

MANOEL JULIÃO DA SILVA RAMOS:
AS MATINAS DE NATAL, DO CONTEXTO SOCIAL À EDIÇÃO MUSICAL

*Daniel Guimarães Nery**

RESUMO: Esse texto elabora uma reflexão sobre as atividades musicais dos mestres-de-capela e suas interações na sociedade na região de Atibaia no final da segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX. Dentre esses músicos enfocará Manoel Julião da Silva Ramos que por ali viveu a partir de 1815. E também, o processo editorial para a edição e publicação das Matinas de Natal.

PALAVRAS-CHAVE: música sacra paulista no século XVIII e XIX; edição musical; Manoel Julião da Silva Ramos.

ABSTRACT: This paper elaborates a reflexion about the musical activities of the *Kapellmeister* (mestres-de-capela) and their interaction in Atibaia's society region by the end of the second part of the century XVIII and the first half of the century XIX. Among these musicians will focus Manoel Julião da Silva Ramos who lived around there in 1815. And also, the editorial process for the edition and publication of the Matinas de Natal (Matins Christmas).

KEYWORDS: Paulista Sacred music from the XVIII and XIX century; musical edition; Manoel Julião da Silva Ramos.

* Mestrando em Música no Programa de Pós-graduação em Música/Mestrado do Instituto de Artes da UNESP, sob orientação do Prof. Dr. Paulo A. Castagna. E-mail para contato: danielgnery@uol.com.br

INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

Manoel Julião da Silva Ramos nasceu em Santa Luzia do Sabará por volta de 1763. Dele são conhecidos apenas o “Credo”, o “Lundu das Beatas” e as “Matinas do Menino Deus” sendo esse último, o foco da nossa discussão.

Os objetivos do presente artigo em termos gerais são discorrer sobre a atuação musical e social dos mestres-de-capela na região de Atibaia, - cidade que Manoel Julião atuou por volta de 1815 - a partir da segunda metade do século XVIII até a primeira metade do século XIX. E de maneira mais aprofundada, refletir sobre o processo editorial e análise arquivológica da Matinas do Menino Deus, doravante, agora denominada, “Matinas de Natal”.

Para alcançar os objetivos descritos, utilizaremos como base metodológica a análise documental das fontes primárias, tais como recibo de prestação de serviços, livros de contas de irmandades religiosas e, naturalmente, manuscritos musicais (partituras) (DUCKLES, 1980). Também utilizaremos a edição musical dentro do ponto de vista da crítica textual, “um método crítico que se esforça por restabelecer a forma autêntica de um texto de tradição, produzindo um texto o mais próximo do original perdido” (FIGUEIREDO, 2000, p.24).

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

O principal meio de trabalho do músico, seja ele compositor cantor ou instrumentista no Brasil, entre os séculos XVIII e XIX, eram as igrejas (ORBINO et al., 1968, p. 98). Dentre os músicos da igreja a principal e maior função era o de mestre-de-capela, figura esse que contratava serviços, recebia e pagava executantes e na maioria das vezes, compunha os ofícios litúrgicos e pára - litúrgicos.

De semelhante modo, ocorria na *Villa de São João Batista de Athibaya*, situada a 60 quilômetros ao norte da capital paulista. Fundada em 1665, foi elevada a vila em 1769 e cidade em 1864. Em 1905 seu nome foi abreviado para Atibaia (MARTINS, 1940, p.161 e DUPRAT, 1985, p.115).

Diversos mestres-de-capela exerceram sua profissão na região no século XVIII, por exemplo: Manoel Preto Cardoso, 1722, João Preto de Oliveira, 1765, e Cypriano Pires de Oliveira em 1775. Socialmente, os mestres além dos serviços musicais, também eram comerciantes, lavradores e até Alferes do Regimento, como Cypriano Pires.

¹Já o mestre João Preto de Oliveira, também plantava para sustento próprio e, em 1789, é também sacristão da vila, incorporando os setores primário e terciário (DUPRAT, 1985).

