos compreender as necessidades e as técnicas disponíveis, considerando as questões levantadas a partir do tipo de obra e da condição dos manuscritos.

Meu primeiro contato com o objeto de pesquisa ocorreu durante as atividades que desenvolvi durante a graduação no curso de Bacharelado em Canto no Campus de Curitiba I da UNESPAR – Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Neste período, como aluno da graduação, atuei como estagiário na Biblioteca do Campus de Curitiba I entre 2018 e 2019. Entre as atividades desenvolvidas como estagiário estava o atendimento a usuários e o trabalho na organização do acervo, inclusão de obras no sistema sob supervisão de Mauro Cândido dos Santos, bibliotecário, agente universitário responsável pela Biblioteca.

Durante o trabalho no acervo colaborei com a pesquisadora Charlene Neotti, que desenvolvia pesquisas no Acervo de Música Paranaense depositado na Biblioteca. Neste período a pesquisadora realizava uma parceria com a Academia Brasileira de Música, realizando a catalogação de obras musicais de compositores paranaenses ligados à instituição. Em conversas com a pesquisadora tive contato com o acervo e interessei-me pela ligação dos compositores paranaenses com a literatura, especialmente a simbolista, atentando para a importância de Benedicto Nicolau dos Santos, compositor cujo trabalho musical possuía vínculos com a literatura simbolista.

O acervo documental, objeto desta pesquisa, passou por mudança de instituição de guarda no mês de dezembro de 2022. Antes dessa mudança o acervo estava situado em sala anexa à Biblioteca do Campus de Curitiba I da UNESPAR. Na época a Biblioteca ficava situada em prédio à rua Comendador Macedo, número 254, centro da cidade de Curitiba. O imóvel, alugado pelo Campus, deixou de ser sede da UNESPAR em 2022, quando a Biblioteca do Campus foi transferida para o endereço atual – Sede Tiradentes, Rua Saldanha Marinho 131, 1º andar.

A Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, foi criada em decreto do governo estadual em dezembro de 2013, incorporando antigas Faculdades estaduais, que até o momento

não estavam vinculadas a nenhuma das Universidades do sistema estadual de Ensino Superior. A partir de então, a antiga Escola de Música e Belas Artes do Paraná se tornou o Campus de Curitiba I da nova universidade. Portanto, no período em que trabalhei na Biblioteca, esta herdava acervos de uma instituição fundada em 1948 (PROSSER, 2004), vinculada a movimentos de artistas e músicos paranaenses.

A mudança de guarda do acervo ocorreu em dezembro de 2022, já durante o período de realização desta pesquisa de mestrado. Em consultas ao acervo para realização da pesquisa, fui informado da transferência para o Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR). A nova direção do museu havia constatado que este era um dos vários conjuntos documentais que são de posse do MIS-PR, mas estavam sob a guarda de outras instituições. Durante um longo período, a sede principal do MIS, à rua Barão do Rio Branco, esteve interditada, o que motivou a dispersão do acervo. A retomada do acervo pelo MIS faz parte de um processo de reorganização do museu e de novo desenvolvimento de suas atividades, empreendido pela atual direção da instituição.

Durante o período de trabalho no acervo, a organização física do local tinha as seguintes características: no interior da biblioteca havia três cômodos principais com as seguintes especificações: acervo de livros e partituras para consultas; depósito para novas doações e outros materiais; sala de trabalho do bibliotecário, onde encontravam-se arquivos deslizantes nos quais eram acondicionados materiais de escritório, livros, o acervo digital de cd's e dvd's, instrumentos musicais para empréstimo e equipamentos para captura de imagem. No primeiro dos três arquivos deslizantes, a partir da esquerda, estava acomodado o acervo documental, objeto de minha pesquisa. O acesso à sala era restrito aos funcionários do setor, e quando um pesquisador solicitava um material do referido acervo, este era retirado do local acondicionado e levado para as mesas da biblioteca para que o requerente os manuseasse com luvas de proteção fornecidas pelos funcionários.

Parte deste acervo foi selecionado para receber catalogação, através do projeto da pesquisadora Charlene Neotti, ainda em andamento no momento em que esta dissertação é finalizada. Para este catálogo foram selecionados compositores paranaenses que tiveram vínculo com a Academia Brasileira de Música, tais como Benedicto Nicolau dos Santos (1878-1956), João Itiberê da Cunha (1870-1953), Augusto Stresser (1871-1918) e Alceo Bocchino (1918-2013).

O acervo possui ampla documentação, contendo partituras musicais – editadas, manuscritas e fotocopiadas –, além de obras iconográficas e documentos pessoais. Em outro local do acervo há documentos referentes à Secretaria de Cultura e Esporte, que conta com

projetos, planejamentos e outras documentações. Em resumo, o acervo possui grande quantidade de documentos para serem analisados, descritos e estudados por pesquisadores, sendo este um trabalho de longo prazo e que necessita tempo, recursos humanos e estrutura.

As partituras musicais estavam alocadas com o primeiro nome de cada compositor em ordem alfabética, em pastas brancas e amarelas¹, contendo uma ou mais numerações que fazem referência a algum dos catálogos preexistentes. Não foi identificada a estruturação dos catálogos, desconhecendo-se, portanto, a sua construção e organização. Eles estão impressos em folhas A4, sem resquício de autoria. O acervo de partituras e documentos de músicos paranaenses foi coletado e organizado como uma iniciativa de músicos e pesquisadores através da Secretaria da Cultura e do Esporte.

Entre os documentos do acervo na categoria da Secretaria de Cultura e Esporte encontrava-se um documento do projeto cultural sobre a música paranaense². Os documentos revelam a existência deste projeto cultural, realizado no estado do Paraná, intitulado “Paraná Canta”³. As apresentações musicais vinculadas ao projeto eram organizadas pelo cantor lírico Ivo Lessa⁴, que pesquisava a História da Música no Paraná. Este projeto teve início em 1980 e contava com músicos, instrumentistas e cantores, que preparavam o repertório com obras dos compositores paranaenses e o apresentava nos municípios do Paraná. O projeto reuniu obras de compositores do estado do Paraná, tanto os já falecidos como compositores vivos na época. Na medida em que adquiriam os manuscritos das obras – fossem originais, edições ou fotocópias – faziam a seleção das obras que seriam incluídas no repertório.

Um dos documentos desse conjunto informa a ocorrência de “cerca de 70 (setenta) concertos no Paraná, em outros Estados e em Assunção do Paraguai” entre 1980 e 1985 (LESSA, 1985). A figura 1⁵ é um dos programas destas apresentações, no qual constam duas obras do compositor Benedicto Nicolau dos Santos. Além da apresentação das obras de

¹ Embora a cor das pastas varie entre branco e amarelo, não há razão aparente para esta diferenciação, pois existem mesclas de pastas com essas cores em todo o acervo.

² LESSA, Ivo. Projeto Paraná Canta. 1985.

³ Existe um primeiro título riscado no projeto intitulado: “Tempo de Cantar”. Existe mais de um documento sobre este projeto neste envelope, no acervo. Neles são descritos os objetivos do projeto, integrantes, além de programas com as obras que seriam executadas.

⁴ Ivo Lessa (1941 – 2008) foi um pesquisador e cantor lírico. Iniciou seus estudos com o maestro Wolf Schaia, participou do 5º Concurso Internacional do Rio de Janeiro, realizou séries de recitais no sul do Brasil e foi integrante da Camerata Antiqua de Curitiba. Atuou de forma constante na organização de programas culturais através da Secretaria da Educação e Cultura e da Fundação Cultural de Curitiba. Foi colaborador como pesquisador do trabalho de pesquisa sobre a música no Paraná juntamente com Roselys Vellozo Roderjan e Marisa Ferraro Sampaio e preparador e diretor de concertos do Projeto Paraná Canta (LESSA, 1985).

⁵ Todas as imagens creditadas ao acervo MIS foram fotografadas no período em que estavam sob posse da Biblioteca da Escola de Música e Belas Artes do paraná Campus I – Curitiba – EMBAP.

compositores paranaenses, é citada a criação de uma sala para a preservação da memória musical do Paraná, localizada na Biblioteca Pública do Paraná, chamada “Sala Bento Mossurunga”. Nesta sala estavam alocadas obras de diversos compositores paranaenses, além de editar o “Caderno de Documentação Musical Paranaense” (LESSA, 1985).

Sobre uma sala chamada Bento Mossurunga, há um decreto referente à Secretaria do Estado da Cultura (SEEC) que cita uma “Coordenadoria de Ação Cultural” da qual se achava, como parte integrante, a Sala Bento Mossurunga. A sala é indicada como “espaço destinado à difusão e ao ensino da música erudita paranaense e universal e da música antiga”⁶. Durante a pesquisa não foi possível confirmar se esta Sala Bento Mossurunga é a mesma citada por Lessa (1985), localizada na Biblioteca Pública do Paraná, informação que consta no documento do projeto Paraná Canta. Foi a partir deste acervo que selecionei a personalidade de Benedicto Nicolau dos Santos, compositor paranaense, objeto central deste trabalho.

⁶ DECRETO n. 6528 de 25/01/1990, cap. V, sec. I, Art. 22, Par. Único. Disponível em: <http://celepar7cta.pr.gov.br/seap/legrh-v1.nsf/4efc6270e615309f83256992005ba9ce/58e6037fec310ea703256adf006f2209?OpenDocument>

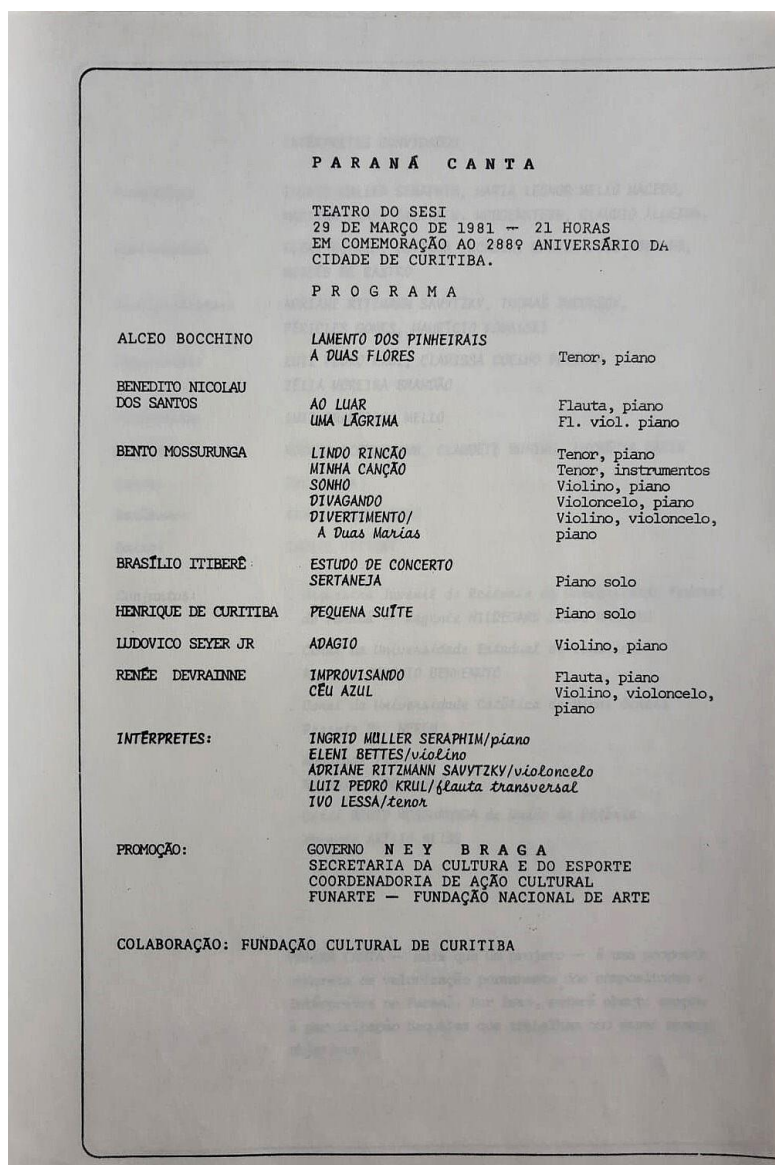


FIGURA 1 – Programa musical do projeto Paraná Canta de 29 de março de 1981. Acervo de Música Paranaense, atualmente depositado no MIS-PR.
Fonte: Acervo MIS

O objeto da pesquisa surgiu a partir da documentação referente a Benedito Nicolau dos Santos existente no Acervo de Música Paranaense. O Acervo possui documentos variados, como documentos autógrafos, fotografias, material encadernado, folhetos e programas de concerto, partituras manuscritas ou publicadas. Entre os documentos do acervo foi encontrado um álbum encadernado com obras identificadas como composições do autor. Outros documentos variados também foram consultados durante a pesquisa, com o objetivo de esclarecer e trazer informações sobre a carreira do compositor, as obras e o contexto de produção das mesmas.

Entre as obras presentes no álbum, foram selecionadas obras escritas para canto e piano de autoria de Benedicto Nicolau dos Santos; a relação total de obras escritas para esta formação é um conjunto de 14 obras, de 15 diferentes manuscritos. Com intuito de contribuir na difusão das obras, esta pesquisa produziu uma edição destinada à performance em concerto, visando tornar a obra do compositor acessível aos músicos e ao público contemporâneo.

A dissertação está organizada em 3 capítulos. No primeiro capítulo é apresentado o contexto da intelectualidade paranaense, as correntes intelectuais e os debates ocorridos. Para esta contextualização, foram consultados os trabalhos de pesquisadores que estudaram a intelectualidade paranaense da virada dos séculos XIX e XX e foram consultados periódicos da época. Ainda neste capítulo é tratada a carreira de Benedicto Nicolau dos Santos e é analisado o conjunto documental ao qual se dedica a pesquisa. Para investigar a carreira do compositor foram consultados textos de sua autoria em cadernos pertencentes ao seu acervo pessoal, bem como uma busca por seu nome em periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O segundo capítulo é dedicado ao álbum de manuscritos do compositor. Neste capítulo é aprofundado o estudo dos documentos musicais e seu contexto de produção, e serão feitas as análises necessárias para o processo desta pesquisa. Em seguida, as sessões finais do capítulo estão dedicadas à descrição do processo de edição das obras de Benedicto Nicolau dos Santos que foram selecionadas, de modo a tornar possível apresentar as obras num concerto. Foram editadas 5 obras para a formação de canto e piano e 1 para piano solo.

1. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL: A CURITIBA DOS INTELECTUAIS SIMBOLISTAS

As partituras encontradas no caderno de composições de Benedicto Nicolau dos Santos escolhidas para objeto deste estudo são em sua maioria canções para voz e piano. Os textos dessas canções levaram à questão do gênero literário e à necessidade de situar a atividade literária e intelectual em Curitiba no início do século XX. A importância deste estudo se dá na medida em que é possível investigar e inserir o compositor objeto deste estudo em uma cena de intelectuais e poetas, em discussões filosóficas, estéticas e políticas. Deste modo, as partituras apontam para a importância da atuação do músico e intelectual e das relações que estabeleceu com as grandes questões e os debates de seu tempo.

É possível identificar um processo de construção de uma intelectualidade paranaense entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Este grupo de intelectuais

estava atento às discussões que se faziam na Europa, principalmente em torno do Positivismo e do Simbolismo. Por meio de livros, periódicos e viagens, personagens de Curitiba tomaram contato com estas ideias e buscaram atualizar o pensamento da intelectualidade local. (CAMARGO JUNIOR, 2021, p. 102-103)

O Simbolismo surgiu como movimento literário na França na segunda metade do século XIX, tendo como marco inicial a obra decadentista *Les fleurs du mal*, coletânea de poemas de autoria de Charles Baudelaire publicado em 1857 (GOMES, 2016, p. 11). Para Massaud Moisés, o Simbolismo surge como uma reação ao cientificismo e racionalismo da época, pois:

começa por ser a negação do Positivismo, do Naturalismo e do Parnasianismo, dado o caráter sistematicamente objetivista dessas tendências filosóficas e estéticas. Em consequência do repúdio da objetividade em arte, os simbolistas acabam repondo o primado das verdades subjetivas em arte (MOISÉS, 1973, p. 31)

Inclui-se nessa subjetividade simbolista o inconsciente, o misticismo e a morte. No entendimento de Andrade Muricy, o movimento simbolista em Curitiba surgiu a partir dos influxos do simbolismo europeu, mas foi se colorindo com características próprias da cultura local tornando-se acentuadamente diferente dos outros locais em que se manifesta o estilo (MURICY, 1987, p. 26).

Entre os intelectuais estava João Itiberê da Cunha, conhecido também como Jean Itiberê, ou sob seu pseudônimo Iwan d'Hunac, um intelectual, poeta e compositor. Ele se formou em jornalismo e estudou na Bélgica, onde teve contato com diversos poetas e intelectuais e aderiu ao movimento Simbolista que estava se estabelecendo.

João Itiberê foi enviado para a Bélgica aos oito anos de idade para estudar, onde chegou a doutorar-se em direito pela Universidade de Bruxelas. Teve colegas ilustres como Maurice Maeterlinck e Albert Guiraud e era considerado poeta belga, tendo em vista suas colaborações para a revista *La Jeune Belgique* e para o *Le Figaro*, de Paris, o que também lhe rendeu cartas honrosas de Leconte de Lisle, de Henri de Regnier e de Sully Prudhomme (isso sem contar a sua profunda amizade com o Príncipe Alberto, Émilie Verhaeren e o Marquês Rafael Merry Del Val, que viria a ser cardeal do Vaticano). (SIQUEIRA, 2020, p. 31)

Para Curitiba, João Itiberê levou “notícias frescas do simbolismo europeu, levando-lhes obras de Mallarmé, René Ghil, Moréas, Verlaine, [...] e, sobretudo, *La Damnation de l'Artiste*, do belga baudelairiano Iwan Gilkin” (MURICY, 1987, p. 476). Jean Itiberê contribuiu, assim, para o desenvolvimento do movimento Simbolista no Paraná.

Em 1895, foi criada a revista *O Cenáculo*, principal veículo do movimento Simbolista no Paraná que contava entre seus membros e colaboradores com personalidades como Dario

Vellozo, Silveira Netto, Leoncio Correia, os irmãos Emiliano e Julio Pernetta e o próprio João Itiberê (MOISÉS, 1973, p. 81; MURICY, 1987, p. 18).

Era considerável a quantidade de intelectuais que aderiram à estética Simbolista, sendo que a sua divulgação trouxe traços característicos na cultura da capital do Estado. Alguns dos nomes que se relacionaram neste período são “Dario Vellozo, Silveira Netto, os irmãos Pernetta (Emiliano e Júlio), Emílio de Menezes, João Itiberê, Euclides Bandeira, Nestor Vitor, José Gelbcke, Nestor de Castro, entre vários outros” (SIQUEIRA, 2020, p. 29).

Deve-se destacar a influência intelectual e cultural francesa na intelectualidade curitibana na transição do século XIX para o XX, sendo um “período marcado pela urbanização da capital e pelo surgimento de artistas que fomentavam o espírito moderno na cidade, influenciados pela arte francesa” (SIQUEIRA, 2020, p. 30). Para o pesquisador Evandro Siqueira (2020), que se debruçou em sua dissertação sobre a construção da imagem literária curitibana entre os séculos XIX e XX, a despeito da hesitação de se afirmar que o Simbolismo se dissemina na cultura popular, parece ser evidente a contribuição desta vertente literária para a formação de uma intelectualidade na capital, desenvolvendo uma cultura literária até então inexistente de maneira clara e organizada (p. 32). O Simbolismo produzido pelos escritores paranaenses vai muito além de apenas imitar o Simbolismo estrangeiro, elaborando consigo “uma linguagem poética carregada de símbolos e temas que, apesar de se inspirar nos autores franceses, foi capaz de pensar em uma estrutura e uma organização literária local que tornou-se complexa e atuante” (SIQUEIRA, 2020, p. 76).

Para Natalia Vicente, o Simbolismo paranaense por vezes irá agregar posições que parecerão inconciliáveis ou muitas vezes contraditórias como por exemplo o positivismo.

Enquanto o simbolismo europeu surgiu como uma estética em oposição às idéias positivistas, ao cientificismo e ao racionalismo, o simbolismo curitibano aproveita-se e entrelaça-se a essas idéias, assumindo uma postura ideológica pluralista, ao mesmo tempo em que se afirmava como um movimento subjetivista. (VICENTE, 2004, p. 35)

Outro grupo de ideias que teve impacto marcante entre intelectuais paranaenses tem origem no Positivismo. Idealizado principalmente por Auguste Comte, o Positivismo chegou ao Brasil através de Miguel de Lemos e suas ideias são divulgadas principalmente pelo militar Benjamin Constant. A influência é tamanha que o lema "*L'amour pour principe et l'ordre pour base; le progrès pour but*"⁷ da obra *Système de politique positive* (COMTE, 1851, p. 321) de

⁷ “O Amor por princípio e a Ordem por base; o Progresso por meta.” (Tradução nossa).

Comte inspira o lema da bandeira nacional e também os primórdios da República brasileira. No entendimento dos partidários desta ideologia, o Positivismo é o “nível de desenvolvimento” em que a ciência, através do empirismo e raciocínio, pode descobrir todas as verdades, pois somente a ciência pode revelar a realidade como ela é, tendo como premissa superar a teologia e a filosofia. Para o positivista, a lógica do filósofo, e muito menos a do teólogo, não pode descortinar a realidade sem os experimentos propostos pelos físicos, químicos e biólogos.

[...] Os métodos teológicos e metafísicos não são mais empregados por ninguém, exceto no campo dos fenômenos sociais, observa amargamente Comte no *Curso de filosofia positiva*, "embora sua insuficiência a esse respeito já seja plenamente sentida por todos os espíritos um pouco evoluídos". Eis, portanto, salienta Comte, "a grande e única lacuna que se trata de preencher para construir a filosofia positiva". A filosofia positiva, portanto, deve submeter a sociedade a rigorosa pesquisa científica, já que somente uma sociologia científica pode "ser considerada como a única base sólida para a reorganização social, que deve encerrar o estado de crise em que se encontram há longo tempo as nações mais civilizadas". (REALE; ANTONIOLI, 2005, p. 292)

Nota-se que o racionalismo do Positivismo está em choque direto com o subjetivismo simbolista, em oposição direta à metafísica do esoterismo e misticismo. Desta fluidez de pensamentos contraditórios, mas que se amalgamam, pode-se destacar a ideologia construída por Dario Vellozo, que culminará com a criação em 1909 do Instituto Neo-Pitagórico (INP).

Myskiw, analisando a atuação de Dario Vellozo, afirma: “O fato dele ser um dos grandes divulgadores dos ideais positivistas comtianos e de estar integrado à maçonaria na capital paranaense, ressaltava ainda mais sua atuação enquanto diretor e editor de jornais, revistas e livros.” (MYSKIW, 2008, p. 18) Os assuntos tratados nas reuniões no Instituto Neo-Pitagórico versavam desde ocultismo, história antiga, helenismo, positivismo até as novas vertentes esotéricas que se desenvolviam na França em torno de personalidades como Papus, Eliphas Levi, Helena Petrovna Blavatsky e os já citados intelectuais europeus do simbolismo. Ao menos no grupo ao redor de Dario Vellozo destacam-se estas duas vertentes opostas que coexistiam, o Positivismo com seus ideais de ordem e progresso ligados ao cientificismo e racionalismo completamente e o simbolismo com sua transcendentalidade, temas espiritualistas do esoterismo com atributos subjetivos.