O mesmo autor afirma:

Não é rara esta pluralidade profissional ou atividade complementar à de mestre-de-capela no Brasil colonial. Na própria capital, [São Paulo] no século dezessete, os mestres-de-capela Manoel Pais de Linhares e Manoel Vieira de Barros desempenham suas funções musicais, com provisão, concomitantemente à manipulação de juros e capitais (1985, p.115).

Ainda dentro do âmbito social, os mestres-de-capela costumavam ensinar música a escravos e a agregados os quais estes realizavam, sobretudo, cópias de manuscritos ou cópia das partes cavadas (divisões das partes instrumentais e vocais para a sua utilização nos serviços litúrgicos) e inclusive, segundo Nise Orbino, era costume dos mestres “levar os seus

¹ Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1772-1794. *Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (A.C.M.S.P.)*.

aprendizes para as festas para lucrar por inteiro ordenado, recebido das irmandades ou patrocinadores das festas, cobrando para si no caso de impor-se-lhe a contratação de músicos profissionais” (ORBINO et al., 1968, p.98).

Neste contexto, Manoel Julião da Silva Ramos desloca-se de Minas Gerais para Atibaia em data indeterminada. Contudo, “existem documentos que trazem o nome do músico em 1815 como *sacristam da Villa e Mestre de Capella*”. E, “em 1824 ainda vive da arte da música, tendo concomitantemente o seu negócio de venda, com um casal de jovens escravos e uma agregada quarentona” (DUPRAT, 1985, p.121). Mais uma vez aqui, se corrobora o fato que o músico também se envolveu em outras atividades extra-musicais.

Na Estatística da Província de São Paulo organizada em 1836 pelo Marechal Daniel Pedro Muller, consta que em Atibaia existiam dois músicos (MARTINS, 1940, p.58) o que nos leva a crer que poderiam ser dois alunos de Manoel Julião ou, mais remotamente, o próprio compositor e um aluno. Remotamente, pois ele estaria por volta dos 73 anos. Um outro documento² atesta que em 1879 o mestre de capela era Júlio de Pedro de Campos Vasconcelos e em 1882 o cargo foi ocupado por José Antônio de Camargo.

FONTES MANUSCRITAS, LOCALIZAÇÃO E CONTEXTO

Manoel Julião, antes de ter se estabelecido em Atibaia teve sua passagem registrada em Campinas em 1812, quando foi contratado pela Câmara para cantar nas festas reais.³ Embora o compositor estivesse inserido no contexto sócio musical de Atibaia, podemos considerar que as Matinas de Natal foram compostas em Campinas na mesma época em que ali esteve, pois os manuscritos aqui descritos são cópias de Manoel José Gomes, pai de Antônio Carlos Gomes. Localizados no Museu Carlos Gomes sob o índice 301, são 55 folhas pautadas contendo coro (soprano, alto, tenor e baixo), violinos I e II, clarinetes I e II, Trompas I e II, trombone e baixo. Incluindo um frontispício em que se lê: *Matinas do Menino Deos composto por Manoel Jullião de Manoel Jozé Gomes*. Castagna (2000) comenta sobre a problemática de autoria em frontispícios, sobretudo quando se refere a Manoel José Gomes. Os termos “por” e “de” são frequentemente empregados pelo músico, sendo que “por” se refere à composição da obra e “de”, à posse ou cópia dos manuscritos. O mesmo frontispício em questão estava retirado do conjunto, pois em seu verso havia um manuscrito instrumental de Carlos Gomes (Figura 1).

² Livro de Paróquias, 1880-1905, Livro nº 1 - 8.2.23, (A.C.M.S.P.). Informação gentilmente cedida pelo Prof. Dr. Marcos Júlio Serigl.

³ Arquivo da Câmara Municipal de Campinas, Mandados de pagamentos 1801-1818, página 44v. Gentilmente cedido pela Profa. Dra. Lenita W. M. Nogueira.



Figura 1: Verso do Frontispício com manuscrito de Carlos Gomes.

O musicólogo Pe. José Penalva em 1971 rasurou com caneta esferográfica a parte de soprano, “esclarecendo” o fato do frontispício perdido (Figura 2).