Neste período destacam-se na intelectualidade jovem de Curitiba personalidades como Rocha Pombo e Dario Vellozo. Rocha Pombo, nascido em Morretes em 1857, residiu em Curitiba na década de 1880, publicou sua primeira obra em 1881 na Tipographia Paranaense, onde trabalhou. Este estabelecimento foi o responsável pela publicação do jornal *Dezenove de Dezembro*, fundado no ano de 1854 por Cândido Martins Lopes e no qual Rocha Pombo trabalhou como redator (MYSKIW, 2008, p. 3). Nas características do Simbolismo, Rocha

Pombo escreve sua obra *No Hospício*. Sobre ela, afirma o crítico Andrade Muricy: “cujas misticidade e transcendência pareceram na época um experimentalismo abstruso – que realizaram a ficção mais coerente dentro das imposições da estética simbolista” (MURICY, 1987, p. 56).

Dario Vellozo, nasceu no Rio de Janeiro, veio trabalhar em Curitiba no mesmo jornal que Rocha Pombo, no ano de 1885, contando então com 16 anos. Envolvido com outros jovens intelectuais curitibanos foi “editor, redator e colaborador em diversas revistas periódicas, muitas das quais ajudou a fundar” (MYSKIW, 2008, p. 8). Entre elas: *O Mosqueteiro* (1886-1887), *Idea* (1889), *Club Coritibano* (1890-1901), *Revista Azul* (1893), *O Cenaculo* (1895-1897), *Jerusalem* (1898-1902), *A Esphyngue* (1899-1906), *Ramo de Acácia* (1909-1912), entre outras (SILVEIRA, 1921, p. 46). No entorno da mente fervilhante de Dario Vellozo se encontraram várias personalidades que colaboraram nas atividades de redação das revistas, e participaram em grupos fechados tais como a maçonaria e outros espaços sociais.

Nos seus anseios, Vellozo buscou reunir conhecimentos diversos, desde as culturas grega antiga e indiana, passando pelo ocultismo e temas discutidos na maçonaria, até a assuntos científicos e novidades da modernidade, produzindo um sincretismo em que “tentou juntar presente e passado grego, ocidente e oriente, em clara busca pela síntese dos conhecimentos” (GARRAFFONI, 2019, p. 33). Na poesia simbolista de Dario Vellozo é possível detectar as características da antiguidade clássica como por exemplo em seu poema “No Reino das Sombras” com toda uma ambientação grega com colunas dóricas, o “pronau” (antecâmara do templo grego), a imagem de uma pitonisa (sacerdotisa do deus Apolo), ou a localidade de Atlântida. (MURICY, 1987, p. 412)

Outro importante intelectual da capital na esfera dos simbolistas é o poeta Emiliano Pernetá. Nascido a 3 de janeiro de 1866 no *Sítio dos Pinhais*, nos arredores de Curitiba, foi para São Paulo no ano de 1883 onde iniciou os estudos na Faculdade de Direito (SANTANA, 2015, p. 4; MURICY, 1987, p. 286). Em 1888 publicou seu primeiro livro de poesias intitulado *Músicas*, impresso em São Paulo. Retornou para Curitiba em 1895 participando ativamente da vida intelectual da cidade. Em 1911 foi laureado como Príncipe dos Poetas Paranaenses num evento que reuniu inúmeras pessoas no Passeio Público. Uma de suas colaborações foi com o compositor Benedicto Nicolau dos Santos com quem produziu a opereta *Vovozinha*, para a qual escreveu o libreto. Emiliano era irmão de outro intelectual de destaque na sociedade curitibana, Julio Pernetá, que irá se destacar tanto no movimento simbolista quanto no anticlericalista, além de contribuir na edição de periódicos, como o acima citado *O Cenáculo*.

Outro fato relevante no processo cultural curitibano é o conflito ideológico que ocorreu entre católicos e o movimento anticlerical. O movimento anticlerical no Brasil formou-se após a constituição da República, momento em que a Igreja Católica deixou de ser a religião oficial (1891) e instituiu-se a liberdade de culto religioso. Para Natalia Vicente, a reação anticlerical curitibana à Igreja “foi, de certa forma, influenciada pelo anticlericalismo franco-belga, que chegou aqui por via da literatura e de estudiosos como é o caso de Jean Itiberê, que estudou na Bélgica e voltou para Curitiba em 1893” (VICENTE, 2004, p. 37). Em Curitiba, os movimentos anticlericais usavam de vários periódicos na imprensa para atacar os católicos. Em 1901 foi criada a “Liga Anticlerical Paranaense”, que

Passou a circular o periódico *Electra* (1901/03), arma oficial de combate. Fizeram uso, também, de diversos outros periódicos como, a título de exemplo, *O Cenáculo*, *Club Coritibano*, *Esphynges*, *Jerusalém*, *Acácia*, *Olho da Rua*, *O Pharol*, e a *Revista Azul*, parte considerável deles ligados à maçonaria e a clubes literários. (MYSKIW, 2008, p. 11)

As discussões se tornaram intensas. Marchi (2013) relata a intriga entre Dario Vellozo e o padre Desidério Deschand no jornal *A República*, onde há acusações como “reacionário”, “escravocrata”, “intolerante”, “obscurantista” e acusações contra jesuítas e uso de chavões de Voltaire por Dario Vellozo contra o padre Deschand. Do outro lado, acusações por parte do padre, que chamava Vellozo de “mentiroso”, “caluniador”, “incompetente” e “mal intencionado”. Com isso, Dario Vellozo se tornou o principal nome em torno do qual se formou a militância anticlerical. Em 1895, com a criação do periódico *O Cenáculo*, dizia “que combateria a intervenção do clero no ensino” (BALHANA, 1981, p. 44). O ataque à Igreja Católica se deu também através de outros periódicos, como cita Myskiw (2008), ataque este “sobretudo ao ensino religioso, à vida conventual, à frequência ao confessionário, à Eucaristia, ao casamento religioso, à presença de Ordens religiosas no Brasil, constituídas sobretudo por padres ou frades estrangeiros” (BALHANA, 1981, p.44).

Ocorreu, por conseguinte, a reação do clero católico e dos membros da Igreja. Fundou-se em 1897 o Seminário Diocesano, a Associação dos Filhos de Maria e a Academia Anchieta (BALHANA, 1981, p. 45). Foi criado o periódico *Estrella*, “fundado em 1898 para representar a imprensa católica na cidade de Curitiba” (MYSKIW, 2008, p. 11). Na concepção católica da época a unidade era uma das principais características do pensamento cristão e toda ação ou discurso desunificado, fragmentado ou opositivo era visto como potencialmente perigoso à unidade cristã e por isto não deveria ser incentivado:

O povo é a alma informe para ser modelada e encaminhada à luz dos ensinamentos e práticas cristãs, e todo aquele que se afastar desta obra, não pertence à unidade católica, visto que a sua dinâmica vital ameaça a coesão dos demais (BALHANA, 1981, p. 28).

A defesa do Catolicismo também se destacava nos jornais contra os movimentos que poderiam influenciar o meio social. Um exemplo no qual o redator assina como Dorotheo, personagem do qual não se conseguiram maiores informações (podendo ser um pseudônimo), escreve um artigo no qual ataca o espiritismo:

Continua a espiritalha desvairada a maligna e loucamente asseverar que a Igreja é culpada pela condenação de Joanna D'Arc.
 Ridícula e odiosa acusação imputada à Igreja pelos cegos fanaticos sequazes de Satan e de Kardec.
 Pobre espiritismo! Com toda sua sciencia e com todas suas revelações ainda não sabe o que é a Igreja. [...]
 [...] Quem atacou a gloria de Joanna foram os anti-clericaes, os impios, e caterva. Falla por todos Voltaire, alguns seculos depois. Sua penna blasphema ouzou escrever: "Joanna é uma joven perdida, um ser obseceno, a deshonra da natureza."
 Com certeza Voltaire por ter ferozmente combatido a Igreja, é para os espiritistas um oraculo. DOROTHEO⁸

Ao que se pode deduzir, pelo teor da matéria, Dorotheo está defendendo uma posição sobre a personagem histórica de Joanna d'Arc e a Igreja em contraposição ao discurso (talvez de alguns espíritas) de que foi a Igreja que condenou Joana à fogueira. Como percebido acima os redatores dos artigos, tanto pró-clericais quanto anticlericais utilizavam de uma linguagem intensa e muitas vezes ferina para se dirigir aos seus opositores.

Vê-se pelos jornais e estudos como de Balhana (1981) que a disputa através da imprensa se tornou aguda e persistiu durante muito tempo. O fenômeno anticlericalista no Paraná, segundo Balhana (1981) tem como principal influência o espiritualismo franco-belga que se transmite através “de obras ditas esotéricas assimiladas e refletidas por estudiosos locais ligados ao Magistério e à cultura artística e literária.” (BALHANA, 1981, p. 85) Não é possível compreender esse fenômeno sem abranger o entendimento da mentalidade político-ideológica do início da República através dos ideais positivistas, da liberdade de culto instituída em 1891, tornando o Estado laico.

Segundo Campos (2005) o desenvolvimento de um movimento católico se inicia primeiramente com os padres, em fins do século XIX e início do século XX, e apenas mais

⁸ Dorothe'o, “Joanna d'Arc”. *A República*, 23 de julho de 1920. Curitiba, ano 34, nº 174, p. 1.

tarde é que começam a se formar mais substancialmente grupos de leigos chamados de laicatos. Estes grupos de leigos se desenvolveram, segundo Campos (2005), em duas direções. Um grupo direcionado à sociedade em geral, que seria alcançada através de diversos periódicos, e o outro direcionado aos intelectuais e que visava um estudo aprofundado. Falando dos primeiros, que se organizaram principalmente em torno da imprensa, produziam inúmeros periódicos, sendo o primeiro, e já citado anteriormente, o periódico *A Estrella*. Posteriormente, principalmente a partir dos anos 1920 e 1930 a publicação periódica é mais intensa e alguns deles são: “Alvor (1935- 1936); A Cruzada (1926-1931); Cruzeiro (1931-1932); O Luzeiro (1937 a 1939)” (CAMPOS, 2005, p. 171).

O desenvolvimento de um laicato católico organizado no Paraná se dá a partir de 1926 “com a criação da União dos Moços Católicos de Curitiba e com o desenvolvimento da imprensa católica dirigida pelos leigos” e era um dos grupos de associação e discussão dos jovens católicos que possibilitou o crescimento e fortalecimento de uma militância da intelectualidade católica paranaense (CAMPOS, 2005, p. 171). Estes grupos, juntamente à publicação de periódicos focaram na disseminação principalmente do aspecto moral, apesar de não deixar de destacar a formação intelectual. Por perceberem a importância de incentivar o desenvolvimento intelectual católico, criaram no ano de 1929 a instituição denominada Círculo de Estudos Bandeirantes (CEB). O CEB teve como principal mentor e criador o Padre Luiz Gonzaga Miele, sendo um dos 11 fundadores.

A lista dos fundadores do CEB inclui: Rev. Padre Luiz Gonzaga Miele, Dr. Antônio Rodrigues de Paula, Sr. Benedicto Nicolau dos Santos, Dr. Bento Munhoz da Rocha Netto, Dr. Carlos Araújo de Britto Pereira, Dr. José de Sá Nunes, Dr. José Farani Mansur Guérios, Dr. José Loureiro Ascensão Fernandes, Dr. Liguaru Espírito Santo, Dr. Pedro Ribeiro Macedo da Costa e Dr. Valdemiro Augusto Teixeira de Freitas. (FERRARINI, 2011, p. 75-76). O CEB funcionava inicialmente na casa dos pais de José Loureiro Ascensão Fernandes até o momento em que recebeu uma sede própria. A participação no CEB ocorria por solicitação, que era então analisada de acordo com critérios definidos.

Esta instituição se preocupava principalmente no desenvolvimento intelectual de seus membros de acordo com os pressupostos da fé cristã católica aliada à ciência. Diferentemente dos que seguiam uma linha de pensamento positivista e que não viam a possibilidade de aliar fé e razão, este grupo focou principalmente nos estudos tomistas.

[...] em tese a doutrina tomista era suficientemente capaz de dar conta dos problemas teóricos modernos. Porém, havia um condicionante, qual seja, desde que compreendida integralmente. Ora, se a filosofia tomista fosse negada por algum

grupo, devia-se ao fato de não ter sido compreendida pelo mesmo. Esta afirmação que está implícita na passagem pode ser lida como uma crítica à Filosofia Positiva, que postulou o valor da ciência em contraposição à teologia. (CAMPOS, 2005, p. 179)

Quanto ao grupo acima citado, dos fundadores e aqueles que compuseram o Círculo de Estudos Bandeirantes, era formado por pessoas de importância na vida, cultura e intelectualidade do Paraná:

O grupo fundador do Círculo de Estudos Bandeirantes ocupava as principais atividades culturais e profissionais da capital paranaense, pois seus integrantes tiveram formação acadêmica nas faculdades de filosofia, engenharia, medicina e direito. (CAMPOS, 2005, p. 175)

Assim como o grupo anticlerical de Curitiba possuía entre os seus integrantes pessoas de importância e destaque na vida da capital, percebe-se que não era diferente com os componentes do Círculo de Estudos Bandeirantes. Com a criação e o desenvolvimento das atividades intelectuais impulsionadas pelo Círculo de Estudos Bandeirantes, o desenvolvimento da Igreja no Paraná tomou um novo vigor. Segundo Campos (2005) tanto os periódicos, como a criação da União de Moços Católicos de Curitiba e a criação do Círculo de Estudos Bandeirante foram desenvolvidos pelo laicato católico com o intuito de estabelecer um grupo intelectual com a finalidade de tornar-se um espaço onde se pudesse estudar e difundir a doutrina católica, contrapondo-se ao anticlericalismo. Destaca-se como ponto de conexão com esta dissertação o fato de Benedicto Nicolau dos Santos ter sido um dos membros fundadores do CEB, tema a ser tratado mais adiante.

Então, neste ambiente com simbolistas, positivistas, católicos e anticlericais, num conflito entre grupos e contradições internas de ideias é que Benedicto Nicolau dos Santos passou a criar sua obra, sendo ele mesmo católico, mas tendo boa circulação entre os simbolistas e os anticlericais, e até usando seus poemas em canções e contribuindo na redação de periódicos simbolistas e católicos. No ambiente cultural de Curitiba neste período parecem ser comuns essas contradições ideológicas, e com Benedicto não seria diferente.

É importante destacar a prolífica produção de periódicos na última década do século XIX e primeira década do século XX, o que é um indício da produção cultural intensa na capital do estado do Paraná.

Os jornais (periódicos ou diários), as revistas literárias e os livros eram veículos importantes para a divulgação das novas tendências culturais, bem como para as críticas e resistências a essas inovações e ideias. O grande número de jornais, revistas e livros editados e impressos na capital curitibana, entre fins do século XIX e início do século seguinte, deixam transparecer que havia um confronto de anseios, opiniões

e ideologias, todas elas, buscando afirmar-se perante o público leitor. Reuniam-se em torno desses veículos um grupo maior de intelectuais; todos, a seu modo, apresentavam aos leitores outros ângulos de visão sobre a sociedade paranaense, pois viam-se “iluminados” e sabedores de caminhos que poderiam ajudar no desenvolvimento cultural de todos os níveis sociais. (MYSKIW, 2008, p. 12)

Os trabalhos acadêmicos já produzidos e a consulta a periódicos nos mostram um grande número de atividades culturais e artísticas desenvolvidas em Curitiba em fins do século XIX e início do século XX. Entre as atividades observadas estão o teatro, a passagem de companhias itinerantes de ópera e outros espetáculos, as touradas, além das inovações tecnológicas que chegavam com relativa rapidez. Sobre as atividades culturais na capital a pesquisadora Marta Morais da Costa diz:

E quem julga que a pequena Curitiba se contentava, nos primeiros anos do século XX, em assistir ao desfile de cavaleiros, carruagens e bondes puxados a burro pelas ruas enlameadas ou mal pavimentadas, engana-se. O circo, a tourada, o teatro, os saraus e os bailes movimentavam a cidade com inesperada frequência. Essa agitação ganhou, a partir de 1907, o impulso modernizador do cinema. Em 1901, o Circo Peri se deu ao luxo de assoalhar todo o pavilhão para receber plateias de até 2 mil pessoas, ansiosas por assistir a pantomimas aquáticas representadas na arena inundada por 80 mil litros de água! (COSTA, 1998, p. 39)

Uma forma de entretenimento que crescia no Brasil era o das Revistas, espécie de peças teatrais com música, dança, figurinos e cenários que retratava cenas cotidianas, sátiras políticas e sociais. Entre as Revistas encenadas no início do século XX encontramos “Colcha de retalhos”, de Serafim França e “Curitiba em cinematógrafo”, de Serafim França e José Gelbecke (COSTA, 1998, p. 39). Ambos os poetas, Serafim França e José Gelbecke serão importantes personalidades na vida de Benedicto Nicolau dos Santos pela parceria que podemos verificar através de composições com poemas de França e Gelbecke ou obras instrumentais que foram dedicadas a Gelbecke, como por exemplo, a peça *Evocação* (madrigal antigo) ou a obra *Lirial* (valsa poética). Da colaboração dos três – Serafim França, José Gelbecke e Benedicto Nicolau dos Santos, temos a Revista “Curitiba em Cinematógrafo” que estreou em 22 de novembro de 1908. Existe no caderno de composições de Benedicto um tango com o título *Não Empurre* assinalado como composto para a Revista “Curitiba em Cynematographo” em 7 de novembro de 1908, ou seja, 15 dias antes da estreia da Revista.

O pesquisador Tiago Portela Otto (2016) debruçou-se na pesquisa sobre o teatro de Revista no Paraná e cita como principais objetos de sua análise as revistas “Lord Bung” de 1896, “Colcha de Retalhos” de 1906 e “Curitiba em Cinematographo” de 1908. Em sua pesquisa, Otto reuniu informações sobre a obra publicadas em jornais da época. Interessante

notar que constam como compositores Luiz da Silva Bastos e Paulo de Castro, mas não consta o nome de Benedicto Nicolau dos Santos. Uma das suposições, das muitas que podem ser feitas é a de que seu nome não consta na matéria do jornal *A República*, citada por Otto (2016) em seu artigo, porque apenas uma composição fosse de sua autoria. Esta hipótese levantada leva em conta que no Álbum de Músicas de Benedicto Nicolau dos Santos existe apenas uma obra indicada como composta para esta peça de teatro de revista. Pode ser que através de novas descobertas e análises futuramente se descubra que o compositor contribuiu com mais peças. Estas revistas, por tratarem de eventos do cotidiano das localidades onde eram compostas, podem trazer informações importantes sobre o pensamento, costumes e ideário da sociedade curitibana, o que contribui para compreender melhor a produção cultural da época e a mentalidade dos intelectuais, mesmo de nosso intelectual Benedicto Nicolau dos Santos.

1.1 Benedicto Nicolau dos Santos – a vida e a carreira do músico e intelectual

Para tratar da biografia de Benedicto Nicolau dos Santos recorreu-se a várias fontes, pois ainda não existe um estudo sistemático que se dedique específica e detalhadamente à sua trajetória intelectual. Uma das hipóteses que podem ser levantadas a respeito da razão de não haver uma biografia tratando de toda a sua vida pode residir na dificuldade de localização e acesso à totalidade de sua obra. Essa dificuldade já foi abordada na década de 1970 por seu filho, Benedito Nicolau dos Santos Filho, no texto “O que restou das músicas...” sobre obras de seu pai existentes “num de seus álbuns que conseguiu sobreviver à destruição do tempo”.⁹ Aqui já se pode verificar a dificuldade relatada pelo próprio filho em localizar obras de seu pai, informando que ainda existem outras obras que se encontram extraviadas. Essa é uma hipótese do motivo de não haver ainda uma biografia completa sobre a personalidade do intelectual. Outra que pode ser aventada é da quantidade de ramos do conhecimento que Benedicto se debruçou em sua vida. Entretanto, o trabalho sobre a vida e as várias facetas que compõem a obra de Benedicto Nicolau dos Santos tem sido realizado aos poucos e por um número crescente de pesquisadores nos últimos anos.

Entre os últimos trabalhos realizados sobre a trajetória ou parte da produção de Benedicto Nicolau dos Santos ou trabalhos que envolvem consideravelmente sua personalidade podemos citar o livro *Círculo de estudos bandeirantes documentado*, obra de autoria de

⁹ Benedito Nicolau dos Santos Filho, “O que restou das músicas”. Rumo Paranaense, vol. 1, nº 10, outubro de 1974, p. 17.

Sebastião Ferrarini (2011)¹⁰ que trata sobre a fundação desta instituição e sobre os seus fundadores. Este trabalho apresenta uma breve biografia e menciona os mais importantes trabalhos culturais e intelectuais de Benedicto (p. 38-40).

Outro trabalho que trata sobre a trajetória de Benedicto é o artigo de autoria de Angela Cristina Lorenzoni (2014), que aborda a biografia de Benedicto considerando suas várias contribuições para a cultura principalmente em Curitiba e Paranaguá. Um trabalho, recém publicado e fruto da pesquisa de mestrado de Daniele Martinez de Oliveira Coelho (2023), trata da trajetória intelectual de Benedicto Nicolau dos Santos, sendo este o trabalho mais recente e até o momento o único trabalho acadêmico que tem Benedicto como principal tema.

Outro trabalho é a tese de doutorado de Tiago Portella Otto (2022), um estudo sobre a regionalização da música no Paraná que trata do compositor em alguns trechos. Este autor já havia escrito sobre Benedicto Nicolau dos Santos em seu artigo “Teatro de revista no Paraná (1896-1922): música popular, cultura e regionalismo” (OTTO, 2016, p. 329-330). Otto também contribuiu para o acesso de músicos às obras de Benedicto Nicolau dos Santos através da publicação do *Songbook Choro Curitibaano*, que contém obras de diversos compositores de Curitiba, contando com quatro composições de Benedicto (SONGBOOK, 2012, p. 51; 106-107; 112-113; 120-121; 170-171). O livro *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba*, de Elisabeth Seraphim Prosser (2003) trata de aspectos culturais e educacionais de Curitiba desde sua emancipação até a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná em 1948. Na pesquisa ela traz alguns aspectos biográficos da vida do compositor e em uma nota (p. 20) afirma que Benedicto Nicolau dos Santos era mulato. Essa foi a primeira menção a uma possível classificação racial do compositor, aspecto que voltou a ser tratado no recente trabalho de Coelho (2023).

Além destes trabalhos acadêmicos e um trecho do capítulo sobre os fundadores do Círculo de Estudos Bandeirantes da obra de Ferrarini (2011), podemos encontrar informações biográficas numa edição da *Revista Rumo Paranaense* que foi dedicada a Benedicto Nicolau dos Santos. Este número traz matérias que saíram em jornais e outras que podem ter sido escritas especialmente para este número da revista. Nela existe uma ampla quantidade de

¹⁰ Sebastião Ferrarini é Bacharel e Licenciado em Geografia e História pela Universidade Católica do Paraná. Tem pós-graduação (lato sensu) em História Moderna e Contemporânea pela Universidade Católica de Minas Gerais e em Língua e Cultura Italiana pelo Centro de Cultura Italiana Paraná/Santa Catarina na PUCPR. (FERRARINI, 2011, p. 451)

informações sobre a trajetória do intelectual, suas mais destacadas obras musicais e teatrais e sua obra magna *Sonometria e música*¹¹.

Outra maneira de pesquisar sobre a vida do autor são as fontes primárias. Dentre seus escritos disponíveis para consulta no acervo do MIS-PR podemos citar dois volumes outrora unidos por grampos de metal, mas que atualmente estão dispostos de acordo com o encadernamento original, em folhas soltas, reunidos em dois volumes que foram identificados como Caderno A e Caderno B. Nestes dois volumes manuscritos Benedicto trata sobre diversos assuntos, como sua autobiografia, sua infância e notas sobre temas relevantes no cenário cotidiano e mundial de sua época. Os escritos incluídos no Caderno A datam de 1943 até 1949 e os que constam no Caderno B são datados entre 1949 e 1952. Estas são fontes primárias de relevância para compreensão da trajetória de Benedicto Nicolau dos Santos e de suas relações com outros intelectuais. Além de escritos, estes cadernos contêm recortes de periódicos da época que tratam de variados temas. Estes dois cadernos serão fontes documentais primárias importantes para o aprofundamento biográfico acerca de Benedicto Nicolau dos Santos em futuras pesquisas, bem como de seus pensamentos e como estes influenciaram sua obra intelectual.

Outra fonte de informações sobre Benedicto são os periódicos. Sobre a utilização de periódicos como fonte histórica nos fala Lapuente:

cabe destacar que desde o advento dos Annales vão ocorrer mudanças na concepção daquilo que é fonte documental, com uma ampliação significativa da fonte de pesquisa histórica. Nesse alargamento, eram aceitos desde objetos de cultura material a obras literárias, séries de dados estatísticos, até imagens iconográficas, de canções aos testamentos, de diários particulares anônimos aos jornais que poderiam ser, agora, usados pelo historiador, sendo essa “revolução documental” e a nova definição daquilo que é fonte histórica uma das grandes novidades trazidas pelas primeiras gerações dos Annales. (LAPUENTE, 2016, p. 15)

Embora a imprensa seja uma fonte para o pesquisador, como demonstra Lapuente podem ser levantados questionamentos quanto à forma que esta deve ser analisada, levando em questão o contexto histórico e geográfico no qual a fonte está inserida, pois os textos jornalísticos não seguem uma metodologia sistemática. A pesquisa em periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional¹² encontra um vasto conteúdo, além do fácil

¹¹ Obra extensa de Benedicto Nicolau dos Santos *Sonometria e Música* foi publicada entre os anos 1933 e 1936 em quatro volumes, considerada obra de caráter musicológico. A obra foi citada por intelectuais de renome no Brasil e também fora dele como o musicólogo Francisco Curt Lange, o poeta Silveira Netto, o escritor, crítico literário e musicólogo Mario de Andrade dentre outros, como veremos adiante.

¹² <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

acesso através dos meios digitais. Ao pesquisar o nome de Benedicto Nicolau dos Santos através dos filtros de busca encontram-se periódicos com ocorrências seja do sobrenome “Nicolau dos Santos” ou de nome e sobrenome “Benedicto Nicolau” ou o nome completo. A busca por ocorrências do nome do compositor exige que se faça mais de uma busca por haver variantes de seu nome: Benedicto ou Benedito, Nicolau ou Nicolao, dos Santos ou apenas Santos. Entretanto as duas formas que o nome mais ocorre são Benedicto Nicolau dos Santos e Nicolau dos Santos. Nesta pesquisa foram analisados dois periódicos em todas as suas ocorrências do nome do compositor. São eles o jornal *A Notícia* com ocorrências de 1905 até 1908 e o jornal *A República* com ocorrências desde 1898 e com recorte temporal até 1921.

O recorte geográfico utilizado na pesquisa hemerográfica limitou-se a Curitiba de fins do século XIX e primeira metade do século XX, quando a cidade estava em amplo desenvolvimento. Também foram observados periódicos relativos a duas outras cidades que tiveram implicações para seu trabalho. Uma foi Paranaguá, a cidade portuária, de suma importância no desenvolvimento econômico e cultural do Paraná e que influenciou significativamente o avanço econômico e cultural de Curitiba. A outra foi a cidade do Rio de Janeiro, Capital Federal durante toda a vida de Benedicto Nicolau dos Santos.

Segundo o livro *Círculo de estudos bandeirantes documentado*, Benedicto Nicolau dos Santos nasceu em 10 de setembro de 1878 na cidade de Curitiba (FERRARINI, 2011, p. 38). Estas informações são corroboradas pelo próprio Benedicto no documento Caderno B. Além do trabalho de Sebastião Ferrarini, é possível encontrar informação biográfica em um número da revista *Rumo Paranaense* dedicado ao compositor. Trata-se do nº 10, ano 1 da revista. Não foi possível identificar o ano desta publicação, que não está indicada no impresso, mas é possível estimar que foi publicada em 1974. No site do jornalista Aramis Millarch encontra-se um texto seu para o jornal *O Estado do Paraná*, anunciando a Revista *Rumo Paranaense* de autoria de Ali Bark “homenagem aos paranaenses de grande valor, mas que permaneciam esquecidos de seus contemporâneos.”¹³ O primeiro texto da revista tem como título o nome do compositor, *Benedito*, e traz a indicação de que foi publicado no *Jornal do Comercio* do Rio de Janeiro, de 27/08/1961.¹⁴ A consulta a este periódico permitiu localizar o texto, à página 3 do *Segundo Caderno*, dedicada a assuntos de música. Ali o texto não tem indicação de autoria, sendo provavelmente material institucional da Academia Brasileira de Música.

¹³ Aramis Millarch, “Um homem, a música & o tempo”. Estado do Paraná, 17/10/1974, p. 4.

¹⁴ “Benedito Nicolau dos Santos”. Rumo Paranaense, vol. 1, nº 10, outubro de 1974, p. 2-3.

Na documentação do acervo do MIS, consta o Caderno B, relevante fonte de documentação primária, que traz informações que Benedicto escreveu em primeira pessoa. O compositor relata que foi matriculado na escola de Sérvulo Lobo e que posteriormente a escola foi assumida por José Cleto da Silva. Nesta escola estudavam ele e sua irmã Carolina. José Cleto deixou marcas profundas na memória e personalidade do jovem Benedicto como ele próprio relata:

“[...] os passeios semanais na Avenida da Graciosa, Hôrto Botânico e os recreios instrutivos influíram no meu estado de espírito. [...] O mestre fazia periodicamente preleções sobre a excelência da vida e a força de vontade, historiando a sua própria existência ou de outros.” (folha 1)

Neste relato o compositor demonstra a boa impressão recebida do professor José Cleto e de seus ensinamentos. Mais tarde, Benedicto irá compor uma obra dedicada ao seu professor, falecido em fevereiro de 1912: um hino-marcha, escrito no ano de 1913¹⁵ em Paranaguá, cidade em que José Cleto residiu antes de mudar-se para Curitiba.

Segundo o texto da revista Rumo Paranaense, em sua juventude Benedicto fez o curso primário, um curto período na Escola Normal, e continuou o curso ginásial até o momento em que, por motivo de saúde, teve de interromper seus estudos. No campo profissional, Benedicto Nicolau dos Santos optou pela carreira comercial, para a qual estudou escrita e contabilidade mercantil. Seu primeiro emprego, segundo relato próprio (caderno B) foi numa agência lotérica, trabalhando depois no Cartório, 2º Tabelião, no ano de 1895 como escrevente substituto. Posteriormente fez o concurso da Fazenda em 1901 e foi nomeado para a Alfândega de Paranaguá em 1904 (folha 4).

Seu pendor para as artes apareceu quando muito jovem. Benedicto Nicolau dos Santos frequentou a Escola de Belas Artes¹⁶ onde estudou solfejo, violino, piano, português, francês, alemão e matemática. Segundo seus relatos no Caderno B, o seu pai era amigo de Antônio Mariano de Lima, fundador da referida escola. Em seus escritos, Benedicto conta que lá estudou desenho, música, moral e estética. A conclusão do curso consistia num desenho a carvão de um modelo vivo, que foi enviado para a exposição de Chicago em 1895. (folha 3)

¹⁵ José Cleto faleceu em 25 de fevereiro de 1912.

¹⁶ Não deve ser confundida com a Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, que foi criada apenas em 1948. A Escola de Belas Artes e Indústrias foi fundada em 1886 pelo pintor português Antônio Mariano de Lima e “desempenhou um papel decisivo tanto no desenvolvimento das artes plásticas e da música quanto no impulso que levaria à fundação da futura Universidade do Paraná” (PROSSER, 2004, p. 72)

Após alcançar a maioridade, tendo recebido uma herança, pôde dedicar-se mais aos estudos, estudando violoncelo com o maestro Adolfo Corradi e harmonia e composição com o maestro espanhol Francisco Rodriguez Maiquez.¹⁷ Segundo a pesquisa de Coelho (2023) parece se tratar de herança recebida ainda quando jovem, herança dividida entre ele, sua irmã Carolina e sua mãe Benedicta Maria da Trindade no ano de 1890 quando contava por volta de onze ou doze anos. Esta herança só pode ser desfrutada pelo compositor ao atingir a maioridade, quando a utilizou para dedicar-se aos estudos. Na figura 2 temos um retrato do compositor, retirado do periódico *Boletim Americano de Música*, do ano de 1936, periódico para o qual Benedicto contribuía como redator.

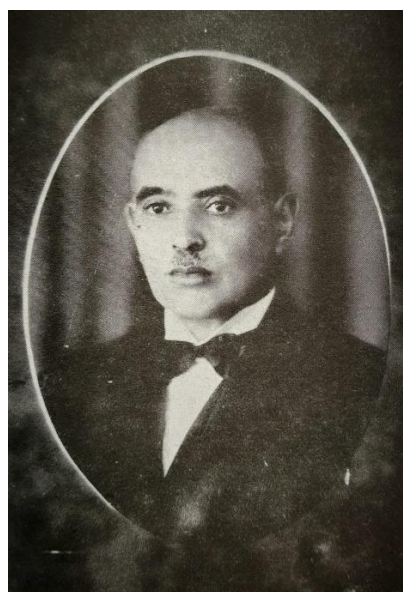


FIGURA 2 – Retrato de Benedicto Nicolau dos Santos.
Fonte: Boletim Latino Americano de Música (BOLETIM, 1936, p. 272-273)

Benedicto Nicolau dos Santos contribuiu significativamente para as artes na Curitiba do seu tempo. Como compositor escreveu operetas, diversas peças de música ligeira e séria, música para cinema mudo e música sacra¹⁸ (FERRARINI, 2011, p. 39). Na figura 3 vemos o compositor na estreia da opereta *Marumby* com música e libreto de autoria própria. O compositor se encontra no centro da imagem, na posição de regente de orquestra.

¹⁷ “Benedito Nicolau dos Santos”. Rumo Paranaense, vol. 1, n° 10, outubro de 1974, p. 2-3.

¹⁸ “Benedito Nicolau dos Santos”. Rumo Paranaense, vol. 1, n° 10, outubro de 1974, p. 2-3.



FIGURA 3 – Estreia da Opereta Marumby de Benedicto Nicolau dos Santos, Antigo Teatro Guayra, 1928.
Fonte: Acervo MIS.

Alguns tipos específicos de composição de Benedicto descobri através de seu álbum onde foram localizados, por exemplo, as cinco obras para cinema e algumas obras com temas religiosos como por exemplo a canção *A São Francisco* e o *Hino das Mães Cristãs*. Até onde foi possível saber, a primeira composição musical impressa em tipografia em Curitiba é de sua autoria: a *Polka Novo Mundo* (PORTELLA, 2012, p. 18). A notícia desta peça foi anunciada em uma revista, como se vê na Figura 4.

POLKA «NOVO MUNDO».—Com o título supra, fomos graciosamente endereçada pelo digno proprietario do atelier Novo Mundo, o nosso bom Ir. Adolpho Guimarães, uma bonita polka, (primeira musica typographada no Paraná) de composição do talentoso Sr. Benedicto Nicoláu dos Santos.
Agradecidos.

FIGURA 4 – Sessão do noticiário da revista maçônica *Jerusalém* (15 de julho de 1899, p. 8) com nota sobre a primeira obra musical tipografada no Paraná - polka *Novo Mundo* de Benedicto Nicolau dos Santos.
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Além de músico e compositor, Benedicto era escritor e dramaturgo, contribuindo neste campo com peças teatrais, um libreto de opereta, diversos contos, críticas musicais e outros assuntos em vários periódicos regionais e nacionais¹⁹ (SANTOS, 1985, p. 59-60). Como musicólogo, desenvolveu muitas obras singulares, como sua obra magna em quatro volumes *Sonometria e música*, além de escrever diversos artigos para o *Boletim Latino-Americano de Música*, criando uma parceria com o musicólogo teuto uruguaio Francisco Curt Lange (FERRARINI, 2011, p. 39). A figura 5 é uma fotografia do almoço oferecido ao compositor pela conclusão de sua obra *Sonometria e Música*.



FIGURA 5 – Almoço oferecido a Benedicto no Grande Hotel pela conclusão de sua obra *Sonometria e Música*.
Fonte: Acervo MIS.

De sua obra, *Sonometria e música*, cabe destacar a repercussão positiva entre intelectuais, músicos e compositores. Citando apenas dois exemplos, que podem ser considerados os mais importantes. O primeiro coube a Mário de Andrade, que envia uma carta a Benedicto Nicolau dos Santos em agradecimento pela obra recebida. A carta foi citada por Oswaldo Piloto no jornal *Gazeta do Povo* de 10 de novembro de 1933:

¹⁹ “Benedito Nicolau dos Santos”. Rumo Paranaense, vol. 1, n° 10, outubro de 1974, p. 2-3.

Só depois desse trabalho, tão penoso quanto a doença, é que de volta a São Paulo, pude entregar-me à leitura de seu livro e fazer inteira justiça ao seu esforço admirável de enriquecer a musicologia nacional, com um trabalho de valor.

O seu trabalho, na sua concepção arrojada, na sinceridade do artista que o produziu, na erudição de que esse artista procurou cercar-se, causa-me a admiração mais sincera. Pode ter certeza que hoje, cerco o seu nome do mais profundo respeito e que passei a conta-lo entre os raros homens, da nossa terra, para os quais a Música vai além duma simplória execução instrumental.²⁰

A obra de Benedicto também foi elogiada pelo musicólogo alemão Francisco Curt Lange que escreve:

“Sonometria e Música” es una contribución muy valiosa y de mi parte haré todo lo posible para que su difusión se realice íntegramente em los Seminários de Investigación Europeos, como en los Conservatorios de algunos de nuestros países, donde há assomado, desde un tempo a esta parte, un ritmo más acelerado, dando muerte a la burocracia e imponiendo nuevamente las exigencias del Arte vivo y de quienes se preocupan de su difusión, elevación y profundización.²¹

A pesquisa nos periódicos consultados na Hemeroteca Digital resultou as principais menções, pelo critério da pesquisa, em dois periódicos: *A Notícia* e *A República*. No jornal *A Republica* encontramos notícias que tratam de publicações de obras de Benedicto Nicolau dos Santos, outras são convocações para trabalhar como júri popular e outras são relacionadas ao seu trabalho como servidor público.

A pesquisa nos periódicos também permitiu encontrar vestígios das relações de Benedicto Nicolau dos Santos com vários dos poetas simbolistas, tais como Dario Vellozo, Francisco Leite e Correia Netto. Benedicto também contribuiu literariamente em sua juventude para alguns dos periódicos do meio Simbolista paranaense, tendo destaque a revista *Azul* da qual serviu como redator juntamente com Santa Ritta Junior, Evaristo Pernetta, Adolpho Werneck, Euclides Bandeira e Thiago Peixoto.

Na revista *Azul* encontram-se colaborações de outros intelectuais importantes do período, como Julio Pernetta, Nestor Victor, Silveira Netto, Domingos Nascimento, Leoncio Correia e Cruz e Souza. Ainda há poemas na revista que foram dedicados a Benedicto Nicolau dos Santos, o que faz supor que ele era reconhecido e possuía vínculos com tais autores. Destes exemplos podemos citar o poema “Lecticia”, de Adolpho Werneck, ou “O Soneto”, de Aristides

²⁰ “Excertos sobre apreciações de ‘Sonometria e música’”. Rumo Paranaense, vol. 1, nº 10, outubro de 1974, p. 12-16.

²¹ “Excertos sobre apreciações de ‘Sonometria e música’”. Rumo Paranaense, vol. 1, nº 10, outubro de 1974, p. 12-16.

França.^{22 23} A edição da revista de 29 de outubro de 1900 informa-nos que Benedicto substituiu Thiago Peixoto na direção de redação, devido à ausência deste último, o que pode fazer supor a confiança existente para deixar tal incumbência nas mãos deste redator da revista.

Outra fonte que corrobora esta proximidade de Benedicto com os poetas é sua amizade com Thiago Peixoto. No ano de 1921, Benedicto escreveu uma matéria para o jornal *A Republica*, falando de suas reminiscências sobre o amigo que por esta altura já havia falecido.

A ceifa chegou desta vez nossa fileira, disse-me o Euclides Bandeira no dia seguinte ao da morte de Thiago Peixoto. E havia razão. A nossa fileira já era a de vinte annos atraz. Reduzidissimo numero de amigos hoje, conhece o surto daquelle grupo de rapazes audaciosos que desfraldou em 1900-1901 com o “Azul” um programma literario e o sustentou galhardamente com sacrificios do toda a especie até o fim da jornada a que se traçou.

Entre os do grupo ainda nos é caro, e revive integral, nesta phase de saudades e recordações, o nome de Thiago Peixoto como poeta e companheiro das lutas aridas das letras.

(...) Bohemio por indole, á flor da vida, deixou o emprego e fez-se nomade, alliado á nossa caravana de arvezados nilistas. Viviamos então, de versos, de cantares, de músicas, de enthusiasmos e de rapidos romances.²⁴

Através deste trecho é possível perceber que Benedicto em sua juventude (primeira década de 1900) permaneceu em contato com os poetas de sua geração. Mesmo posteriormente, quando já na década de 1920, tem ainda contato com Euclides Bandeira. O poeta, que na época da revista *Azul* fazia parte do grupo de redatores com Thiago Peixoto e Benedicto Nicolau dos Santos.

Sobre suas interações no meio cultural temos o relato de Leonor Castellano. Em texto para jornal *O Dia*, sob o título “A sabedoria que mora no silêncio”, Leonor discorreu sobre uma visita realizada a Benedicto por ocasião de um Concurso de Livros. Antes disso ela relata que conheceu o compositor em sua juventude, quando em 1919 um grupo de mulheres utilizando de seus dotes artísticos e contribuindo numa ação para transformar um periódico de folha semanal a diário decidem montar uma comédia dramática. Uma senhora D. Rita era quem estava realizando os ensaios da montagem, mas decidiu-se que deveriam buscar uma pessoa com conhecimentos técnicos para auxiliá-las em seu intento. Conseguem então a presença de Benedicto para os ensaios e é aqui que temos uma descrição sobre seus conhecimentos teatrais:

²² Artistides França, “Soneto”, *Azul: pela arte*, ano I, tomo II, outubro de 1900, p. 29.

²³ Adolpho Werneck, “Lecticia”, *Azul: pela arte*, ano I, tomo I, abril de 1900, p. 22.

²⁴ Benedicto Nicolau dos Santos, “Algumas Reminiscencias: A memória de Thiago Peixoto”, *A Republica: Órgão do Partido Republicano Paranaense*, ano 35, n.153, 1 de julho de 1921, p. 1-2.

Era ele o homem providencial cuja opinião seria respeitada, e quem haveria de dizer das possibilidades, ou não, do improvisado grupo de “artistas”, “declamadoras”, etc. Foi uma, duas, várias vezes, paciente e persuasivo, corrigindo e estimulando o grupo cênico, até autorizar o ensaio geral. O festival beneficente, com uma casa a cunha, correspondeu a expectativa. Foi nessa ocasião que eu tive o prazer de conhecer e receber instruções (como uma das “artistas” principais) de um hábil musicista, extraordinário ensaiador de peças teatrais e ele mesmo autor dramático, BENEDITO NICOLAU DOS SANTOS. (*O Dia*, de 24 de Julho de 1949)

Este relato de Leonor Castellano demonstra que Benedicto Nicolau dos Santos além de compositor e escritor já em 1919 era reconhecido na cidade como tendo o “conhecimento técnico” para dirigir ensaios de teatro. Mais à frente ela fala sobre o inquérito do Concurso de Livros (pode-se supor que seja contemporâneo à escrita do artigo no jornal, em 1949) e que ninguém melhor para ser consultado sobre o assunto do que Benedicto “um dos mais brilhantes sócios do Centro de Letras”. Seguindo a descrição da entrevista podemos notar também a importância dada por Benedicto à literatura e à escrita para a elevação do nível intelectual do povo. Esta preocupação do compositor com a elevação do nível intelectual geral mostra um pouco mais de seu interesse pela educação, atividade que está sempre fazendo parte de sua vida de diversas formas, seja como professor ou como disseminador da cultura.

Além de suas contribuições artísticas, Benedicto Nicolau dos Santos era também um pensador, professor e conferencista reconhecido. Em 1929 foi um dos fundadores do Círculo de Estudos Bandeirantes, instituição que permanece em atividade até os dias atuais. Ocupou a cadeira nº 16 da Academia Paranaense de Letras. Em 1945 foi o fundador da cadeira nº 23 da Academia Brasileira de Música, atual cadeira nº 19²⁵. O compositor faleceu em Curitiba no dia 9 de julho de 1956 aos 77 anos de idade (FERRARINI, 2011, p. 41).