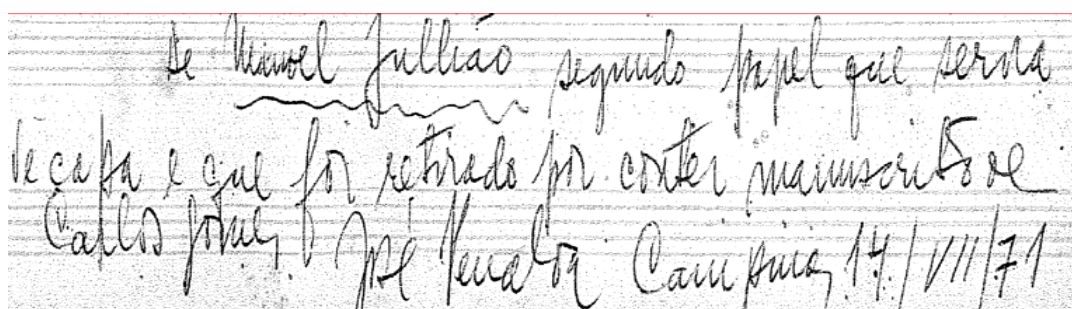


Figura 2: “Anotação” de José Penalva.

Portanto, nosso objeto de análise não é um manuscrito autógrafo – aquele gerado pela mão do compositor – e sim uma cópia.

Carlos Alberto Figueiredo citando Caraci Vela, diz que:

Não há qualquer razão para que se valorizem as fontes autorizadas – aquelas feitas por outrem, mas com supervisão do compositor – como confiáveis (...) o que faz com que o culto ao autógrafo (...) possa, facilmente, induzir a avaliações errada (2000, p.19).

Seria pouco provável dizer que Manuel Julião supervisionou a cópia de Manoel José Gomes, pois este último entre 1811 e 1816 estava residindo em São Paulo e Manoel Julião já se encontrava em Atibaia por volta de 1815 (DUPRAT, 1985, p.135-136). Mesmo sendo uma

cópia, é possível perceber as intervenções de diferentes copistas nas Matinas. Pelo menos cinco grafias distintas, a de Manoel José Gomes e dos copistas A, B, C e D (Figuras 3 a 7).

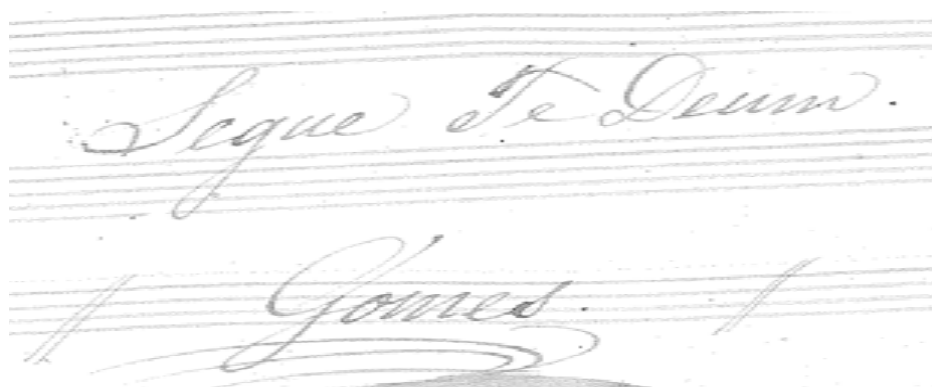


Figura 3: Grafia de Manoel J. Gomes.