²⁵ No livro *Círculo de Estudos Bandeirantes Documentado*, na *Revista Rumo Paranaense* e no livro *Aspectos da História do Teatro Paranaense* Benedicto aparece como fundador da cadeira de número 23 da Academia Brasileira de Música (FERRARINI, 2011, p. 39; BARK, 1974, p. 2; SANTOS FILHO, 1979, p. 210). No site da Academia Brasileira de Música, na aba “Acadêmicos”, Benedicto consta como fundador da cadeira de número 19, sendo a cadeira de número 23 fundada pelo compositor Camargo Guarnieri. ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Acadêmicos Fundadores. (disponível em <https://abmusica.org.br/academicos/> acessado em 02/11/2024). No mesmo site, na aba “Sobre a ABM” – no texto “Nossa história...”, consta que a Academia foi criada em 1945 com 50 cadeiras, tendo a de número 23 como fundador Benedicto Nicolau dos Santos. No entanto, quando assumiu nova direção, a Academia foi reformulada, e no estatuto de 1961 o número de cadeiras foi reduzido para 40. Com a extinção de algumas cadeiras, os números foram alterados, passando a cadeira de Benedicto a contar com o número 19. Esse é o número atual da cadeira que tem o músico como fundador. (disponível em <https://abmusica.org.br/sobre-a-abm/> acessado em 02/11/2024)

2. O ÁLBUM DE COMPOSIÇÕES DE BENEDICTO NICOLAU DOS SANTOS

Os fundamentos da música da cultura ocidental remontam à Grécia Clássica, quando começou a ser sistematizada a teoria musical com as bases que se mantêm em linhas gerais até hoje – a concepção de organizar as alturas dos sons em notas musicais e o estudo das relações entre elas com aplicação de proporções matemáticas, e a noção de ritmo a partir da combinação de durações de sons longos e curtos. Durante séculos a Europa Medieval manteve as concepções dos teóricos gregos, mas desconheceu a sua notação musical. Novas formas de notação começaram a ser desenvolvidas no final do primeiro milênio da era cristã para o registro do Canto Gregoriano. E no início do segundo milênio da Era Cristã surgiu a notação em pauta, que se tornou a base para a notação até hoje compreendida, que chamamos de partitura. O desenvolvimento e a precisão das técnicas de escrita musical foram se desdobrando, à medida em que a composição musical e os compositores assumiam maior relevância nos debates culturais.

Embora a notação musical tenha possibilitado o trânsito de obras para os locais mais longínquos do planeta e possibilitasse a execução de obras musicais quantas vezes os músicos estivessem dispostos a tocá-las e os ouvintes a ouvi-la, adiciono aqui duas formas de abordar a transmissão da música através da partitura. Esta discussão foi abordada pelo músico, regente, Dr. Carlos Alberto Figueiredo em sua obra *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. Uma das posições quanto à obra musical enquanto texto registrado acredita que a partitura é única enquanto realidade física que não possui variação enquanto existem diferentes formas de executá-la, adicionada ainda nesta corrente a posição de que as ideias musicais sem notação escrita seriam inexistentes. A segunda posição parte do ponto de vista de que não é possível registrar na escrita determinadas características de execução musical de forma precisa, não podendo ser sinônimo da obra musical em si, tal como se transmite (FIGUEIREDO, 2014, p. 14).

Sugiro aqui uma metáfora para o registro musical escrito: é como a leitura de um livro. Há neste a impossibilidade de compreender o sentimento, as sensações despertadas em cada um de seus leitores, pois cada um, de acordo com sua experiência, irá receber e trabalhar a leitura do texto de acordo com suas experiências, sua capacidade de abertura para novas conexões com outras vivências já adquiridas. Levado à interpretação musical o escopo do músico é ainda maior por tratar-se de um texto musical mais subjetivo do que a comunicação não-musical. Assim, o texto musical passa muitas e valiosas informações sobre a concepção do compositor,

e o músico deve atentar-se o máximo possível a todas essas informações para aproximar-se o quanto for possível da obra como pensada, mas colocando também a sua contribuição.

Um exemplo de obra que possui uma fonte primária (um manuscrito original de BNS) e uma cópia de copista é a obra *A São Francisco*. A cópia de copista está bem legível e o papel aparenta não ser tão antigo quanto a fonte primária. Suponho que seja uma cópia realizada para a execução de tal obra juntamente com outras do mesmo compositor para o projeto Paraná Canta, já tratado anteriormente. Isso leva a reflexões editoriais que serão abordadas posteriormente para o processo de editoração que realizei com estas obras.

Para tratar de um caderno de obras de Benedicto Nicolau dos Santos denominado “Musicas”, precisamos voltar ao assunto da organização do acervo de obras dos compositores paranaenses. Na Introdução descrevi a forma como as obras musicais dos compositores paranaenses estava organizada no acervo quando de sua localização na biblioteca da EMBAP. A forma como foram organizados, separando os documentos por compositores e em ordem alfabética possui semelhança com a definição de Heloísa Bellotto:

Admite-se como fundo o conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por determinada entidade pública ou privada, pessoa ou família, no exercício de suas funções e atividades, guardando entre si relações orgânicas, e que são preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural, não devendo ser mesclados a documentos de outro conjunto, gerado por outra instituição, mesmo que este, por quaisquer razões, lhe seja afim. (BELLOTTO, 2006, p. 128)

Esta definição da autora me auxiliou na compreensão da separação documental por fundos, neste caso a separação das obras por compositores, o que facilita o trabalho do pesquisador. Entretanto não é possível determinar com toda a certeza se este fundo foi mesclado com documentos de outras instituições. Existe, entretanto, carimbos em determinadas obras musicais (manuscritos autógrafos, de copistas ou fotocópias) que possibilitam rastrear a procedência institucional, como por exemplo o manuscrito da obra *Canção dos Pinheiros*, da opereta “Linda”, que possui carimbo de pertencimento à BPP (Biblioteca Pública do Paraná).

O que não é possível identificar através dos documentos existentes é se no momento da constituição deste acervo ou dos fundos, todos os documentos formaram uma unidade ou se foram mesclados em períodos diferentes. O fundo pertencente aos documentos do compositor Benedicto Nicolau dos Santos possui, além deste álbum de composições, uma diversidade de documentos: documentos autógrafos sobre diversos assuntos relacionados a música; fotografias; dois encadernados simples, já desmontados, contendo escritos do compositor sobre lembranças de sua vida e relatos sobre os acontecimentos de seu tempo; alguns folhetos e

programas de concerto que englobam diferentes períodos de sua vida. Há também uma porção com cerca de trinta obras avulsas em diferentes fontes: manuscritos autógrafos, manuscritos de copistas, fotocópias de originais, fotocópias de manuscritos de copistas e fotocópias de música editada. As músicas editadas fazem parte do periódico das primeiras duas décadas de 1920, *O Olho da Rua*.

2.1 O Álbum *Musicas* e as composições nele contidas

O álbum de Benedicto Nicolau dos Santos encontra-se encadernado, com a identificação “Musicas” na capa, em baixo relevo na cor dourada. Não foi possível identificar em que período este foi encadernado, mas acredita-se que tenha sido encadernado após o falecimento de Benedicto Nicolau dos Santos, visto as obras estarem enumeradas muitas vezes de forma descontínua, isto é, partes de uma mesma obra encontram-se encadernadas em outros trechos do álbum e com páginas invertidas. A marcação, acima indicada, parece ter sido escrita com lápis de cor vermelha, e muitas vezes o enumerador se equivoca quanto a quais são trechos pertencentes ou não a uma obra, o que pode indicar ter sido numerada por outra pessoa que não o compositor.

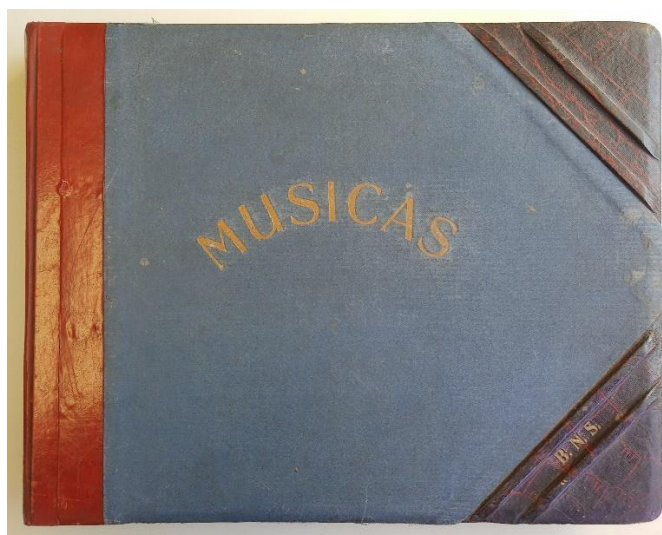


FIGURA 6 – Capa do Álbum de composições de Benedicto Nicolau dos Santos.
Fonte: Acervo MIS.

Segundo relato de seu filho, Benedito Nicolau dos Santos Filho, em um número especial da revista *Rumo Paranaense* dedicada à memória de Benedicto, existia um álbum “que

conseguiu sobreviver à destruição do tempo”.²⁶ Embora tal álbum, descrito neste trecho da revista possua inúmeras obras que constam no álbum encontrado no acervo da EMBAP, parece tratar-se de outro exemplar. Há algumas obras que constam em um dos álbuns, mas que não se encontram no outro, o que leva à ideia de que possam ser álbuns distintos. Esta questão carece de aprofundamento, a ser realizado em outra pesquisa.

Outra obra relatada na matéria é o *Hino de Santa Terezinha*, segundo Nicolau dos Santos Filho, “bastante cantado, na época, na Antiga Igreja de São Francisco de Paula, na Rua Saldanha Marinho, (extraviado), além de outros hinos sacros manuscritos.”²⁷ Um *Hino à Santa Terezinha* foi localizado juntamente ao álbum no acervo. Ele encontrava-se dentro de um envelope, em péssimo estado de conservação. Ao que tudo indica, trata-se do mesmo hino referido por Santos Filho.

O trabalho com o álbum de Benedicto Nicolau dos Santos trouxe diversas dificuldades que provocam no pesquisador a análise e a reflexão. A primeira dificuldade com que se depara o pesquisador é que não existe uma documentação que trate da trajetória do álbum. Diferentemente de outras obras e documentações do acervo, e do próprio Benedicto, este álbum não possui um indício de pertencimento seja à Secretaria de Cultura, à Biblioteca Renée Devrainne Frank ou à Biblioteca Pública do Paraná, seja através de documentação ou de carimbos, como acontece com outros documentos. Saliento novamente que houve a mudança, em dezembro de 2022, de todo o acervo de música paranaense, por solicitação da diretora do MIS-PR (Museu da Imagem e do Som) a guardiã legal deste patrimônio cultural. A partir desta data portanto, o acervo está acondicionado no prédio do MIS-PR situado na rua Barão do Rio Branco, número 395, centro de Curitiba.

O álbum é constituído de 140 obras e alguns fragmentos. A maior parte destas obras é de autoria de Benedicto Nicolau dos Santos. Uma pequena porção de composições pertence a outros autores, mas que foram copiados pelo próprio Benedicto Nicolau pelo que indica a análise da caligrafia. Algumas poucas obras possuem caligrafia ligeiramente diferente da caligrafia predominante no álbum.

Surgem alguns questionamentos quando à organização do álbum visto existirem algumas obras com suas folhas desmembradas no álbum, em posicionamentos que podem indicar um encadernamento posterior à cópia destas composições. Possivelmente Benedicto

²⁶ Benedicto Nicolau dos Santos Filho, “O que restou das músicas”. Rumo Paranaense, vol. 1, nº 10, outubro de 1974, p. 17.

²⁷ Benedicto Nicolau dos Santos Filho, “O que restou das músicas”. Rumo Paranaense, vol. 1, nº 10, outubro de 1974, p. 17.

copiou suas obras originais para este álbum em algum momento posterior às suas criações, como uma cópia de suas composições. Há, portanto no álbum, composições desde o período final do século XIX, década de 1890, até obras compostas na década de 1930, já no século XX. Em meu processo de reconhecimento do álbum e durante a catalogação inicial das obras precisei rever várias vezes, com toda atenção, as obras para conseguir encontrar as partes que se encontravam dispersas por todo o álbum.

Depois de ter uma visão panorâmica das obras do álbum percebe-se a prolífica vida musical de Benedicto Nicolau dos Santos, pois compôs música para os diversos aspectos da vida musical na sociedade curitibana, desde composições para canto e piano com poemas de compositores simbolistas, passando por composições populares da época – como polkas, valsas e mazurcas – além de composições religiosas, hinos para escolas e outras associações, um hino para uma cidade, música para operetas, música para uma banda sinfônica e música para cinema.

Outra interessante observação sobre o álbum possui relação com as dedicatórias das composições. Embora nem todas possuam dedicatórias, há algumas que ilustram o convívio do compositor com as mais destacadas personalidades da sociedade curitibana de seu tempo, tais como os poetas José Gelbeck, Francisco Leite e compositores como Bento Mossurunga.

Das composições para canto e piano de Benedicto Nicolau dos Santos pertencentes ao álbum “*Musicas*”, possuímos 15 fontes dentro do álbum e 14 composições. Na tabela 1 é apresentada uma lista destas com seu título e respectivo autor do texto, conforme indicado no caderno.

	Título da obra	Formação	Autor da letra
01	Não ha ninguem mais meiga e linda que você	Canto e piano	Heitor Stokler
02	A um lyrio (Barcarola)	Canto e piano	Domingos Nascimento
03	A São Francisco (Jaculatoria)	Canto e piano	Alda Silva
04	Triste sorriso	Canto e piano	José Gelbeck
05	Flor de Lotus	Canto e piano	Dario Velloso
06	Hymno escolar	Canto e piano	Francisco Leite
07	Mimosa Morena	Canto e piano	Correia Junior
08	Triste Pierrot (Canção)	Canto e piano	José Gelbeck
09	Hymno das Mães Christãs	Canto e piano	Não informado
10	Valsa da Borboleta (Da opereta "Linda")	Canto e piano	José Gelbeck

11	Hymno (Para concurso do "Hymno Morretense")	Canto e piano	Sem letra
12	Hymno da Sociedade Recreativa "Lyrio do Nhundiaquára"	Canto e piano	José Moraes
13	Hymno escolar	Canto e piano	Não informado
14	Escola Normal de Paranaguá (Marcha Gloriosa)	Canto e piano	Não informado

TABELA 1: lista de composições para canto e piano no álbum
 Fonte: elaboração do autor com base em informações do Álbum de Composições

Além das obras constantes no Álbum, indicadas na tabela, a pesquisa incluiu também o *Hino à Santa Terezinha*. Este hino foi localizado no Acervo de Música Paranaense, dentro de um envelope sem remetente e em estado deteriorado de conservação. Este envelope se encontrava dentro do álbum de obras do compositor. A composição não está datada e está escrita para canto e piano. A obra é citada pelo filho do compositor, Benedito Nicolau dos Santos Filho, na introdução de uma relação de composições musicais existentes.²⁸ Nesta introdução, Nicolau dos Santos Filho informa que o *Hino à Santa Terezinha* com letra do poeta Dr. Ciro Silva, cantado outrora na antiga Igreja de São Francisco de Paula, encontrava-se extraviado.

2.2 O processo de edição das partituras

Para fazer as editorações foi necessária consulta ao acervo de fontes primárias do fundo do compositor. As partituras estavam parcialmente acondicionadas, pois, mesmo estando adequadamente organizadas em fundos, o acervo do compositor não estava catalogado. Essa desorganização se dá por motivos como a não existência de um sistema único sistema de tratamento documental, ou seja, não há uma padronização, porque “os arquivistas de orquestra são formados em música e desenvolvem métodos próprios de tratamento de partituras, heterogêneos, pouco documentados e difundidos, impedindo uma preparação prévia de profissionais para lidar com o tratamento dessa documentação” (De Faria, 2009, p.86).

Outra dificuldade para este tipo de acervo, que contém obras do período do final do século XIX ao início do XX, é a falta de políticas públicas para a preservação, organização, catalogação e divulgação dessas obras, ao contrário das obras arquitetônicas do período colonial

²⁸ Benedito Nicolau dos Santos Filho, “O que restou das músicas”. Rumo Paranaense, vol. 1, nº 10, outubro de 1974, p. 17.

que recebem destaque e verbas governamentais. Os bens imateriais tem pouca representatividade, então é preciso repensar a questão do Patrimônio Cultural, como salienta Cotta (2006):

Pensar as questões relativas à preservação e ao acesso ao patrimônio musical implica necessariamente em repensar a noção tradicional de patrimônio cultural. Esta noção historicamente relaciona-se ao tão criticado conceito de “patrimônio histórico e artístico nacional”, uma vez que, sob a sua bandeira, desde a década de trinta do século passado até muito recentemente, todas as políticas públicas de preservação de patrimônio cultural no Brasil voltaram-se quase que exclusivamente para os bens culturais tangíveis produzidos no período colonial, tais como o patrimônio arquitetônico e a imaginária religiosa, negligenciando sistematicamente outros tipos de manifestação cultural tais como festas, mentalidades, práticas culturais e até mesmo o próprio patrimônio documental (ainda que documentos possam ser considerados como patrimônio material, uma vez que trata-se de bens tangíveis). (COTTA, 2006, p. 25)

Mais à frente Cotta fala deste problema relacionado à música:

A música brasileira dos séculos XVIII e XIX não foi contemplada com políticas de preservação. Uma das conseqüências diretas para o patrimônio musical foi a perda de muitos acervos importantes e, ainda hoje, a falta de políticas públicas voltadas para a preservação de acervos musicais é freqüentemente apontada como umas das principais razões que levaram ao colecionismo, muitas vezes alegada como justificativa para ele. (COTTA, 2006, p. 25-26)

Muitas vezes fica a cargo das Universidades Públicas, através alunos e pesquisadores, a organização, tratamento e até mesmo a publicação de tais obras. Um exemplo disto e que ocorreu na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – Campus de Curitiba II, foi o trabalho conjunto de três pesquisadores: Cássio Menin, Marília Giller e Tiago Portella realizaram um trabalho de tratamento documental e pesquisa de um acervo do compositor paranaense Antonio Melillo. Interessante notar que o trabalho inicial, dividido em três etapas, consistiu em consultar diferentes locais, pois a totalidade das obras do compositor não se encontrava em apenas uma instituição ou espaço.

Foram consultados e coletados materiais como recortes de jornais, partituras, fotos e livros. O material passou também por tratamentos iniciais de conservação e preservação, como: higienização, restauração e digitalização. Com esse material foi possível fazer um breve levantamento da produção artística do professor Melillo. Consideramos como segundo passo sempre que possível consultar e entrar em contato com alguns pesquisadores, músicos e historiadores, buscando preencher algumas lacunas, e de fato conseguimos valiosas informações. O terceiro passo foi fazer um minucioso levantamento no acervo da Biblioteca da FAP (BOSB). A equipe trabalhou com mais de 3500 mil partituras, entre as diversas obras encontradas estão manuscritos, impressos e muitas obras raras, que foram separadas e organizadas para um estudo mais aprofundado futuramente. No presente trabalho

descrevemos somente o que diz respeito ao acervo do professor Melillo. (GILLER & SILVA, 2010, p. 209).

Não é incomum encontrar materiais de compositores em diferentes acervos. Isto pode acontecer devido a diferentes fatores: familiares destinam materiais para diferentes instituições ou doam apenas parte do acervo; em vida, os próprios compositores podem ter destinado a diferentes instituições seus materiais documentais, entre outros. O trabalho realizado pelos três pesquisadores acima citados exige um bom trânsito entre instituições e a colaboração destas para se obter um resultado satisfatório do trabalho. Os pesquisadores também precisaram preocupar-se com outras atividades relacionadas a higienização e restauração dos acervos, fato encontrado em diversas localidades, muitas vezes devido à falta de políticas públicas para o devido tratamento dos materiais pelas próprias instituições.

Esta dissertação propõe a editoração de algumas obras, principalmente obras para a formação de canto e piano trazendo aos músicos a possibilidade de conhecer, estudar e apresentar ao público algumas das obras do compositor, favorecendo o conhecimento deste por outros pesquisadores que venham se interessar por sua obra. Sobre a questão da falta de políticas públicas fica a cargo da sociedade, incentivada pelas pesquisas acadêmicas e por lideranças sociais, cobrar medidas e verbas para a manutenção e continuidade dessas importantes obras do patrimônio nacional.

Outra problemática que surge além no que refere a sua materialidade, mas agora em relação a sua subjetividade, pois as canções e principalmente as obras para piano não fornecem base textual que descreva a forma de execução, razão de ser e histórico. Este problema é citado por Cavalcanti e Carvalho (2011):

Por se tratar de material não-textual, ou que pelo menos o texto propriamente dito não integre o seu todo, torna-se difícil ao indexador ou analista extrair conceitos da partitura para sua representação. Infelizmente, as poucas fontes descritivas (textuais) da partitura podem não aprofundar muito a identificação temática da obra musical. Muito do que está implícito por meio da simbologia notacional não é apercebido ou compreendido pelo indexador na análise conceitual. Como consequência, este processo analítico-documental tende a falhar na primeira etapa da análise documentária, pois conforme dito anteriormente, a tradicional leitura técnica bibliográfica aplicada ao documento musical não faz sentido em virtude da natureza da representação musical. Por isto mesmo, na busca por minimizar este efeito negativo no tratamento da obra musical impressa, procurou-se apoio no estudo de componentes da musicologia e a inquirição a usuários especializados. (CAVALCANTI; CARVALHO, 2011, p. 137-138)

Para solucionar essa questão é necessário o conhecimento das simbologias musicais, caracterização do período em foi composta, o estilo, a audição comparada, ou seja, a análise

paralela com outras obras do mesmo período. Saber o contexto sociocultural de Benedicto, como foi apresentado no capítulo 1, é de fundamental importância para a interpretação das obras, além das fontes documentais, como jornais e revistas da época, além do próprio diário do compositor.

Com estas questões levantadas sobre conservação do acervo e em outra ponta sobre a importância de conhecer o contexto em que sua obra foi concebida e executada, passamos a descrição do trabalho prático de editoração das obras de Benedicto Nicolau dos Santos.

As obras escolhidas para serem editoradas e que contam nesta dissertação foram retiradas de manuscritos autógrafos do compositor. Suas fontes foram o Álbum intitulado “Musicas” e um manuscrito individual contendo o *Hino à Santa Terezinha*, avulso. As obras que serão listadas abaixo possuem a fonte autografa e três delas possuem cópia de copista não identificado, ou fotocópias de manuscrito autógrafo do compositor diverso da fonte manuscrita original existente no acervo. Em primeiro plano prezamos por fazer a editoração a partir dos manuscritos autógrafos, consultado os manuscritos de copista apenas para compreender possíveis divergências existentes no manuscrito original e analisar a forma como o copista lidou com as divergências.

Figueiredo (2014, p. 30), ao tratar das abordagens utilizadas para o uso de um texto para a edição, trabalha com dois fatores: questionando se quanto à sua origem se deve editar um texto com base no autógrafo, em edições posteriores, edição autorizada ou fontes da tradição; e quanto ao percurso da obra, se deve registrar os estágios composicionais e registrar as contribuições da tradição. Esta reflexão é importante para compreender o processo de editoração de uma obra. Trazendo ao núcleo da pesquisa entendemos que ambas abordagens devem ser consideradas na editoração das obras de Benedicto Nicolau dos Santos. Primeiro considerando a origem, pois estamos trabalhando com manuscrito autógrafo do compositor embora não seja o autógrafo original; em segundo lugar porque existem intenções de modificação registradas em uma ou outra de suas obras como por exemplo a canção *Flor de Lótus* com poesia de Dario Vellozo que numa das partes do álbum está escrita numa tonalidade e em outra parte do álbum – ainda que incompleta – esteja escrita em outra tonalidade.

Quanto à metodologia utilizada para a editoração das partituras, consideramos as reflexões de Carlos Alberto Figueiredo (2014) sobre o processo. Segundo este autor, existem diversas abordagens para realizar o processo de editoração de uma partitura. Essas abordagens levam em conta aspectos como o objetivo da editoração, pesquisa, edição com fins de execução, apresentar ao público a versão mais antiga ou completa de uma obra, os processos de composição do autor, entre outros.

Neste processo, escolhi como mais eficaz para o objetivo dessa dissertação o processo editorial denominado Edição Prática. “A edição pratica, ou didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em fonte única, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto.” (FIGUEIREDO, 2014, p. 66)

No caso do compositor Benedicto Nicolau dos Santos, possuímos como fonte os manuscritos autógrafos. Algumas das obras possuem manuscrito de copistas não identificados, porém de data posterior, utilizados como cópias para a performance no projeto Paraná Canta, já abordado no capítulo 2. É o caso das obras *A São Francisco*, *Mimosa Morena* e *Flor de Lotus*. Já obras como *A Sta. Terezinha* e *Não Empurre* possuem apenas o manuscrito autógrafo. O manuscrito de *Não Empurre* está localizado dentro do Álbum Músicas. Já o manuscrito autógrafo *A Sta. Terezinha* é avulso como também indicado em outro trecho no início deste subcapítulo.

Em relação à classificação proposta por Figueiredo (2014), nosso procedimento não se ateve exclusivamente ao descrito como edição prática. Para o autor ela tem “papel semelhante a cópia, imediatista, só que multiplicada pela quantidade de exemplares” (p. 66). A escolha, nesta dissertação, pode ser considerada uma mescla entre edição prática e as intervenções atribuídas à edição crítica, pois a preocupação principal foi ater-se à intenção original do compositor, como uma cópia o mais fidedigna possível, mas que fosse utilizável pelos intérpretes sem grandes problemas para a execução, o que exigiu em determinados momentos e contextos a adição de notas, a correção de lições, por exemplo.

Para conseguir este objetivo foi necessário corrigir o que consideramos como supostos erros, que Figueiredo (2014) descreve como “lições ou estruturas evidentemente incorretas, que podem ser detectadas na medida em que são impossíveis dentro das convenções estilísticas da obra.” (p. 22) Trechos incompletos ou de difícil interpretação foram considerados e trabalhados conforme o editor considerou possibilidade viável de execução sem a descaracterização das obras. Esse procedimento foi adotado, por exemplo, para a segunda voz da parte de coro do *Hymno das mães Christas*, em que o texto não era acompanhado da rítmica das notas, mas possuía a indicação das notas a serem utilizadas, sem a rítmica adequada ao texto. Desta forma a nossa escolha foi a de adicionar o ritmo ao texto assim como ocorre na primeira voz do coro.

Para o caso da letra, a escolha, em todas as obras, foi de utilizar a grafia e regras ortográficas correntes atualmente. Então, por exemplo quando há no manuscrito do *Hino à Santa Terezinha* a frase “Derramae vossa chuva de rosas” a escolha foi por “Derramai vossa chuva de rosas” ou no trecho em que aparece “Christo”, que a ortografia atual escreve “Cristo”.

Como afirma Figueiredo (2014) “A edição prática acaba assumindo muitas características, exatamente por não ter uma característica específica.” O trabalho editorial, no que se refere às escolhas, é descrito através dos subtítulos referentes às próprias composições.

Nas seções seguintes é informado o processo de escolhas para a editoração das partituras, conhecendo as fontes primárias através das imagens feitas a partir delas e as imagens do resultado final da editoração e das escolhas realizadas. Para tanto, nas subseções abaixo estão relatados os processos de edição, e nos anexos se encontram os manuscritos e as edições para a visualização das descrições que se seguem.

2.2.1 *A música “Não empurra”*

Para a edição desta obra, foram necessárias algumas decisões editoriais. A partitura da obra está no Anexo 2. A seguir o registro das questões enfrentadas.

A primeira observação a fazer é que existe na armadura de clave até o compasso 16 o sustenido da nota Fá o que indicaria que o trecho estaria em Sol maior. Mas, nos três primeiros sistemas, estes Fás sustenidos estão riscados na armadura de clave, e a análise permite identificar que o trecho se encontra na tonalidade de Dó maior. Do compasso 17 ao compasso 24 temos então a tonalidade de Sol maior; a partir do compasso 26 volta a tonalidade de Dó maior e segue assim até o compasso 41. Do compasso 42 até o fim da partitura temos uma seção na tonalidade de Fá maior que segue até o fim da partitura.

No compasso 11 do manuscrito, percebe-se que na linha da mão esquerda do piano não consta Fá sustenido para o acorde de Si maior, invertido na primeira posição. A melodia na clave de sol começa com Fá sustenido. A decisão editorial foi por anotar o Fá sustenido na mão esquerda.

No compasso 15, aparentemente no último tempo da clave de fá é apenas um Ré natural e a linha suplementar abaixo, mas também pode ser um si com um Ré sem a linha ao meio. Se olharmos o compasso 40 na parte quase final da obra existe o mesmo trecho, mas ali com o traço a linha suplementar ao meio o que indica ser um si com um Ré (harmônico), por este motivo escolhi por deixá-los com ambas as notas no compasso 15 também.

Ainda no compasso 15, na pauta em clave de sol, melodia, há uma bordadura de Lá – Sol sustenido – Lá. A conclusão Mi-Ré-Si-Sol na melodia não pode comportar a nota Sol sustenido, pois a cadência pede o Sol natural do acorde de Sol maior com sétima, movimento V7 – I (Sol – Dó). Optou-se por colocar o sinal bequadro para anular o Sol sustenido anterior,

considerando que a nota Sol natural, tocada no segundo tempo da linha em clave de fá, confirma que se trata de um acorde de Sol maior.

No compasso 20 e no compasso 23 o grupo de três notas da clave de fá do primeiro tempo do acompanhamento não indica ser semicolcheia – colcheia – semicolcheia, entretanto não consta indicação de ser tercina/quíáltera. Optei por continuar com a célula rítmica constante da música, para não perder a unidade estilística, considerando não fazer sentido interpretar estes dois trechos como quáleras (tercinas).

No manuscrito não consta fermata no compasso 38 na linha em clave de fá. Optei por anotar a fermata, igual ao compasso 13. Justifica-se, pois a nota Dó da clave de sol tem a mesma fermata do compasso 13 o que dá coesão ao texto musical.

No compasso 41 do manuscrito não aparece a linha suplementar que caracterizaria a nota mais aguda da clave de sol como Dó. Optei por esta nota, pois o acorde é de Dó maior, tônica do trecho e como é igual ao compasso 16.

O gênero indicado no início da partitura é tango. Se olharmos para outras obras do mesmo período designadas como tango, veremos que há uma certa semelhança na célula rítmica que acompanha a melodia destas obras. Alguns dos chamados tangos deste período possuem um ritmo constante pontuado, influência do gênero habanera.

Esta obra, segundo indicações no Álbum foi composta para a Revista *Curityba em Cynematographo*, da qual falamos sumariamente no capítulo 1 em que tratamos sobre o ambiente cultural na cidade de Curitiba. Nas pesquisas realizadas por Thiago Portella foi possível averiguar que esta Revista foi levada ao palco no dia 22 de novembro de 1908 (OTTO, 2016, p. 342). Segundo a fonte do pesquisador a autoria dos textos é Seraphim França e José Gelbeck e os números musicais de Luiz da Silva Bastos e Paulo de Castro (OTTO, 2016, p. 344). Entretanto com a indicação desta obra no álbum e a datação da composição de 7 de novembro de 1908, 15 dias antes da estreia da peça, ficam as indagações sobre o motivo do nome de Benedicto Nicolau dos Santos não constar nos jornais da época e que foram citados por Portella Otto. Entre os possíveis motivos poderíamos supor que a obra foi composta e não foi utilizada na Revista; outro motivo para a não inclusão do seu nome (se a obra foi executada na estreia juntamente com as composições dos outros compositores) foi ter sido apenas um dos números a ser musicado por nosso compositor.

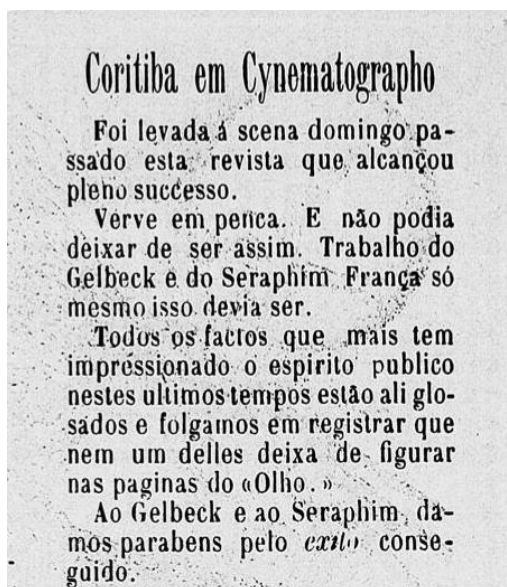


FIGURA 7 – Notícia sobre o sucesso da Revista Curitiba em Cinematógrafo no periódico O olho da Rua.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira (*O olho da rua*, ano 2, nº 42, 28/11/1908, p. 2)

Aqui ficam apenas suposições que algum dia poderão ser esclarecidas no futuro, ou que poderão ficar apenas no domínio das conjecturas. O interesse na editoração desta obra se deve ao fato de ela ter sido composta para uma Revista, um tipo de teatro cantado. Embora a obra não tenha sido composta para ser cantada é implícito seu interesse cênico, pois sendo composta para um espetáculo, foi provavelmente utilizada para acompanhar uma cena onde pode ter havido dança. Além disso a visibilidade para o fato de Benedicto Nicolau dos Santos ter composto ao menos esta música para o teatro de Revista *Curitiba em Cinematógrafo* atesta o seu entrosamento e participação nesta forma de entretenimento já na juventude, pois neste ano o compositor completava 30 anos de idade. Também aumentou o desejo da editoração desta obra o fato de Portella fazer um trabalho importante sobre o gênero Teatro de Revista no Paraná, como uma forma de contribuir para a discussão, aprofundamento e as questões ligadas a este estilo de entretenimento no Paraná.

2.2.2 A música “Mimosa morena”

A peça Mimosa Morena é escrita para canto e piano e está na tonalidade de ré maior. Possui letra de Correia Junior. Esta obra não possui assinatura autógrafa dentro do álbum, entretanto a grafia musical e textual é de Benedicto Nicolau dos Santos e a obra, atribuída em fonte de copista ao próprio compositor. Na listagem de obras de Benedito Nicolau dos Santos

Filho publicada na Revista Rumo Paranaense e já citada anteriormente, que parece tratar-se de outro álbum, atualmente desconhecido, a autoria é retratada como do próprio compositor.²⁹ Todas as obras contidas no Álbum e que são de outros compositores estão devidamente identificadas.

Mimosa morena está escrita em compasso binário, entretanto, a obra está quase completamente escrita com agrupamentos de tercinas, que dão uma sensação característica à obra que subjetivamente poderia fazer imaginar a personagem deste poema num andar charmoso e que prende a atenção do ouvinte. A primeira parte da obra está na tonalidade de Ré Maior e a segunda parte está na tonalidade de Sol maior. Ao final há uma indicação de retorno ao início, por meio da expressão *da capo*. Isso perfaz uma forma identificada como A-B-A.

Toda a melodia da obra está localizada no acompanhamento pianístico. O único momento em que, juntamente à letra existe indicação de notas para o canto é no final da parte B onde se canta “não seres rainha”, entretanto a melodia é tocada uma oitava abaixo da linha do canto na clave de fá do piano. Esta obra possui alguns trechos que exigem um exame mais atento e comparação com outros trechos para realizar uma editoração que seja adequada à execução da peça. O primeiro compasso da obra já traz uma dificuldade pois existe um “compasso” com uma pausa que poderia ser identificada como de meio tempo e depois já segue para um compasso acéfalo no qual falta justamente este meio tempo. Na editoração busquei facilitar a leitura deste trecho entendendo a pausa como cabeça de compasso, começando com uma colcheia de tempo fraco sobre a sílaba “Mo”, seguido da quiáltera/tercina na qual repousa o resto da palavra com as sílabas “re-na” e “mo” novamente no último terço da quiáltera. Esta escolha se deve principalmente por se considerar a palavra “morena”, na qual a sílaba “mo” constitui a primeira átona da palavra seguida de “re” sílaba tônica seguida novamente da sílaba “na”, esta, por sua vez, átona, sendo, portanto, uma palavra paroxítona. Embora o “3” da tercina repouse entre o Lá e o Fá suspenso, a minha leitura é a de que as últimas três notas fazem um conjunto de quiálteras como acontece na repetição do mesmo tema na terceira estrofe, compasso 17.

Compasso 6: interpretei as notas mi e sol do primeiro tempo como um conjunto de semínimas pontuadas em tercina, desconsiderando o que poderia ser interpretado como um colchete ao lado da haste, pois estas notas são prolongadas até o segundo tempo do compasso, representados por uma colcheia seguida de duas pausas de colcheias. Neste ponto é importante

²⁹ Benedito Nicolau dos Santos Filho, “O que restou das músicas”. Rumo Paranaense, vol. 1, nº 10, outubro de 1974, p. 17.

informar que em alguns momentos o compositor escreve as quiálteras/tercinas com a indicação de que são tercinas através do número “3” e em outros momentos não é realizado este procedimento, de forma que sempre quando ocorrem os agrupamentos de três notas e que interpretei como tercinas padronizei de acordo com a forma corrente de grafia musical atualmente.

No compasso 14, não há indicação na linha da mão direita do piano de que o Sol é sustenido. Mas na linha da mão esquerda o Sol está indicado com sustenido. Para manter a coerência tonal do acorde, optei por indicar o sustenido no Sol da mão direita.

No compasso 24 inseri uma pausa de semínima na voz inferior da linha da clave de sol do piano, como indicação de que as notas Si e Ré tocadas simultaneamente fazem parte do segundo tempo o que pode ser notado observando a localização das notas no espaço gráfico do referido compasso.

Nos compassos 25 e 27 as notas que se localizam no meio das quiálteras estão um pouco deslocadas e não tão legíveis. Considerando o contexto, é possível indicar serem, no compasso 25 Lá sustenido, e no compasso 27, Sol sustenido. A caligrafia permite perceber ambas as notas constavam como colcheias a serem tocadas junto com o acorde, mas foram rasuradas de forma a serem indicadas como semínimas, com a intenção de indicar que sejam sustentadas para durar todo o segundo tempo do compasso.

No compasso 28 há dois sinais rasurados no final do compasso, na mão direita do piano. Seriam possíveis notas, Mi e Ré, mas esta possibilidade não foi levada em consideração para esta editoração devido ao compasso já estar completo e às possíveis notas não terem indicação figurativa de ritmo nem fazerem sentido fraseológico em relação ao que vem depois.

No compasso 31, considerei o último tempo da clave de fá do piano como colcheia pois é a figura faltante para preencher o compasso. Já na clave de sol considerei o último Si bemol como dois terços de um tempo por sua figura de semínima considerando que está sendo tocado com uma tercina e que está posicionado junto a segunda colcheia do grupo de quiálteras. Busquei padronizar, quando ocorre num mesmo momento a utilização de quiálteras com notas em ritmo simples, pois o compositor por vezes escreve juntamente a uma tercina uma nota que não é tercina, mas possui a mesma duração, nestes casos utilizo uma semínima pontuada indicada como tercina. Em alguns momentos o compositor a qualifica como tercina para facilitar a escrita ou execução, mas em outros momentos não o faz. Desta forma, na medida do que acreditei ser mais conveniente ao intérprete da música busquei uma via que não dificultasse graficamente, mas que permanecesse fiel ao que acredito o compositor quis que se executasse.

Compasso 32: a primeira nota do primeiro tempo da clave de fá pode suscitar alguma dúvida. Se a lermos a partir da clave de fá a consideraremos um Dó sustenido, que, primeiramente não se encaixa na harmonia que será tocada na metade seguinte do primeiro tempo, que é o acorde de Sib. Outro fator que inclina para não aceitar esta tese é a de que a melodia neste momento possui um Ré natural e é a finalização da frase, que afirmará a tonalidade de Ré maior no primeiro tempo do compasso 33. Aceitando-se que este fato seja o mais plausível teremos de ler esta nota partindo-se da clave de sol, o que indicaria ser a nota Lá natural, formando uma quarta justa com a nota da melodia e que após um acorde de Sib maior irá afirmar a tonalidade de Ré maior. A própria nota é a única do grupo de quiálteras que está virada para cima, em direção à clave de sol o que pode indicar que esta suposição é a mais provável. O compositor pode tê-la mantido assim para indicar que o grupo de notas a seguir devia ser tocado com a mão direita, facilitando ao pianista a execução da outra porção de notas da clave de fá. A decisão editorial foi sinalizar o trecho a ser tocado com a mão direita.

Compasso 50: na parte para piano, mão esquerda, troca-se da clave de fá para clave de sol. Na quiáltera do segundo tempo, na primeira figura da quiáltera consta um pequeno desvio da tinta que poderia ser considerado uma nota, neste caso a nota Lá; como ela não se repete em nenhum outro momento nas repetições desse acorde, optei por não colocá-la, considerando como um provável erro de cópia, pois a repetição das notas do acorde aqui por três vezes parecem demonstrar uma certa regularidade do acompanhamento, que seria desequilibrado colocando-se essa nota somente na segunda destas repetições.

No compasso 51 do manuscrito está anotada uma indicação *da capo* a partir do *segno* (sinal). Este sinal, entretanto, está localizado no que seria o primeiro compasso da obra, o que resultaria numa repetição do mesmo compasso. Optei por utilizar o termo *dal segno al fine* que retorna a partir do compasso 2 e conclui na parte A da música, antes da modulação para sol maior. Este trecho, no compasso 33 não possui indicação de final, sendo as indicações na partitura editada utilizadas como sugestão ao executante. O fim da música, de acordo com desta concepção, encontra-se na primeira metade do primeiro tempo do compasso 33, pois a partir do último terço do primeiro tempo já temos a transição modular que afirmará a parte B da obra na tonalidade de Sol maior. A hipótese que achei mais adequada para o fim da obra é esta, levando-se em consideração que no compasso 50 há um sinal de que se deve executar a obra novamente desde o começo. De qualquer forma, como não há indicação clara no manuscrito, acredito que o intérprete deve escolher a partir de sua própria reflexão a forma que considerar mais adequada. Se a obra for finalizada no final da parte B, deverá também concluir no primeiro terço do primeiro tempo do compasso, neste caso o compasso 51.

O manuscrito de *Mimosa Morena* não possui uma pauta para a melodia vocal e esta se encontra juntamente ao acompanhamento o que permite supor que o acompanhamento dobra a melodia juntamente com o solista vocal. Para a editoração desta obra utilizei como base a melodia encontrada na parte do piano com os devidos ajustes e adequações para o canto.

Como exemplos posso citar o compasso 34 onde na melodia da parte do piano encontramos uma semínima seguida de uma pausa de colcheia, seguida de uma semínima pontuada, ambas quiálteras. Na parte cantada temos respectivamente as sílabas “se” e “jo” que completam a palavra que se inicia no compasso anterior, “desejo”. Se a melodia fosse apenas repetida tal como se encontra no piano teríamos uma pausa entre as duas sílabas, o que iria seccionar a palavra comprometendo o texto. Uma vez que isto acontece em outros trechos (compassos 36 e 44), a escolha editorial foi de prolongar a nota apenas na melodia da voz solista, assim o ritmo cadenciado do acompanhamento pianístico, característica da obra continua existindo, sem comprometer a linha vocal e o entendimento do texto.

O compositor ao escrever o texto em cima também coloca algumas indicações de pausas antes ou depois do texto para sinalizar o que difere da melodia no piano para a melodia cantada. Procurei ser o mais fiel possível a estas indicações, salvo em trechos que poderiam ser discordantes com o texto como no compasso 48. Este é o único compasso que o compositor indica a melodia na pauta onde está escrito o texto poético. A melodia, entretanto, encontra-se na clave de fá da parte do piano. Neste trecho precisei adaptar o ritmo melódico, mais precisamente na palavra rainha, mais precisamente no compasso seguinte, compasso 50 onde se encontram as sílabas “i” e “nha”. Apenas uma semínima não abarca as duas sílabas e embora possa ser comum em partituras não apenas do século XX, mas em outros períodos busquei uma forma de tornar mais fácil ao intérprete a leitura deste trecho. Optei por prolongar o tempo, aqui tomando o mesmo ritmo do compasso 44 com as devidas adaptações, pois esta configuração é recorrente na obra e a palavra possui a mesma terminação silábica (moreninha, rainha).

2.2.3 A peça “Hino à Santa Terezinha”

Das obras selecionadas para a editoração que entraram nesta dissertação, o *Hino à Santa Terezinha* é um caso particular. Esta obra não está integrada ao álbum de obras do compositor. Na organização do acervo foi localizada junto a um envelope destinado ao “Ilmo. Snr. Benedito Nicolau dos Santos”, seguido de um endereço. Segue abaixo a imagem do envelope:

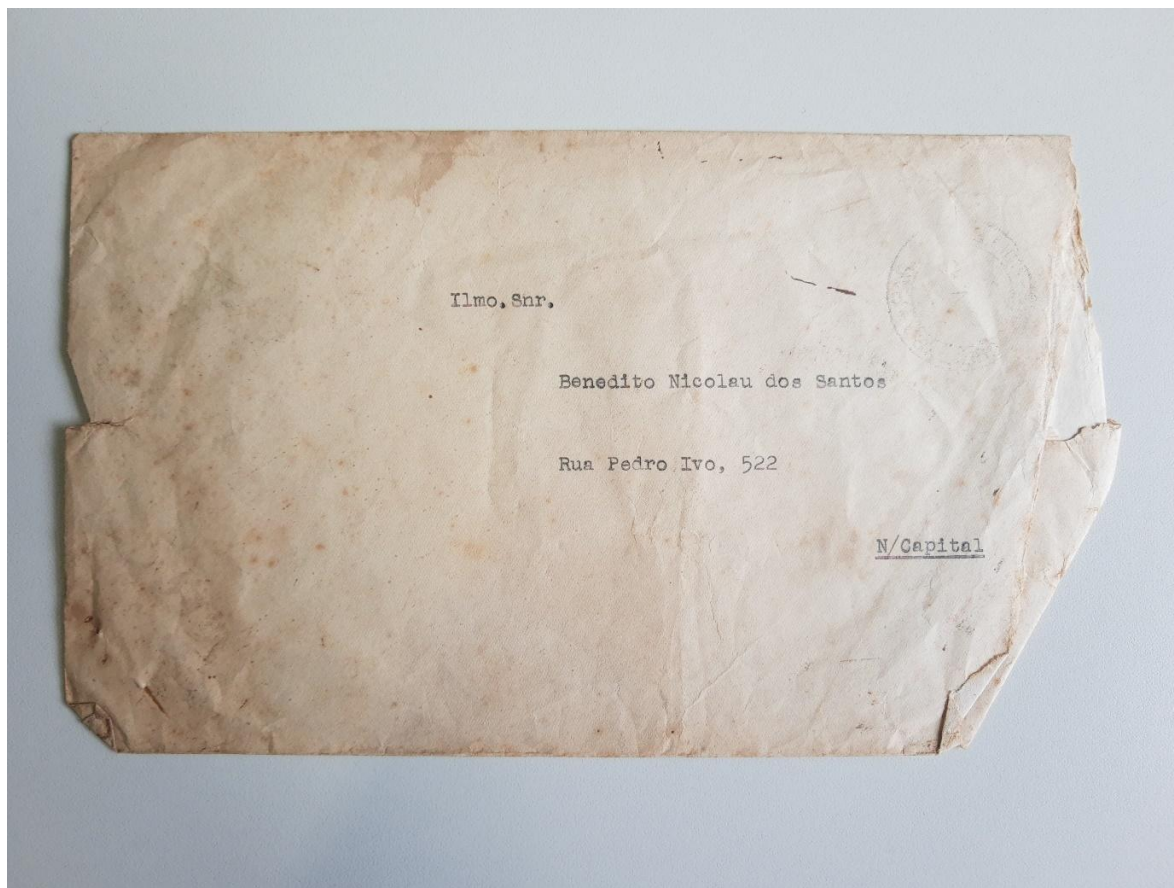


FIGURA 8 – Envelope que continha o manuscrito do Hino à Santa Terezinha

Fonte: Acervo Mis

Interessante notar que este envelope não possui o remetente, nem selo, apenas um vestígio de carimbo que não é possível identificar. Há possibilidade de que o selo tenha sido retirado. O manuscrito em questão está danificado, entretanto está legível, embora em alguns trechos haja dificuldade de leitura.