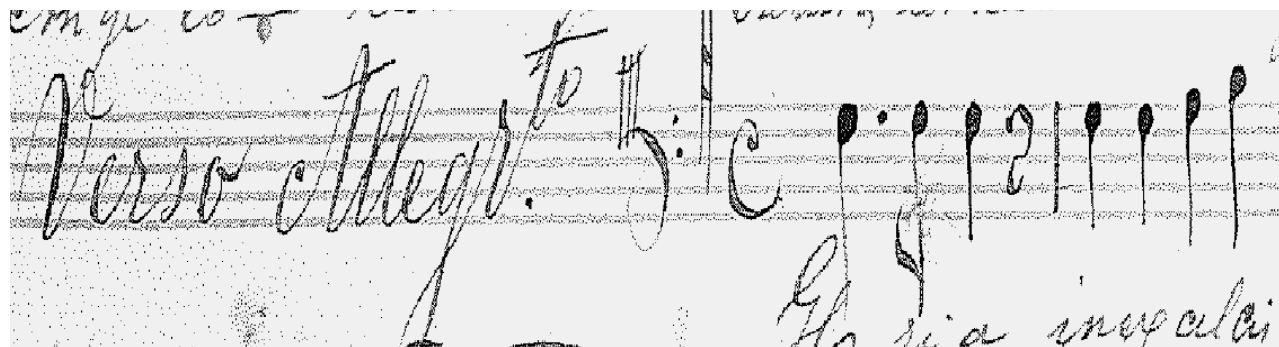


Figura 4: Copista A - Parte "Tenor".

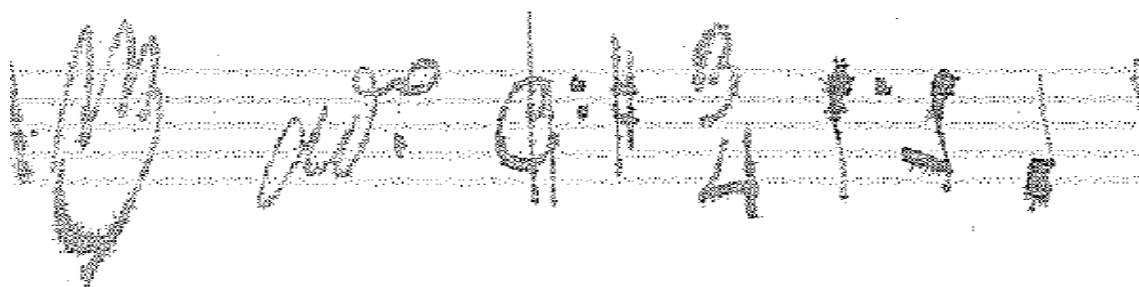


Figura 5: Copista B - Parte "Baixo".



Figura 6: Copista C - Parte “Clarinete”.

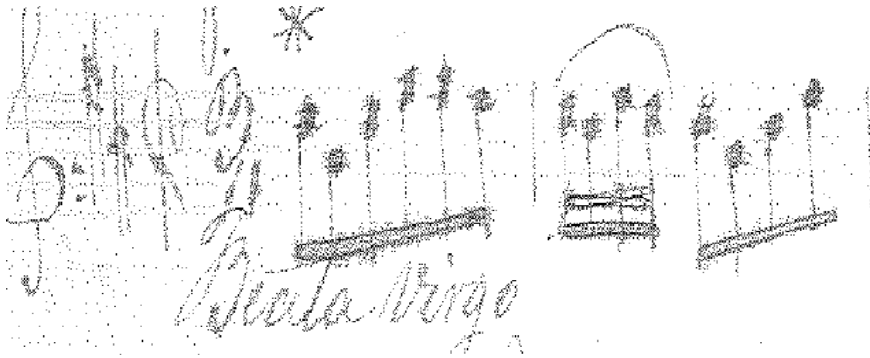


Figura 7: Copista D - Parte “Violino II”.

Uma análise grafoscópica sobre o documento tal como Luiz Guilherme Goldemberg realizou em suas pesquisas (2003, p.152-156) traria resultados interessantes, determinando através da caligrafia, do tipo de tinta, informações sobre cada um dos copistas, contudo inexequíveis, devido à demanda de tempo para realizá-la.

A orquestração típica desse período era constituída basicamente de coro, dois violinos e rabeções, podendo também, incluir instrumentos de sopro como flautas, oboés, trompa e clarinete (PIRES, 2000, p. 441-442). Nas Matinas o clarinete apresenta uma escrita comum à Banda de Música, em um registro agudo e estridente, de difícil afinação e timbragem com as vozes do coro, levando-nos a crer que foi adicionado posteriormente à composição de Manoel Julião. Da mesma forma, o trombone, que realiza uma base harmônica por vezes diferente do baixo instrumental, com notas mais graves fato bastante incomum para a época.