Na revista *Rumo Paranaense*, na matéria de autoria de Benedicto Nicolau dos Santos Filho intitulada “O que restou das músicas...” informa sobre este “Hino de Santa Terezinha” como estando extraviado, além de outras obras como o “Domine”, composta para as novenas de Nossa Senhora do Rosário de Paranaguá.³⁰ A letra desta composição, segundo a matéria, é do Dr. Ciro Silva. O texto também informa que o *Domine* era “bastante cantado, na época, na Antiga Igreja de São Francisco de Paula, na Rua Saldanha Marinho.”³¹

³⁰ Benedicto Nicolau dos Santos Filho, “O que restou das músicas”. *Rumo Paranaense*, vol. 1, nº 10, outubro de 1974, p. 17.

³¹ Benedicto Nicolau dos Santos Filho, “O que restou das músicas”. *Rumo Paranaense*, vol. 1, nº 10, outubro de 1974, p. 17.

Manuscrito em péssimo estado de conservação, amassado e com vários trechos rasgados, há pontos em que foram coladas fitas adesivas transparentes (durex), com o possível intuito de preservar a integridade da folha. O título da obra encontra-se incompleto devido à falta do topo direito da página, que teve uma parte rasgada. Um trecho do compasso 4 está rasgado, mas legível. Compasso 8 e 9 possuem rasura/rasgo que dificultam a leitura clara do trecho. É ilegível o quarto tempo do compasso 8 na clave de fá do acompanhamento do piano. Os dois primeiros tempos do compasso 9 são quase ilegíveis, excetuando-se uma ligadura que vem da nota do segundo tempo. Em minha análise da estrutura da música notei que este trecho é semelhante ao trecho dos compassos 4 para 5, mas nos compassos 8 e 9 aparece na parte vocal uma voz superior adicionada à voz principal. Com isso a minha escolha foi repetir o padrão pianístico dos compassos 4 e 5 nos compassos 8 e 9. A mudança que difere o compasso 9 do compasso 5 é o último tempo do compasso que, ao invés de ter uma pausa de um tempo possui um acorde constituído de colcheia e pausa de colcheia.

Compassos 8 a 11: é adicionada uma segunda voz, superior ao que era a melodia anteriormente. Esta melodia acrescida está escrita com notas menores, assim como na tradição operística do final do século XIX quando se adicionam notas opcionais “opp” oppure. Entretanto aqui faço apenas uma conjectura, não sendo esta informação esclarecida ou informada no manuscrito. Adiante há novamente a inclusão de uma segunda voz nos compassos 14 e 15, mas agora em notas de tamanho igual às do restante da partitura. Há a possibilidade de ser tanto uma parte opcional, como também um trecho a duas vozes, podendo ser realizadas em coro ou em dueto. É de interesse notar que no último tempo do compasso 19 há a indicação “solo”, o que aumenta a possibilidade de as notas anteriores não serem apenas um ornamento opcional e sim uma voz adicionada junto ao coro ou dueto.

Compasso 10: incluí um bequadro na nota si, que estava bemolizada de acordo com a armadura de clave, mas que não faz sentido na harmonia tradicional utilizada nesta obra. O acorde seguinte é um acorde afirmativo de Dó Maior e este acorde anterior um acorde de Sol Maior. Neste momento a obra está na dominante de Fá Maior, isto é, Dó Maior, e o Sib não daria coesão ao trecho. Neste caso suponho tratar-se de um lapso no momento da escrita/cópia da obra. Logo após, no compasso 12 o acorde de Dó Maior volta para sua função de Dominante de Fá com a sétima menor adicionada ao acorde.

Compasso 11: justamente onde ocorrem as notas que considereei como opcionais por estarem em tamanho menor há uma rítmica diferente que ao meu ver sugere que o texto seja adaptado. Neste caso sugeri na edição que a palavra esplendor fosse reforçada em repetição para a finalização da frase.

Compasso 17: há também uma rasura no manuscrito, entretanto é possível notar o início de uma pausa de semínima e recorrendo-se aos padrões do acompanhamento deduz-se haver apenas uma pausa neste quarto tempo do compasso.

Após a indicação de solo no quarto tempo do compasso 19, há a mudança de tonalidade para a subdominante, Sib Maior, que segue até o fim do manuscrito. Não há, entretanto, ao fim do manuscrito indicação de fim da obra com compasso de barra dupla. Uma possível finalização da obra, pode ocorrer no compasso 19, onde há uma barra dupla, na pauta vocal, embora também possa ser considerada como uma barra de indicação de troca de armadura de um para dois bemóis, pois ocorre na troca de tonalidade, de Fá Maior para Sib Maior. Desta forma, não se pode afirmar com exatidão onde a obra é finalizada. Optei por considerar como finalização da obra o final da parte B, mas a questão fica em aberto até que seja possível esclarecer esse ponto através de outros documentos.

Compasso 25: a mesma rasura/rasgo existente do outro lado oculta neste o acorde do acompanhamento da mão direita do piano, que possui como segunda nota do acorde, no terceiro tempo, a nota Sol. Esta nota me parece sugerir um acorde de Sol Maior com sétima menor (esta sétima, Fá natural podendo ser o Fá que consta na melodia do canto, embora esta não se resolva na melodia, mas resolvendo-se no acorde seguinte na nota Mi natural do acorde de Dó maior com sétima) que levará ao acorde de Dó maior com sétima menor, caminhando para Fá maior com sétima menor e este por fim resolvendo na tonalidade de Sib maior que é a tônica da parte B da obra. Sendo assim, após o compasso 25, a partir do terceiro tempo podemos considerar que temos vários acordes emprestados de dominantes secundárias que irão por fim resolver na tonalidade de Sib maior.

Esta é uma das obras que mais apresentou “dificuldades” (juntamente com a obra *Flor de Lótus*) para a realização da editoração devido ao estado de conservação do manuscrito e a ocultação de dois trechos devido a rasura/rasgo do documento impedir a leitura total do trecho. Assim, foi necessário estabelecer conjecturas que possibilitassem reconstruir as partes faltantes.

Compasso 9: nota Lá. Com relação a este compasso foi necessário realizar uma escolha interpretativa de um trecho não muito claro do documento. O último acorde do compasso se trata de ré menor. O manuscrito está borrado neste trecho e inicialmente parece que está escrita a tríade completa na clave de sol do piano. Quando se faz uma verificação mais minuciosa percebe-se, entretanto que há duas linhas que saem deste “círculo” escuro de tinta que apresenta o padrão da pausa de semínima que é utilizada pelo compositor em diversos trechos da obra. Quando olhamos para a clave de fá podemos notar o mesmo padrão borrado abaixo da nota Ré da clave de fá do piano. Este mesmo encadeamento de notas ocorre no compasso cinco da obra,

entretanto lá se encontra uma pausa de colcheia seguida de uma pausa de semínima. A minha hipótese é a de que o compositor ao copiar (se tratarmos este manuscrito como cópia do compositor e não como manuscrito original da composição) sua própria obra de primeiro momento repetiu o mesmo padrão do compasso cinco e que após isso, realizou a correção adicionando o acorde constituído por colcheias seguidas de pausas de colcheias. Assim foi necessário borrar aquele trecho onde estavam as pausas. Na clave de fá a pausa se encontra exatamente em cima da terceira linha, onde se encontra a nota Ré necessária ao baixo; na clave de sol ficou localizada em cima da nota Lá, que faz parte do acorde também. Se observarmos o padrão de acompanhamento pianístico da parte A da obra, verificaremos que até o compasso 11, onde encontramos a cadência sobre o acorde de Dominante (Dó maior), todas as finalizações de frase tendem a ocorrer com duas notas na clave de sol e duas na clave de fá. Neste início de frase do compasso nove este padrão não é seguido se considerarmos aquela mancha como a nota lá e não como uma forma de ocultar aquela pausa de semínima. Entretanto também é possível que seja uma nota real do acorde, visto que não há a quinta nota do acorde em outra parte do acompanhamento neste momento. Desta forma a nota Lá foi mantida na editoração, por não causar nenhum estranhamento harmônico no acompanhamento, entretanto cabe ao intérprete a escolha de omitir esta nota ou executá-la, pois esta foi colocada entre parênteses. A nossa opinião é a de que é necessário trazer esta informação aos intérpretes para que possam tomar as decisões interpretativas que acharem mais adequadas, pois neste caso não é possível saber ao certo se esta nota lá se encontra como uma “mancha” para ocultar a pausa, se é uma nota musical já existente que entrou no mesmo local onde se encontrava a pausa ou se foi uma nota do acorde adicionada para ocultar esta pausa.

2.2.4 A peça “A São Francisco”

O manuscrito desta obra encontra-se localizado dentro do Álbum *Músicas* e o manuscrito está em bom estado de conservação. A partitura possui datação da composição de 12 de abril de 1936, com letra de Alda Silva. Há trechos em que algumas notas se encontram “borradas”, mas nada que impossibilite a leitura e interpretação de notas ou letras.

A obra possui uma introdução instrumental de quatro compassos em compasso ternário, seguida do canto com acompanhamento em compasso quaternário na tonalidade de lá menor dos compassos 5 ao 20. Na parte B, dos compassos 21 ao 36 a tonalidade da obra muda para a relativa de lá menor, Dó Maior.

O compositor utiliza nesta obra o recurso que possibilita a repetição de uma figura ou trecho musical, recurso denominado *simile*. Neste caso a minha escolha editorial foi a de colocar por extenso as repetições em que o compositor usou o recurso da *simile*.

Quanto à letra, possui indicações numéricas em algarismos romanos, mas que aparentemente não fazem sentido na estrutura e sequência musical. Seguindo-se o desenvolvimento musical temos a sequência numérica 1-3 e 2-4.

Compasso 5: inicialmente causa um estranhamento harmônico, segundo o que está escrito. Trata-se dos tempos três e quatro do compasso. Se for levado em consideração o que está escrito, sobrepondo as notas como um acorde, temos Si - Mi sustenido - Sol natural - Si natural e Mi natural. Se este fosse o acorde do acompanhamento, soaria dissonante com o conjunto frasal e com os acordes anteriores e posteriores. Nas outras obras para canto e piano de Benedicto Nicolau dos Santos não há nenhum exemplo que nos faça supor que o compositor utilizaria aqui notas estranhas à harmonia do todo da obra, pois esta obra e as outras do compositor até aqui analisadas seguem os padrões e estruturas da harmonia tonal tradicional. Poder-se-ia então tratar este trecho como um equívoco de escrita da mão direita do piano que constaria nas notas mais graves um mi sustenido, que não faria sentido, mesmo que o acorde fosse de Si maior? Seria então um compasso de Mi Maior com baixo em Si? Ao analisar a melodia do canto, esta parece afirmar a suposição de que o acorde do acompanhamento é Mi maior em segunda inversão, sendo assim a nota mais grave da mão direita do piano um Mi natural, tocado simultaneamente com um Sol sustenido. No compasso 13, verificamos que a melodia do compasso 5 é repetida de forma idêntica. O acompanhamento está mais claro aqui, podendo afirmar que se trata do acorde de Mi Maior com baixo em Si e depois em Ré.

Compasso 7: na última colcheia da melodia na clave de sol do canto temos duas notas simultâneas, um Mi e um Lá. Ambas as notas fazem parte do acorde de Lá maior, que consta no acompanhamento; entretanto, é importante notar que esta melodia se repete no compasso 15, e nele não há duas notas na pauta, apenas a nota Mi. A minha escolha foi a de conservar as duas notas e deixar à escolha do intérprete se utilizará o Mi ou o Lá no compasso 7.

Compasso 12: neste compasso temos duas notas, assim como no compasso 7. Diferente do compasso 7 aqui temos no primeiro compasso um Si em valor de mínima ligado a um Si em semínima, ambas com as hastes para baixo. Acima disso temos uma pausa de semínima seguida de um Mi em mínima. Abaixo, para fechar o compasso depois da semínima da nota mais grave há uma pausa de semínima. Se observarmos a distribuição do primeiro texto com a palavra “eternidade” verificaremos que este compasso abarca as sílabas “da” e “de”. Aquela pausa de semínima no que seria uma melodia mais aguda não contempla a sílaba “da” justamente onde

esta se encontra. Desta forma escolhi suprimir esta pausa e repetir a nota Si em mínima, do que seria a melodia mais grave, pois, assim se completa o compasso e ambas as sílabas possuem notas para o canto. Escolhi assim deixar a melodia mais grave para a segunda letra que possui apenas uma sílaba “nais”, da palavra “infernais”.

Nesta obra, como em *Hino à Santa Terezinha*, Benedicto utiliza-se do recurso da *simile*, como acontece em diversos compassos a partir do compasso 13. Neste compasso há uma indicação de *tutti*, podendo indicar que este trecho seja cantado pela congregação ou pelo coro, ao que tudo indica. Se assim for, o trecho do compasso 5 ao 12 seria cantado por um solista. Ainda no compasso 13, na clave de sol da parte de piano, terceiro tempo, a primeira nota da mão direita parece ser Si natural, entretanto não foi adicionada a linha suplementar inferior.

Nesta obra também constam algumas ligaduras de expressão em frases do piano como nos compassos 1 a 4 na clave de sol, além de dois sinais um de crescendo um de decrescendo. Também nos compassos 13 a 20, agora na clave de fá, na linha do baixo há indicações de fraseado através de ligaduras de expressão.

Compasso 29: de forma semelhante ao compasso 7 decidi conservar duas notas simultâneas e deixar ao intérprete a escolha de qual nota realizar, sinalizando também que a melodia é uma repetição do compasso 21 e que neste há apenas a nota Si. Outro aspecto que me fez escolher por conservar as notas que diferem das repetições melódicas é que não parece tratar-se de um erro de cópia que posteriormente seria corrigido, pois as notas não foram rasuradas ou riscadas, como o compositor faz em outras obras do álbum *Composições*.

Embora não haja sinal de repetição ou sinal de *da capo*, há na obra duas linhas de texto o que indica que há uma repetição de toda a obra. Como a obra acaba na tonalidade de Dó maior e o início está na tonalidade relativa, Lá menor, decidi pela repetição da introdução instrumental que traz novamente a tonalidade de lá menor antes da linha vocal ser executada.

2.2.5 A peça “Flor de Lótus”

Dentre as peças que exigiram um trabalho mais complexo, analítico e sintético podemos concluir que Flor de Lótus foi a que mais demandou atenção; primeiramente devido à partitura ser a mais rascunhada, com ideias muitas vezes riscadas e deixadas de lado para utilizar uma outra ideia. Esta peça pode de alguma forma demonstrar um processo de composição ou adaptação do compositor em se considerarmos esta como uma das primeiras versões da obra.

O mais interessante é que possuímos 3 fontes da mesma obra no mesmo caderno de composições. Se separarmos em três fontes podemos considerar que a nossa fonte principal, utilizada para a edição por ser a mais completa, será a que está localizada nas folhas 19b, 20a e 20b. No álbum de composições a primeira folha que contém parte da obra é a folha 19a que não possui indicação nenhuma de que é a composição da qual estamos tratando. Apenas após uma análise é possível identificar tratar-se da mesma obra. O verso da folha, 19b, é a primeira indicação que temos da obra e que a nomeia “Flor de Lótus” trazendo indicação de autoria de Benedicto, data da composição de 12 de maio de 1939 e letra de autoria do poeta Dario Velloso. Esta é a versão completa que contempla as folhas 19b, 20a e 20b. Também encontramos trechos da obra nas folhas 177a e 177b.

Para a nossa editoração da obra optamos por conservar a versão das folhas 19b, 20a e 20b com apenas a inclusão de uma introdução da folha 177b que é identificada como introdução para a tonalidade de Lá maior. Percebe-se entre as versões que há diferenças consideráveis quanto a acompanhamento e até mesmo algumas notas em alguns acordes. A outra versão que se encontra em Lá bemol possui apenas o acompanhamento, sem a melodia. O fragmento de uma terceira versão, agora em Mi bemol maior é encontrada nas folhas 177a e 177b. Reafirmando aqui a discussão de que algumas páginas do álbum estão deslocadas de sua organização original poderíamos recompor como uma possível ordenação das folhas da seguinte maneira: 177a, 177b, 19a, 19b, 20a e 20b.

A versão em Mi bemol maior está incompleta, não possuindo a parte inicial da obra, o que pode indicar que foi perdido antes da encadernação do álbum. Embora os temas sejam bem semelhantes aos da versão final que editoramos, percebe-se diferenças melódicas significativas e de tratamento da pianística. A versão em Lá bemol maior encontrada nas folhas 177b e 19a (nesta ordem), embora difira em vários trechos da versão que chamaríamos dentro do álbum de “versão final”, está mais próxima desta do que a que está em Mi bemol maior. Esta versão não possui a melodia vocal exceto em dois momentos específicos em que há fragmentos que indicam ser trechos da melodia em dois compassos. Por este motivo decidi realizar a editoração partindo apenas da fonte que chamei de versão final, com exceção do acréscimo da introdução já referida acima.

Esta peça traz vários questionamentos no momento de fazer as escolhas editoriais pelos motivos acima descritos e porque mesmo esta “última versão” possui trechos rascunhados indicando que o compositor neste momento ainda estava compondo sua obra. Como não possuímos outra fonte desta obra que esteja fora deste álbum no momento, teremos de tomar esta como a obra destinada a execução. Além desta há uma cópia da obra de copista não

identificado, mas que provavelmente foi utilizada para execução no projeto Paraná Canta que foi utilizada com fins de comparação em trechos muito ambíguos, por se tratar de uma versão utilizada para a execução desta obra.

Compasso 7: a nota mais aguda da clave de fá do piano é uma semibreve, como se repete no compasso 9 que possui as mesmas notas na clave de fá.

Compasso 14: a última colcheia do quarto tempo da parte vocal está rasurada. Entretanto a mesma nota é tocada na parte do piano e trata-se de um Si natural, decidi por mantê-lo na melodia tal como está na parte do piano.

Compasso 15: há semelhante rasura à do compasso 14, entretanto os tempos estão completos na parte do piano e na parte do canto falta meio tempo, neste caso uma figura de colcheia. Decidi manter o mesmo desenho melódico encontrado na parte do piano para a melodia e readequar o texto no espaço da pauta, mantendo os acentos da palavra.

Compasso 19: adicionei o bemol na nota Sol da melodia conforme consta no acompanhamento.

Compasso 20: clave de sol do piano adicionei um ponto de aumento na nota Mi natural pois não há pausa de colcheia após ela para que seja apenas uma semínima. Utilizei como base para a escolha a nota Dó oitavada da parte da mão esquerda do piano.

Compassos 22 e 24: A partir do compasso 22 há uma sucessão de rasuras nas quais trechos são riscados como se não devessem ser tocados pelo pianista. Interessante que todos os trechos que foram de certa forma “excluídos” são a melodia do canto que está dobrada, desta forma escolhi por excluir também na editoração estes trechos, até porquê com os acompanhamentos como estão dispostos no teclado do piano seria difícil de executá-los por estarem numa distância muito grande e que só poderia ser executado se arpejado, e não há nenhuma indicação neste trecho de que a execução é arpejada. As partes do acompanhamento que “substituem” a dobra da melodia do canto estão escritas com outra cor de tinta o que pode indicar uma posterior incisão do compositor na composição.

Compasso 24: assim como no compasso 22 tem o mesmo trecho inicial da melodia rasurado, mas a segunda porção da melodia é mantida, assim o fiz também, entretanto há no piano, na mão esquerda, um intervalo de décima para ser tocado simultaneamente.

Compasso 27: optei por não incluir a nota Dó da segunda colcheia pois ela se encontra rasurada juntamente a nota Ré que se repete mais três vezes e em nenhum outro momento é repetida.

Compasso 32: também possui notas escritas com tinta de cor diferente e tem rasuras que podem indicar que existiam outras notas no compasso.

Compasso 33: para o compasso fechar completo ritmicamente ajustei a última nota da melodia que é um sol para uma colcheia pois está sem a bandeirola.

2.2.6 A peça “Hino das mães cristãs”

A obra possui duas seções. A primeira está na tonalidade de Dó menor e é escrita para solista; a segunda está na tonalidade relativa de Mi bemol maior e está escrita para coro a duas vozes e como a divisão de vozes está escrita na clave de sol suponho que seja dividido em vozes femininas. Outro fator a levar em consideração para a escolha de vozes femininas no coro é a temática da obra pois é um hino que remete às mães cristãs.

Nesta obra o compositor utiliza o sinal de repetição que serve para repetir as mesmas notas assim como utilizou no Hino à Santa Terezinha. Ele utiliza este recurso nos compassos 4 ao 7, e 9 ao compasso 11.

Compasso 16: no segundo o ritmo da mão esquerda do piano é composto por colcheias, entretanto na mão direita e na parte do coro o segundo tempo é constituído de colcheia pontuada mais semicolcheia. Este padrão é exatamente o mesmo do compasso 12 então há a possibilidade de haver um erro no momento da cópia do manuscrito pelo próprio compositor ou houve por parte dele a escolha de realizar um ritmo diferente daquele utilizado no compasso 12. Sendo assim existem estas duas possibilidades para o interprete da música.

A partir do compasso 13 há a inserção do coro, entretanto a partir do compasso 14 é necessário readequar a rítmica da segunda voz do coro pois a melodia da segunda voz está escrita com valores que diferem do ritmo da palavra e da melodia principal. No compasso 15 há apenas a melodia da primeira voz e precisei construir de acordo com a harmonia a melodia da segunda voz. Deve-se notar que não há indicação nenhuma de melodia na segunda voz neste compasso, mas no compasso anterior (compasso 14) e no compasso seguinte (compasso 16) há divisão de vozes sendo imperativo haver neste momento uma divisão de vozes que permita realizar a frase poética completa.

Compasso 19: também foi necessário fazer a distribuição rítmica da melodia neste momento. É possível notar em escrita mais suave e em menor tamanho um esboço do que seria uma colcheia escrita na segunda voz o que confere igualdade junto à primeira voz. Ocorre que por cima ou por baixo em tamanho maior vemos também esboçada a cabeça do que parece ser uma semínima, mas logo após há a pausa de colcheia tanto para a primeira quanto para a segunda voz. Optei neste momento por tornar a nota Mi natural da segunda voz na mesma proporção que a primeira voz, ou seja, uma colcheia. Após a pausa não há indicação da segunda

voz, entretanto no compasso seguinte aparece novamente a segunda voz cantando; adicionei na mesma figura rítmica da primeira voz a nota Mi natural para a segunda voz completando permitindo que a frase musical possa ser cantada completamente pela segunda voz.

Quanto ao texto não possui indicação de autoria, mas sabendo-se que Benedicto era também poeta é de se supor que a poesia possa ser dele, entretanto, não há indicação alguma que o afirme no manuscrito.

CONCLUSÃO

Verificamos através do que foi exposto nas páginas desta dissertação que Benedicto Nicolau dos Santos foi um intelectual de reconhecida importância em sua época. Verificando-se as fontes primárias que o citam já é possível constatar o nível de reconhecimento desde a sua juventude através de felicitações em jornais seja por obras estreadas como as operetas e peças de teatro, seja pelo seu trabalho como musicólogo, ou mesmo nas páginas sociais em que se encontram felicitações pelo seu aniversário ou de seus filhos. É possível destacar que o compositor teve ampla rede de contatos que podem ter contribuído para o seu desenvolvimento como literato, compositor e pensador, além do próprio ter podido contribuir no desenvolvimento cultural seja da cidade de Curitiba seja do estado do Paraná.

O estudo do ambiente social e cultural de sua época, mesmo que de forma superficial, auxiliou no entendimento da produção do compositor, a escolha dos poetas através de suas redes de contato e mesmo a temática dos textos, parte religiosa, parte relacionada às instituições da cidade e outras ainda com temática poética amorosa.

A editoração das obras e as escolhas editoriais envolvidas no processo de pesquisa foram importantes para compreender a constituição do álbum, quais eram as práticas musicais nas quais o compositor estava envolvido, apontando melhores maneiras de resolver os impasses deixados pelas lacunas do texto musical no momento da cópia manuscrita ou do processo de composição.

O nosso objetivo geral, a editoração das obras, foi alcançado. Houve dificuldades, sobretudo quando havia nas obras trechos rasurados ou de difícil compreensão, mas a literatura sobre editoração que foi consultada auxiliou no processo de escolha no momento de editar as obras, sobretudo e principalmente nas obras que demandaram uma reflexão maior e um processo de amadurecimento do conhecimento adquirido. Objetivos específicos como conhecer o ambiente cultural no qual o compositor estava inserido, acredito que foi alcançado, ao menos no que foi proposto, entretanto, seria interessante para uma pesquisa futura, seja deste pesquisador ou outro, buscar um aprofundamento maior nas redes de sociabilidade do autor para uma busca mais completa de sua trajetória, não apenas com foco nas obras e personalidades encontradas no álbum ou nas composições editoradas, mas também nas outras produções intelectuais do autor, sejam as peças teatrais, os artigos para periódicos, seus escritos musicológicos, entre outros. Benedicto Nicolau dos Santos tem uma vasta produção, é citado muitas vezes em periódicos nas consultas por diversos motivos, alguns de seus filhos também obtiveram destaque considerável na sociedade curitibana, seja por contribuições intelectuais

como José Nicolau dos Santos e Benedito Nicolau dos Santos Filho, seja através de citações nas colunas sociais da época.

Finalizamos esta dissertação apontando para o fato de que, embora haja trabalhos recentes sobre a obra e vida de Benedicto Nicolau dos Santos, ainda há muito que ser pesquisado sobre o tema, levando-se em consideração o volume e a extensão da produção intelectual e artística do compositor, sendo este um trabalho para diversos pesquisadores. Para que isso seja possível é importante o incentivo de programas institucionais e de políticas públicas que deem aos pesquisadores as ferramentas e instalações necessárias ao trabalho de pesquisa. Também é importante que o resultado destas pesquisas seja evidenciado de maneira que uma parte considerável seja dos músicos ou de interessados na história da música em Curitiba e mesmo no Paraná, conheçam os diversos compositores e obras que já foram produzidas na cidade e possam mesmo vivenciar a experiência musical através de produções que levem em conta a música destes compositores não tão conhecidos atualmente. É um trabalho extenso, mas possível desde que haja a garantia de políticas públicas que protejam e conservem estes acervos, os disponibilizem para consulta e pesquisa e haja a divulgação das pesquisas e produções realizadas a partir destes materiais.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. Pianistas, planeiros e o tango brasileiro na Belle Époque carioca: 1870-1920. **Revista interFACES**. Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 46-61, 2014.

BEGA, Maria Tarcisa Silva. **Letras e política no Paraná: simbolistas e anticlericais na República Velha**. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

BELLOTTO, Heloísa L. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BOLETIM LATINO AMERICANO DE MUSICA. Director: CURT-LANGE, Francisco. Lima. Ano II, Tomo II, Abril, 1936.

CADEIRA 20 – 1.º Ocupante. Academia Paranaense de Letras. Disponível em: <<https://academiaparanaensedeletras.com.br/cadeira-20/cadeira-20-1o-ocupante/>> Acesso em: 30 de nov. 2024.

DE CAMARGO JUNIOR, Mauro Vaz. A Revista Azul: Articulação de rede e experimentação simbolista em Curitiba no século XIX. **Contraponto**. Piauí, v. 10, n. 2, p. 99-111, 2021.

CAMPOS, Névio de. A Presença do Laicato Católico no Paraná dos anos de 1920 e 1930. **História: Questões & Debates**. Curitiba, v. 43, n. 2, p. 169-182, 2005.

CAVALCANTI, Hugo Carlos; CARVALHO, Maria Auxiliadora. A informação na música impressa: elementos para análise documental e representação de conteúdos. **RDBCI: Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**. Campinas, v. 9, n. 1, p. 132-151, 2011.

COELHO, Daniele Martinez de Oliveira. **Música, cultura e educação: a trajetória do intelectual negro Benedicto Nicolau dos Santos (1928-1948)** 2023. Tese. (Doutorado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

COMTE, Auguste. **Système de Politique Positive**. Tome Premier. Paris: Librairie Scientifique-Industrielle de L. Mathias, 1851.

COSTA, Marta Morais da. Visões de Curitiba em Cena. **Revista Letras**. Curitiba, n. 50, p. 37-57, jul./dez. Editora da UFPR, 1998.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006.

DE FARIA, Maurício Marques. O tratamento documental dos arquivos musicais e a busca de práticas comuns no tratamento da música brasileira para orquestra. **OPUS**. v. 15, n. 1, p. 85-90, 2009. Disponível em:

FERRARINI, Sebastião. **Círculo de Estudos Bandeirantes documentado**. Curitiba: Champagnat, 2011.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais**. 1.ed. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2014.

GARRAFFONI, R. Senna. Passado, Presente e experiências: reflexões sobre a recepção dos antigos gregos em Curitiba na virada do século XX. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**. Juiz de fora, v. 7, n. 1, p. 27–40, 2019.

GILLER, Marília; SILVA, Cássio Aurélio Menin. Antonio Melillo: Resultados da pesquisa em andamento sobre sua vida e obra. In: **4º Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes. 2º Encontro do Grupo de Estudos e Pesquisa em História da Educação Oitocentista**. Curitiba. p. 207-214. 2010.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O Simbolismo, Uma Revolução Poética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

IORIO, Regina Elena Saboia. **Intrigas & novelas-literatos e literatura em Curitiba na década de 1920**. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

KARAM, Paulo Roberto. **Patronos**. Centro de Letras do Paraná. Disponível em: <<https://www.centrodeletrasdoparana.org.br/patronos>>. Acesso em: 12 de Dez. 2024.

LAPUENTE, Rafael Saraiva. A imprensa como fonte: apontamentos teórico-metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica. **Revista de História Bilros: História (s), Sociedade (s) e Cultura (s)**. Fortaleza, v. 4, n. 06, p. 11-29, 2016.

LESSA, Ivo. **Projeto Paraná Canta**. (Documento não publicado) Curitiba: 1985.

LORENZZONI, Angela Cristina. Benedicto Nicolau dos Santos (1878-1956): Intelectual, Compositor, Regente, Professor. In: PROSSER: Elisabeth Seraphim. **Música e Músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória. v. 1.** Curitiba: Artembap, 2014. p. 36-48.

MARCHI, Euclides. Anticlericais & Ultramontanos: embates na paróquia. **Revista Brasileira de História das Religiões.** Maringá: UEM, v. 5, Edição Especial, p. 139-154, 2013.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Brasileira: O Simbolismo (1893-1902).** 4. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

MURICY, Andrade. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro.** vol. 1. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

MYSKIW, Antonio Marcos. Curitiba, “República das Letras” (1870/1920). **Revista Eletrônica História em Reflexão.** UFDG, Dourados, Vol. 2, n. 3, Jan/Jun 2008.

NEGRÃO, Francisco. **Genealogia Paranaense por Francisco Negrão.** vol. 6. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 1950.

OTTO, Tiago Portella. Teatro de revista no Paraná (1896-1922): música popular, cultura e regionalismo. **Revista Brasileira de Música.** Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 323-348, 2016.

POLKA Novo Mundo. **Jerusalem: Orgam da Aug. e Resp. Loj. Cap. Fraternidade Paranaense.** Curitiba, ano 2, n. 22, p. 8, 15 jul. 1899.

PROSSER, Elizabeth Seraphim. **Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853 – 1953: Da Escola de Belas Artes e Indústrias, de Mariano Lima, à Universidade do Paraná e à Escola de Música e Belas Artes do Paraná.** Curitiba: Imprensa Oficial, 2004.

REALE, Giovanni; ANTONIOLI, Danilo. **História da filosofia, 5: do romantismo ao empiriocriticismo.** Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2005.

RODERJAN, Roselys Vellozo. Meio Século de Música em Curitiba: Contribuição para o estudo da música no Paraná. In: **Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense**, vol. XXXII, ano 1977. Curitiba: Editora A. M. Cavalcante & CIA LTDA, 1977.

SANTOS, Pompília Lopes dos. **Sesquicentenário da Poesia Paranaense - Antologia.** Curitiba: Editora Lítero-Técnica, 1985.

SANTOS FILHO. Benedito Nicolau dos. **Aspectos da História do Teatro na Cultura Paranaense.** Curitiba: Imprensa Universitária, 1979.

SILVEIRA, Tasso da. **Dario Vellozo: Perfil Espiritual.** Rio de Janeiro: s/ed., 1921.

SIQUEIRA, Vanderlei de. **A construção da imagem literária curitibana entre os séculos XIX/XX: espelho e lente das tendências estéticas francesas.** 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - UTFPR, Curitiba, 2020.

SONGBOOK do Choro Curitibano. Org. Tiago Portella. Curitiba: Otto Produções Artísticas, 2012.

VICENTE, Natália Simões de. **O satanismo na obra de Júlio Pernetá. 2004.** Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - UNICAMP, Campinas, 2004.

ZOMER, Lorena. Centro de Letras do Paraná e atuação intelectual de Leonor Castellano. **Revista Tel. Irati**, v. 4, n. 2, maio-ago., p. 46-66, 2013.

ANEXO 1 – INFORMAÇÕES SOBRE AS OBRAS EDITADAS

Seguem as fichas com as informações das obras editadas. Nestas constam o código de acervo segundo o catálogo de obras dos compositores paranaenses, os títulos das obras, as datas de composição das obras que possuem este registro, formação musical, a localização dentro do álbum Composições (quando retiradas deste) a numeração das composições na lista de obras contida na já citada revista Rumo Paranaense (RP) nas páginas 17 e 18, e uma breve biografia de cada um dos autores dos textos das obras utilizadas por Benedicto Nicolau dos Santos.

BNS02.A-032/107

"Não empurra"

Tango da Revista "Curityba em Cynematographo"

07-11-1908

Piano

Partitura localizada em: f. 128b, 129a.

RP: 72

BNS02.A-032/020

Mimosa Morena

Correia Junior

Canto e piano

Partitura localizada em: f. 22b, 23ab, 24a.

RP: Esta obra não se encontra listada na relação da revista Rumo paranaense (RP)

Letra:

I

Morena, morena

Coitado de mim

Tem pena tem pena

Mimosa Morena, não sejas assim

II

Morena Morena

De minha paixão

Tem pena, tem pena
Mimosa morena do meu coração

III

Morena, Morena
Não guardes rancor
Tem pena, tem pena
Mimosa Morena de tão louco amor

IV

Morena, Morena
De minha paixão
Tem pena tem pena
Mimosa morena do meu coração

É imenso o desejo
Morena formosa
Do favo de um beijo
Furtar-te com pejo a bocca de rosa

Morena morena
Gentil moreninha
Que pena, que pena, que atroz aflição!
Não seres minha rainha no meu coração

Lucídio Correia Junior (1901 – 1940)

Nascido em 1901 na cidade de Curitiba, Correia Junior era filho de Lucídio Cysneiros Correia e Graça Saldanha Correia. Realizou diversas atividades em sua vida sendo as mais citadas jornalista, poeta, editor, radialista e ator. Contribuiu com diversos jornais e revistas paranaenses e nacionais. (IORIO, 2004, p. 119; NEGRÃO, 1950, p. 259)

BNS02.A-033

Hino à Santa Terezinha

Hino

Letra: Ciro Silva (esta informação não consta no manuscrito, mas foi retirado da revista Rumo Paranaense p. 17)

Formação: Canto e piano

Localizado em: a obra possui uma pasta própria dentro do acervo de Música Paranaense no MIS, não tendo numeração de folhas pois não se encontra encadernada no álbum *Composições*.

RP: obra citada na revista Rumo Paranaense, p. 17, mas constando na publicação da mesma como obra extraviada.

Texto:

Glória a Deus neste dia tão belo
Honra e glória a Jesus Salvador
É a florzinha gentil do Carmelo
Revestida de novo esplendor

Derramai vossa chuva de rosas
Terezinha da Pátria do Amor
Sobre a Igreja e sobre almas ansiosas
Que a vós clamam com todo fervor

Oh! Tereza de Cristo menino
Que na terra em tão curto viver
Espalhastes perfume divino
Oh! Do céu fazei graças chover

Ciro Silva (1881 – 1968)

Nascido em Campo Largo em 1881, filho do poeta, jornalista e deputado estadual Albino José da Silva (1850 – 1905), foi advogado, orador popular, violonista, poeta, vereador e professor. É autor de várias letras utilizadas em composições de compositores como Benedicto Nicolau dos Santos e Bento Mossurunga. (CADEIRA, s.d.)

BNS02.A-032/004

A São Francisco

Jaculatoria

Letra: Alda Silva

Curitiba, 12-04-1936

Canto e piano

Partitura localizada em: f. 6ab.

RP: 107

Texto:

Caridoso São Francisco

Vossa vida é piedade

É exemplo que nos guia

À feliz eternidade

Na fé nos tenha constantes

Na esperança e no amor

Jubilosos ao prestar-vos

Veneração e louvor

São Francisco que da glória

Ante Deus no gozo estais

Com vossos rogos salvai-nos

Das cadeias infernais

Vosso auxílio e proteção

Fazei valer junto a Deus

A fim de que sempre em graça

Nos conserve filhos seus

Alda Silva (? - ?)

Não se encontram muitas informações sobre a autora de A São Francisco. Sabe-se que ela é irmã de Ciro Silva o poeta do Hino à Santa Terezinha, filha de Albino José da Silva e uma das fundadoras do Centro de Letras do Paraná em 19 de dezembro de 1912. Dos 65 intelectuais reunidos na fundação do Centro de Letras cinco eram mulheres a saber: Annete Macedo, Georgina Mongruel, Carmen Catta Preto, Alda Silva e Zaida Zardo. (CADEIRA, s.d.; ZOMER, 2013, p. 55; KARAM, s.d.)

BNS02.A-032/017*Flor de Lotus*

Romança (informação localizada na revista Rumo Paranaense, p. 18)

Dario Velloso

12-05-1939

Canto e piano

Partitura localizada em: f. 19b, 20ab; 177b.

RP: 117 (Há a informação na lista de que se trata de uma Romança)

Texto:

Deixa rolar a vaga cérula

De tua infância amenidosa

Alma da infância alma de pérola

Deixa rolar a vaga cérula

A vaga cérula de tua estróphe nemorosa

Que o bardo cante a primavera

Da flôr de lótus da inocência

Que o bardo cante a azul chiméra

Ó flôr azul da adolescência

Que o bardo cante a azul chiméra

Ó flor azul, ó primavera

Sonho ideal da adolescência

Dario Velloso (1869 – 1937)

Dario Persiano de Castro Velloso nascido no Rio de Janeiro, muda-se para Curitiba em 1885 com a família (sua mãe faleceu em 1879), onde começa a trabalhar como tipógrafo. Professor, lecionou no Ginásio Paranaense e na Universidade do Paraná (futura Universidade Federal do Paraná). Criou em 1909 o Instituto Neo-Pitagórico, organização voltada para estudos de assuntos voltados ao pitagorismo e a antiguidade clássica. Escreveu livros de diversos temas, além de volumes de poesia. Foi um expoente da literatura Simbolista no Paraná. (BEGA, 2013, p. 213-216, 238)

BNS02.A-032/028*Hino das Mães Cristãs*

Hino

Autor do texto não informado

03-08-1930

Canto e piano

Partitura localizada em: f. 32b, 33a.

RP: 116

Texto:

Ao pé do altar e deante de Maria
Eu proclamei Jesus sou mãe Christã
Ter Nazareth por meu exemplo e guia
É meu ideal e meu maior afan

Coro

Sou mãe Christã
Eu proclamei junto a Maria
e o faço cada dia
Sou mãe Christã
Sempre o serei
Alta gloria, alta e sã
Há de ser Mãe Christã

2º

Nas tuas mãos Maria, Mãe querida
Venho depor meus filhos, também teus
Protege-os neste mundo e noutra vida
Dá-lhes o gozo da visão de Deus
(Coro)

3º

Sou Mãe Christã!
É grande a minha dita

Posso contar, sem mais vacilação
Com teu Amor ó Virgem mãe bendita
Que és de meu lar, a santificação
(Coro)

ANEXO 2 – FACSIMILES DAS OBRAS EDITADAS

Seguem as imagens dos manuscritos autógrafos para a comparação com as edições realizadas no item 2.2. Os manuscritos estão enumerados de 1 a 6 na ordem em que as descrições das obras aparecem no item 2.2.

Manuscrito 1 – Não Empurra

Manuscrito 2 – Mimososa Morena

Manuscrito 3 – Hino à Santa Terezinha

Manuscrito 4 – A São Francisco

Manuscrito 5 – Flor de Lótus

Manuscrito 6 – Hino das Mães Cristãs

Manuscrito 1 – Não Empurra

110

Tempo in *Composto*

Composto

“Não empurra”

per *Dr. Francisco do Nascimento*

This image shows the first page of a handwritten musical manuscript. It features a title '110' in red ink at the top left, followed by 'Tempo in Composto' and 'Composto' in cursive. The main title 'Não empurra' is written in a large, decorative script. Below the title, the composer's name 'per Dr. Francisco do Nascimento' is written. The page contains several staves of handwritten musical notation, including a grand staff with treble and bass clefs, and a piano accompaniment section with multiple staves. The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript writing.

This image shows the continuation of the handwritten musical manuscript from the previous page. It features several staves of handwritten musical notation, including a grand staff with treble and bass clefs, and a piano accompaniment section with multiple staves. The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript writing. At the bottom of the page, there is a signature and the date '2-11-1858'.

Manuscrito 2 – Mimosa Morena

Letra de Corina Guimarães

Mimosa Morena

I

Mimosa, Morena | *Coitado de mim* | *e tem pena tem pena mimosa morena não sejas as-*

sim | *Mimosa More... na* | *de minha paixão* | *e tem pena, tem pena mimosa mo-*

rena do meu coração | *Mimosa, Morena* | *Mãe guardas raivos* | *e tem pena, tem*

pena, Mimosa morena de tão louco amor | *Mimosa, Morena* | *de minha pa...*

sim | *Mimosa More... na* | *de minha paixão* | *e tem pena, tem pena mimosa mo-*

rena do meu coração | *Mimosa, Morena* | *Mãe guardas raivos* | *e tem pena, tem*

pena, Mimosa morena de tão louco amor | *Mimosa, Morena* | *de minha pa...*

não... | e sem que tem que minha morosa do meu coração | É imensa o de-

se... jo... Morosa formosa... | e do peso de um beijo furto de com peso a boca de

no... sa | e Morosa morosa... | e gentil mezinha | e que pena, que pena que abraffi...

são! não sem minha... | No meu coração... | Morosa, mo... de S.

Manuscrito 3 – Hino à Santa Terezinha

Hymno à Sta

Canto

Piano

Gloria o Deus melodia Tão bel... Co Honra e

gloria a Jesus salvador... É a florzinha gentil do Carmel... Co

aves tin... da de novo caplar

dar... Terra mãe vossa chuva de ro... És

Peregrina da pátria do firmos Sobra e

que ja e sobre almas ancio... sas

que a vos chamamdem um to do per vor... Oh. le

re ga da Christo Me ni... no que m ten ra em taes em to vi... ver *Esou =*

has tas per fat... me di... vi... Cen fa zoi gra cas cho... ver

The manuscript features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The paper is significantly aged and damaged, with several large tears and stains, particularly a prominent one in the center. The handwriting is in a cursive style, and the ink is dark. The paper is held together by several pieces of yellow tape, suggesting it was once part of a bound volume. The background is a plain, light blue surface.

Manuscrito 4 – A São Francisco

Intro
And. Sobr. 4

A São Francisco
(gaculatória)

12-2-1936

(I) Caridoso São Fran... eis... co...
(II) S. Francisco que da glo... rias

da... de É exemplo que no qui... a A feliz terra do... de Caridoso São Fran... eis... co
ta... rio Com esses raios de luz... nos Dos castros imper... nias S. Francisco que da glo... rias

Vosso vida é nie da... de É exemplo que no qui... a A feliz terra do... de
fide... te Deus no pra... is Com esses raios de luz... nos Dos castros imper... nias

Na... he no teu... com tan... ter Na esperança e no amor Tu... belos ao... ter... os ven...
No... so angélio e protecção Faz... volar junto a Deus... Afin... de que sempre em que... nos...

na... ção e lou... rias Na... he no teu... com tan... ter Na... esperança e no amor
ser... os filhos seus faz... so angélio e protecção Faz... qui... volar junto a Deus...

tu... belos ao... ter... os ven... Na... ção e lou... rias
Afin... de que sempre em que... nos... ser... os filhos seus...

Cur. 10 Abril 1936

Manuscrito 5 – Flor de Lótus

Letra João Velloso *Flor de lótus* *1997*

Canto *Moderato* *Deixa redor a vaga cerula*

Piano *rall* *De tua infância amari do... sa* *Não de infância alma de perola* *Dim. to.*

lan *a vaga cer... m... la* *Deixa redor a vaga cerula*

f *meno* *dim.* *animato*

a vaga cerula *Deminha catrope memo... ro... sa* *Que o bardo canta animado ra...*

animato *a tempo* *alla z...* *animato* *rall.*

na flor de lótus da ironia *Que o bardo canta... a azul chimel... ra*

O' flor azul da do lea... em... cia *Que o bardo canta a azul chimel... ra*

a tempo *com anima*

Manuscrito 6 – Hino das Mães Cristãs

Handwritten musical score for "Hino das Mães Cristãs". The score is written on two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The title "Hino das Mães cristãs" is written in large, decorative cursive. There are markings for "al fine" and "Solo".