As Matinas de Natal, embora destinadas ao dia 25 de dezembro, eram celebradas na noite do dia 24, antes da primeira Missa solene, constituindo-se, seu texto, de júbilos pelo nascimento de Jesus. De acordo com o rito tridentino, são rezados em voz baixa, na introdução, o *Pater noster*, a *Ave Maria*, o *Credo* e, depois, cantados os Versículos *Domine labia mea* e *Deus in adjutorium meum intende*, com resposta do coro. Em seguida, canta-se o Invitatório (*Christus natus est nobis: Venite, adoremus*), repetido entre os Versículos do Salmo 94 (*Venite, exsultemus Domino*) e, por fim, o Hino *Jesu Redemptor omnium*, cantado também nas vésperas do Natal.

A OBRA

Somente depois dessa introdução iniciam-se os Noturnos, constituídos, como na maior parte das Matinas, de uma Salmodia (três Salmos com suas Antífonas) e uma segunda parte, com três Lições seguidas por seus Responsórios. Antes da primeira Lição existem alguns

Versículos e respostas do coro e uma Absolvição, mas antes de todas as Lições há uma Bênção, como se observa no quadro abaixo:

Partes	Unidades funcionais de cada Noturno
Primeira (Salmodia)	Antífona I / Salmo I / Antífona I
	Antífona II / Salmo II / Antífona II
	Antífona III / Salmo III / Antífona III
Segunda (Lições e Responsórios)	Absolvição
	Bênção
	Lição I / Responsório I
	Bênção
	Lição II / Responsório II
	Bênção
	Lição III / Responsório III

Como as Matinas do Natal contêm três Noturnos, possuem nove Lições e nove Responsórios. Para o Responsório IX, entretanto, não existe um texto especialmente escrito para as Matinas do Natal, usando-se o Hino ambrosiano *Te Deum laudamus*. Diante da autonomia desse Hino, utilizado em diversas outras funções religiosas, litúrgicas ou paralitúrgicas, a prática corrente no Brasil foi omitir o último Responsório, permitindo que fosse anexado às Matinas um *Te Deum* não necessariamente escrito pelo mesmo autor. Portanto temos:

Invitatório	
Christus natus est nobis: * Venite, adoremus. (Andante, Dó, 12c.)	<i>Cristo por nós nasceu:</i> * <i>Vinde todos, adoremos.</i>
Responsório I	
<p>R. Hodie nobis cælorum Rex de Virgine nasci dignatus est, ut hominem perditum ad cælestia regna revocaret: (Andante, Sol, 14c.)</p> <p>* Gaudet exercitus Angelorum: quia salus æterna humano generi apparuit. (id. b. ¾, 15c.)</p> <p>V. Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. (Allegreto, Sol, C, 12c) * Gaudet...</p> <p>V. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto (Adágio, mi, 7c.) * Gaudet...</p>	<p>R. <i>Nasceu hoje para nós o Rei dos céus, da Santa Virgem, para levar a humanidade, que havia se perdido, de volta ao reino do Senhor.</i></p> <p>* <i>Alegrem-se os anjos, pois ao gênero humano a salvação apareceu.</i></p> <p>V. <i>Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade.</i> * <i>Alegrem-se...</i></p> <p>V. <i>Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.</i> R. <i>Nasceu...</i> * <i>Alegrem-se...</i></p>