Handwritten musical score for the "Coro" (Chorus) section. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The title "Coro" is written above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Lyrics (Portuguese):

guia E'meu deus e meu meir afor... Sou Mãe Cristã Eu proclamei junto Maria e o p'po cobra
 Mãe... Sou Mãe Cristã sempre o seu Alta glo...ria alta e sem... Ha de
 ser... Mãe Cristã...
 Mãe tua meos Maria, Mãe querida
 pouco depois meus filhos, também teus
 Protege os que te amam e muita vida
 dá-lhes o grao na mão de Deus.
 Coro: refete
 2º Solo Sou Mãe Cristã! É grande a minha dor
 Não conto, em meo vacillaco
 Com teu amor, o Virgem Mãe Aveo te
 Que és de meu lar, e santificaco
 Em 3-8-930. D. M. M. Coro: refete

Não Empurra

Tango da Revista "Curityba em Cynematographo"

Edição: Omar Eron G. Dal Posso
BNS02.A-032/107

Benedicto Nicolau dos Santos
(1878 - 1956)

§

6

12 Fine

17

22

1. 2.

Detailed description: This is a piano accompaniment score for the tango 'Não Empurra'. The music is in 2/4 time and G major. It consists of five systems of two staves each (treble and bass). The first system starts with a repeat sign (§). The second system begins at measure 6. The third system begins at measure 12 and ends with a 'Fine' marking. The fourth system begins at measure 17. The fifth system begins at measure 22 and includes a first ending (1.) and a second ending (2.) section. The score uses various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

28

Musical score for measures 28-33. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

34

Musical score for measures 34-39. The right hand continues the melodic development with some grace notes. The left hand maintains a steady accompaniment.

40

Musical score for measures 40-44. This system includes a repeat sign in measure 42. The right hand has a more active melodic line.

45

Musical score for measures 45-49. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is consistent.

50

a piacere

Musical score for measures 50-54. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 54. The left hand accompaniment is consistent.

55

leggero

1. 2.

D.S. al Fine

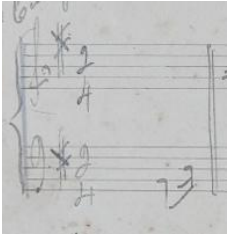



Musical score for measures 55-60. The piece concludes with a first and second ending. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 60. The left hand accompaniment is consistent.

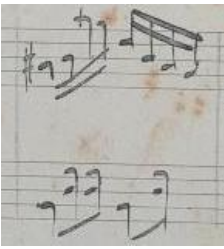


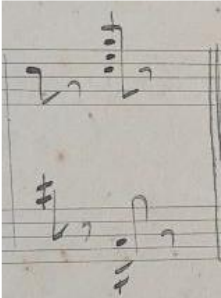
APARATO CRÍTICO

Não Empurra

Composição: Benedicto Nicolau dos Santos

Edição: Omar Eron Guiarzi Dal Posso

Localização	Parte	Situação na fonte	Decisões
an. c.1	pf		Exclusão do Fá sustenido na armadura de clave.
c.11 t.1 n.2	pf. cf.		Adição do sustenido à nota Fá.
c.15 t.2 n.2	pf. cf.		Adição de linha suplementar para a nota Ré.
c.15 t.2 n.4	pf. cs.		Anulação do sustenido na nota Sol.

c.20 t.1	pf. cf.		Manutenção do ritmo como nos compassos anteriores.
c.23 t.1	pf. cf.		Manutenção do ritmo como nos compassos anteriores.
c.38 t.2 n.2	pf. cf.		Adição do sinal de fermata.
c.41 t.2	pf. cs.		Adição da segunda linha suplementar superior para a localização da nota Dó aguda.

Mimosa Morena

Letra: Correia Junior
(1900 - 1940)

Benedicto Nicolau dos Santos
(1878 - 1956)

Edição: Omar Eron G. Dal Posso
BNS02.A-032/020

Mo - re - na, Mo - re - na coi - ta - do de mim tem pe - na tem

pe - na mi - mo - sa mo - re - na não se - jas as - sim Mo - re - na Mo - re - na

De mi - nha pai - xão tem pe - na tem pe - na mi - mo - sa mo -

15

re - na do meu co - ra - ção Mo - re - na, Mo - re - na não guar - des ran -

20

cor _____ tem_ pe-na, tem pe-na Mi-mo-sa Mo - re - na de tão lou-co_a - mor

25

Mo - re - na, Mo - re - na de mi - nha pai - xão _____ tem pe - na tem

30 Fine

pe-na Mi-mo-sa Mo - re-na domeuco - ra - ção _____ É i - men - so o de -

34

se - jo _____ Mo-re-na for - mo - sa _____ Do fa-vo de um bei-jo fur-tar-te com

39

pe-jo a bo-ca de ro - sa _____ Mo-re-na, Mo - re - na _____ Gen-til mo-re-

44

ni - nha. Que pe-na que pe-na que a-troz a - fli - ção! Não se-res ra - i - nha

49

No meu co - ra - ção Mo - re - na, Mo

D.S. al Fine

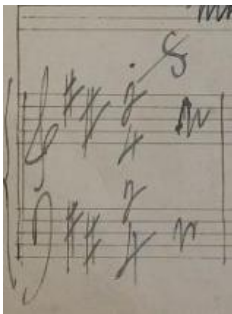
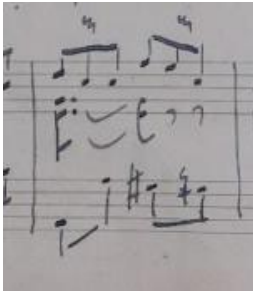
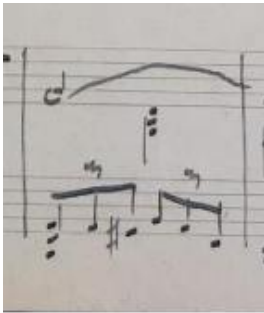
APARATO CRÍTICO



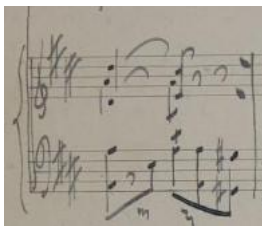
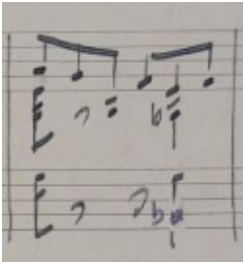
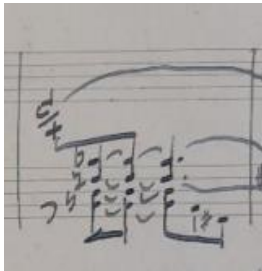
Mimosa Morena

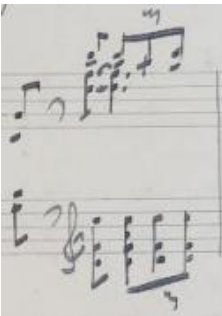
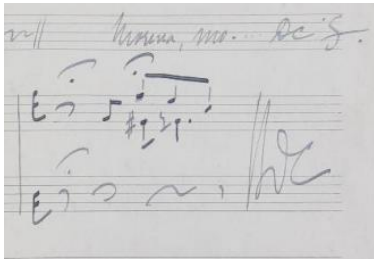
Composição: Benedicto Nicolau dos Santos

Letra: Correia Junior

Edição: Omar Eron Guiarzi Dal Posso

Localização	Parte	Situação na fonte	Decisões
c.1	pf.		Supressão deste compasso e inclusão da pausa de colcheia no compasso seguinte.
c.6 t.1	pf. cs.		Supressão da bandeirola das notas Mi e Sol da clave de Sol, tornando-a uma quiáltera com a figura semínima pontuada.
c.24 t.1	pf. cs.		Adição da pausa de semínima no primeiro tempo.

c.25 t.2	pf. cs.		Localização da nota Lá sustenido na pauta musical.
c.27 t.2	pf. cs.		Localização da nota Sol sustenido na pauta musical.
c.28	pf. cs.		Exclusão de possíveis notas rasuradas.
c.31 t.2	pf. cs. cf.		Adição de pausa de colcheia na clave de Sol. Adição de bandeirola na haste das notas do segundo tempo da clave de Fá.
c.32 t.1	pf. cf.		Reorganização da distribuição da primeira nota da clave de Fá e adição de indicação de mão direita.

c.50 t.2	pf. cs. m.e.		Possível rasura de tinta no espaço da nota Lá da clave de Sol da mão esquerda do piano desconsiderada.
c.51	v.		Adição do termo D.S. al fine com sugestão de finalização no compasso 33.

Hino à Sta. Terezinha

Dr. Ciro Silva
(1881 - 1968)

Edição: Omar Eron G. Dal Posso
BNS02.A-033

Benedicto Nicolau dos Santos
(1878 - 1956)

Gló - ria a

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a double bar line and a repeat sign, followed by a whole rest, another double bar line with a repeat sign, and then a half note G4 followed by a quarter note A4. The middle staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment in bass clef. Both piano parts begin with a double bar line and a repeat sign, followed by a series of chords and melodic lines.

4
Deus nes - te di - a tão be - lo Hon-ra e Gló - ria a Je-sus Sal - va-

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note D5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The middle staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment in bass clef. Both piano parts continue with their respective parts.

7
dor É a Flor - zi - nha gen-til do Car - me - lo Re-ves-

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note D5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The middle staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment in bass clef. Both piano parts continue with their respective parts.

10

ti - da de no - vo es - plen - dor (es - plen - dor) Der - ra - mai vos - sa chu - va de

13

ro - sas Te - re - zi - nha da Pá - tria do A - mor So - bre a I -

16

gre - ja e so - bre Al - mas an - sio - sas Que a vós cla - mam com to - do fer -

19

Solo
vor Oh! Te - re - za de Cris - to me - ni - no Que na

22

ter - ra em tão cur - to vi - ver Es - pa - lhas - tes per - fu - me di -

The musical score for measures 22-24 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a melodic line with eighth and quarter notes, including a sharp sign (F#) in the second measure. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the bass line.

25

vi - no Oh! do Céu fa - zei gra - ças cho - ver

The musical score for measures 25-27 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a melodic line with a long note in the first measure, followed by eighth and quarter notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the bass line.



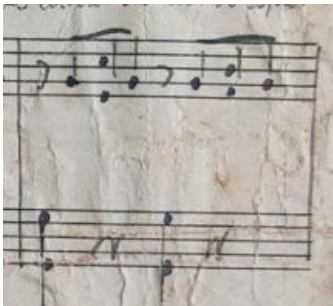
APARATO CRÍTICO





Hino à Santa Terezinha

Composição: Benedicto Nicolau dos Santos

Letra: Ciro Silva

Edição: Omar Eron Guiarzi Dal Posso

Localização	Parte	Situação na fonte	Decisões
c.8	pf.		Reconstrução da parte do piano com base no compasso 4.
c.9	pf.		Reconstrução da parte do piano com base no compasso 5.
c.10 t.4 n.1	pf. cs.		Adição do sinal de bequadro na nota Si.

c.11	v.		Adição de repetição da palavra “esplendor” nas notas da voz superior.
c.17 t.4	pf. cf.		Adição do sinal de pausa de semínima.
c. 25 t.3 t.4	pf. cs.		Adição do sinal de pausa de semínima no terceiro tempo; no quarto tempo adição das notas Si natural, Ré e Fá na clave de Sol da parte para piano.
c. 27	pf. v.		Adição de barra dupla.

A São Francisco

Alda Silva

Jaculatória

Benedito Nicolau dos Santos

Edição: Omar Eron G. Dal Posso

(1878 - 1956)

BNS02.A-032/004

I. Ca - ri - do - so São Fran -
II. São Fran - cis - co que da

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a 3/4 time signature and a whole rest for the first three measures, then changes to a 4/4 time signature. The piano accompaniment starts in 3/4 time and changes to 4/4 at the end of the system. The lyrics are: I. Ca - ri - do - so São Fran - II. São Fran - cis - co que da

6
cis - co Vos - sa vi - da é pi - e - da - de
gló - ria An - te Deus no go - zo es - ta - is

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. It starts with a measure rest (6) and continues with the lyrics: cis - co Vos - sa vi - da é pi - e - da - de gló - ria An - te Deus no go - zo es - ta - is

9
É e - xem - plo que nos gui - a À fe - liz e - ter - ni -
Com vos - sos ro - gos sal - vai - nos Das ca - dei - as in - fer -

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. It starts with a measure rest (9) and continues with the lyrics: É e - xem - plo que nos gui - a À fe - liz e - ter - ni - Com vos - sos ro - gos sal - vai - nos Das ca - dei - as in - fer -

12

Tutti

da - de Ca - ri - do - so São Fran - cis - co
nais São Fran-cisc - co que da gló - ria

15

Vos - sa vi-da é pi - e - da - de É e - xem - plo que nos
An - te Deus no go - zo es - ta - is Com vos - sos ro - gos sal -

18

gui - a À fe - liz e - ter - ni da - de
vai - nos Das ca - dei - as in - fer - nais

III. Na fé nos te - nha cons - ta - tes Na es - pe - ran - ça e no a -
 IV. Vos - so au - xí - lio e pro - te - ção Fa - ze i va - ler jun - to a

mor Ju - bi - lo - sos ao pres - tar - vos ve - ne - ra - ção e lou -
 De - us A - fim de que sem - pre em gra - ça nos con - ser - ve fi - lhos

vor Na fé nos te - nha cons - tan - tes
 seus Vos - so au - xí - lio e pro - te - ção

31

Na es - pe - ran - ça e no a - mor _____ Ju - bi - lo - sos ao pres -
 Fa - ze i va - ler jun - to a De - us A - fim de que sem - pre em

34

D.C.

tar - vos ve - ne - ra - ção e lou - vor _____
 gra - ça nos con - ser - ve fi - lhos seus _____

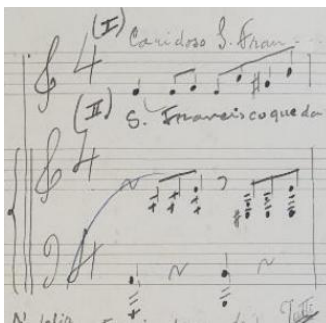
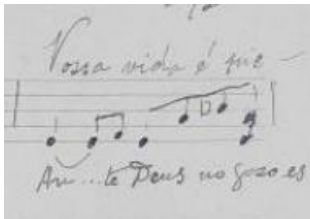
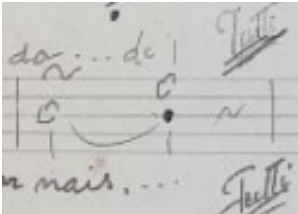
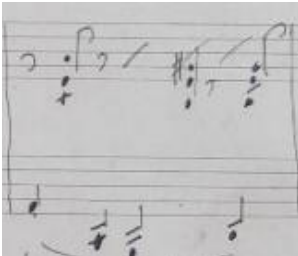
APARATO CRÍTICO

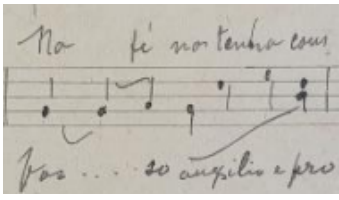
A São Francisco

Composição: Benedicto Nicolau dos Santos

Letra: Alda Silva

Edição: Omar Eron Guiarzi Dal Posso

Localização	Parte	Situação na fonte	Decisões
c.5 t.3 t.4	pf. cs.		Correção da nota Mi sustenido para Sol sustenido.
c.7 t.4	v.		Conservação das duas notas como opção para parte vocal.
c.12 t.3	v.		Conservação das duas notas para parte vocal.
c. 13 t.3	pf. cs.		Adição da linha suplementar inferior para nota Si.

c.29 t.4	v.		Conservação das duas notas como opção para parte vocal.
----------	----	--	---

Flor de lótus

Dario Velloso

(1869 - 1937)

Edição: Omar Eron G. Dal Posso

BNS02.A-032/017

Benedicto Nicolau dos Santos

(1878 - 1956)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a whole rest. The middle staff is the right-hand piano part, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is the left-hand piano part, starting with a whole rest and then moving to a bass line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). Performance markings include 'accel.' and 'rall.' with dotted lines indicating the tempo changes.

5 **Moderato**

The second system begins at measure 5. The vocal line has a double bar line and then enters with the lyrics "Dei-xa ro-lar a va-ga". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes. A 'rall.' marking is present in the piano part. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

8

The third system begins at measure 8. The vocal line continues with the lyrics "cé-ru-la de tu-a in-fân-cia a-me - ni - do - sa". The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

11

Al - ma de in-fân-cia al-ma de pé-ro-la Dei-xa ro -

f *meno*

14

lar a va-ga cé - ru - la Dei-xa ro-lar a va-ga

dim..... *animando*

17

cé - ru - la a va-ga cé - ru - la de mi-nha es-

f *a tempo* *allarg.....*

20

tro - fe ne - mo - ro - sa Que obar - do can - te a pri - ma - ve - ra

Animato

Animato *rall.....*

23

Da flor de Ló - tus da i - no - cên - cia Que obar - do can - te

ral..... *meno*

26

a a - zul qui - me - ra Ó flor a - zul da a - do - le - cên - cia

29

a tempo

Que o bar - do can - te a - zul qui - me - ra Ó flor a - zul da pri - ma -

a tempo
con anima

32

ve - ra So - nho i - de - al da a - do - le - cên - cia

dim......*rall.*.....*m.e.* *m.e.*

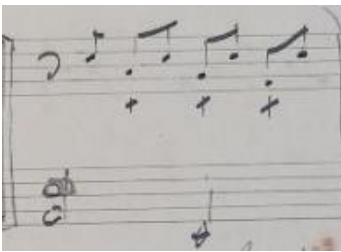
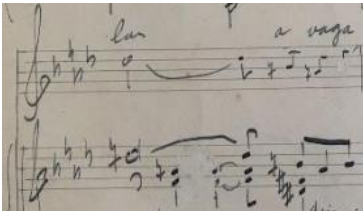
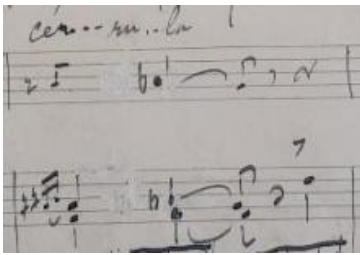

APARATO CRÍTICO

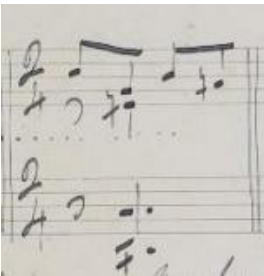


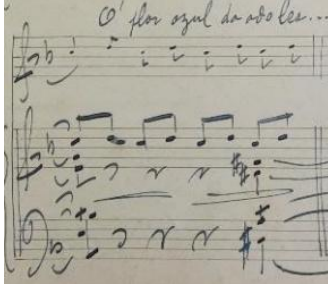
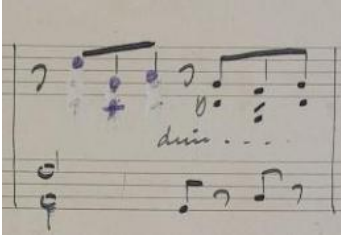
Flor de Lótus

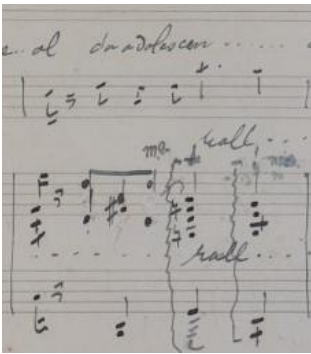
Composição: Benedicto Nicolau dos Santos

Letra: Dario Vellozo

Edição: Omar Eron Guiarzi Dal Posso

Localização	Parte	Situação na fonte	Decisões
c.7	pf. cf.		Opção por manter semibreve no trecho rasurado.
c.14 t.4 n.2	v.		Adição da nota Si natural no trecho rasurado da parte vocal.
c.15 t.1	v.		Adição de semínima na parte vocal como na parte do piano.
c.19 t.1	v.		Adição do sinal de bemol na nota Sol.

c.20	pf. cs.		Adição de ponto de aumento na semínima.
c.22	pf. cs.		Exclusão de notas rasuradas.
c.24	pf. cs.		Exclusão de notas rasuradas.
c.27	pf. cs.		Exclusão da nota Dó rasurada.
c.32 t.1 t.2	pf. cs.		Possíveis notas rasuradas não incluídas.

c.33 t.4	v.		Modificação de valor da nota Sol de uma semínima para uma colcheia.
----------	----	--	---

Hino das Mães Cristãs

Edição: Omar Eron G. Dal Posso
BNS02.A-032/028

Benedicto Nicolau dos Santos
(1878 - 1956)

♩

Intro

4 Solo

1. Ao pé do Al - tar e dian - te de Ma -
2. Nas tu - as mãos Ma - ri - a, Mãe que -
3. Sou Mãe Cris - tã! É gran - de a mi - nha

6

ri - a Eu pro - cla - mei Je - sus sou mãe Cris -
ri - da Ve - nho de - por meus fi - lhos, tam - bém
di - ta Pos - so con - tar, sem mais va - ci - la -

8

tã - teus - ção Ter Na - za - ré por meu e - xem - plo e
 Pro - te - ge - os nes - te mun - do e n'ou - tra
 Com teu a - mor, ó Vir - gem mãe ben -

10

gui - a É meu i - de - al e meu mai - or a - fã
 vi - da Dá - lhes o go - zo da vi - são de Deus.
 di - ta Que és de meu lar, a san - ti - fi - ca - ção

13

Coro

Sou mãe cris - tã Eu pro - cla - mei jun - to Ma - ria e o fa - ço a ca - da

16

di - a Sou mãe cris-tã sem-pre o se-rei Al - ta gló - ria al-ta e

The musical score for measures 16-19 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "di - a Sou mãe cris-tã sem-pre o se-rei Al - ta gló - ria al-ta e". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

20

D.S.

sã Há de ser Mãe Cris - tã



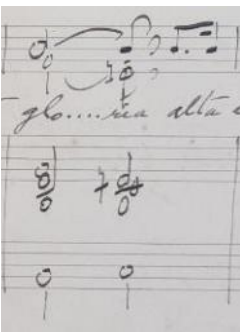
The musical score for measures 20-23 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are: "sã Há de ser Mãe Cris - tã". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

APARATO CRÍTICO

Hino das Mães Cristãs

Composição: Benedicto Nicolau dos Santos

Edição: Omar Eron Guiarzi Dal Posso

Localização	Parte	Situação na fonte	Decisões
c.14 t.3 t.4	v.		Adaptação do ritmo da segunda voz.
c.15	v.		Adição da segunda voz.
c.19 t.4	v.		Repetição da nota anterior da segunda voz para adequação do texto.

Abreviaturas

c. compasso

pf. piano

cf. clave de fá

cs. clave de sol

v. voz

an. anacruse

t. tempo

n. nota ou conjunto harmônico de notas, isto é, tocadas simultaneamente

m.e. mão esquerda