Responsório II	
<p>R. Hodie nobis de cælo pax vera descendit: (Andante, Sol, 7c.)</p> <p>* Hodie per totum mundum melliflui facti sunt cæli. (id, ib.)</p> <p>V. Hodie illuxit nobis dies redemptionis novæ, reparationis antiquæ, felicitatis æternæ. (Adágio, mi, 2/4,16c)</p> <p>* Hodie per...</p>	<p>R. <i>Hoje a paz verdadeira desceu-nos do céu:</i></p> <p>* <i>Hoje, os céus e a terra espalham doçura.</i></p> <p>V. <i>Raiou hoje o dia do novo resgate de eterna alegria há muito esperado.</i></p> <p>* <i>Hoje...</i></p>
Responsório III	
<p>R. Quem vidistis, pastores? dicite, annuntiate nobis, in terris quis apparuit? (Andante, Sol,2/4, 13c.)</p> <p>* Natum vidimus, et choros Angelorum collaudantes Dominum. (id, 8c.)</p> <p>V. Dicite, quidnam vidistis? et annuntiate Christi nativitatem. (Adágio, id, 9c.)</p> <p>* Natum...</p> <p>V. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. (Andante, id, 3/4, 11c.)</p> <p>* Natum...</p>	<p>R. <i>A quem vistes, ó pastores? Anunciai e nos dizei quem na terra apareceu?</i></p> <p>* <i>Nós vimos um menino e os anjos a cantar e a louvar nosso Senhor.</i></p> <p>V. <i>Dizei, o que vistes? e anunciai o nascimento de Cristo.</i></p> <p>* <i>Nós vimos...</i></p> <p>V. <i>Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.</i></p> <p>* <i>Nós vimos...</i></p>
Responsório IV	
<p>R. O magnum mysterium, et admirabile sacramentum, ut animalia viderent Dominum natum, jacentem in præsepio: (Andante, Ré, 17c.)</p> <p>* Beata Virgo, cujus viscera meruerunt portare Dominum Christum. (id. ¾, 11c.)</p> <p>V. Ave, Maria, gratia plena: Dominus tecum. (Andantino, id, 17c.)</p> <p>* Beata...</p>	<p>R. <i>Ó grande mistério e admirável sacramento, pois os animais viram o Senhor nascido, reclinado no presépio.</i></p> <p>* <i>Virgem bem-aventurada em cujas entranhas mereceram levar o Cristo Senhor.</i></p> <p>V. <i>Salve Maria, cheia de graça: o Senhor é contigo.</i></p> <p>* <i>Virgem...</i></p>
Responsório V	
<p>R. Beata Dei Genitrix Maria, cujus viscera intacta permanent: (Andante, id, 13c.)</p> <p>* Hodie genuit Salvatorem sæculi. (id. 7c.)</p> <p>V. Beata, quæ credidit: quoniam perfecta sunt omnia, quæ dicta sunt ei a Domino. (Andantino, id, 20c.)</p> <p>* Hodie...</p>	<p>R. <i>Feliz Maria Mãe de Deus, em cujas entranhas permanecem intactas:</i></p> <p>* <i>Nasceu hoje o Salvador do universo.</i></p> <p>V. <i>És feliz porque creste, Maria, pois em ti a Palavra de Deus vai cumprir-se conforme Ele disse.</i></p> <p>* <i>Nasceu...</i></p>

Responsório VI	
<p>R. Sancta et immaculata virginitas, quibus te laudibus efferam, nescio: (Andante, id, 15c.)</p> <p>* Quia quem cæli capere non poterant, tuo gremio contulisti. (id, 9c.)</p> <p>V. Benedícta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui. (Adágio, id, 11c)</p> <p style="padding-left: 40px;">* Quia quem...</p> <p>V. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. (id, si, 9c)</p> <p style="padding-left: 40px;">* Quia quem...</p>	<p>R. <i>Virgem santa e imaculada, eu não sei com que louvores poderei engrandecer-vos!</i></p> <p>* <i>Pois aquele a quem os céus não puderam abranger, repousou em vosso seio.</i></p> <p>V. <i>Sois bendita entre as mulheres e bendito é o Fruto, que nasceu de vosso ventre.</i></p> <p style="padding-left: 40px;">* <i>Pois aquele...</i></p> <p>V. <i>Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.</i></p> <p style="padding-left: 40px;">* <i>Pois Aquele...</i></p>
Responsório VII	
<p>R. Beata viscera Mariæ Virginis, quæ portaverunt æterni Patris Filium: et beata ubera, quæ lactaverunt Christum Dominum: (id, Lá, 3/4 , 19c)</p> <p>* Qui hodie pro salute mundi de Virgine nasci dignatus est. (Andante, id, 11c.)</p> <p>V. Dies sanctificatus illuxit nobis: venite, Gentes, et adorate Dominum. (Adágio, id, 12c.)</p> <p style="padding-left: 40px;">* Qui hodie...</p>	<p>R. <i>Bem-aventuradas entranhas da Virgem Maria que abrigaram o Filho do eterno Pai: e bem-aventurados os seios que amamentaram o Cristo Senhor:</i></p> <p>* <i>Hoje ele dignou-se nascer da Virgem para a salvação do mundo.</i></p> <p>V. <i>O dia feliz iluminou-nos: Vinde, Povos, e adorai o Senhor.</i></p> <p style="padding-left: 40px;">* <i>Hoje ele...</i></p>
Responsório VIII	
<p>R. Verbum caro factum est, et habitavit in nobis:</p> <p>* Et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi unigeniti a Patre, plenum gratiæ et veritatis.</p> <p>V. Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil.</p> <p style="padding-left: 40px;">* Et vidimus, etc.</p> <p>V. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.</p> <p style="padding-left: 40px;">* Et vidimus, etc.</p>	<p>R. <i>E o verbo se fez carne, e habitou entre nós:</i></p> <p>* <i>E vimos sua glória, glória como do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade.</i></p> <p>V. <i>Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e sem ele nada do que foi feito se fez.</i></p> <p style="padding-left: 40px;">* <i>E vimos...</i></p> <p>V. <i>Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.</i></p> <p style="padding-left: 40px;">* <i>E vimos...</i></p>

CRITÉRIOS EDITORIAIS E RESULTADOS

Primeira etapa, transcrição musicológica. O termo transcrição é empregado em música com os seguintes significados: como sinônimo de cópia e como cópia de um texto musical com notação diferente da original (FIGUEIREDO, 2000, p. 85).

A partir de cópias digitais dos manuscritos (portanto, uma edição fac-similar FIGUEIREDO, 2000, p. 93) iniciamos a transição para o computador utilizando um programa de notação musical. Como resultado, obtivemos uma edição diplomática, refletindo o que

está fixado na fonte, sem haver nenhuma alteração, a não substituição de acidentes, das claves antigas, mantendo possíveis erros de grafia ora em textos latinos ora em notas musicais e valores rítmicos (Figura 8).

Figura 8: Edição Diplomática. Detalhe “Coro”, Responsório IV compassos 33-35.

Após a elaboração da edição diplomática, partimos para a edição crítica “aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a fonte a ser editada” (FIGUEIREDO, 2000, p. 96). Concomitantemente com a edição crítica, o aparato crítico registrou todas as variantes do manuscrito original com a edição final bem como as decisões editoriais e também suas escolhas: “Editar, portanto, consiste de uma série de escolhas estudadas, escolhas informadas criticamente na interação entre a autoridade do compositor e autoridade do editor” (GRIER, 1996, p.2) (Figuras 9 e 10).

Figura 9: Edição Crítica. Detalhe “Contralto”, Responsório II compassos 15-19.

Responsório II		
Localização	Parte	Situação na Fonte
C.15	A.	Sem indicação de solo
C. 16	A.	Sem ligadura
C.20	A.	Texto <i>novo</i>

Figura 10: Aparato Crítico do mesmo trecho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marcelo Hazam diz:

Para elaborar uma edição crítica, é necessário localizar e identificar as fontes primárias, estabelecer o parentesco entre elas, recompor o contexto histórico em que foram produzidas e consumidas, (...) e finalmente, apresentar um produto final no qual o raciocínio e as interferências do editor transpareçam de modo inequívoco ao usuário (2003, p. 173, grifo nosso).

Portanto, é inegável o fruto de da pesquisa musical que, em nosso caso, é a edição de uma partitura, possa ser desvinculado da sua função histórico-social, o contexto dos compositores e mestres-de-capela, suas distintas atuações na sociedade, os meios de transmissão de suas obras, sua função musical litúrgica ou não. Para que assim as edições musicais levem ao usuário não uma edição com respostas prontas, mas “disponibilizar maior número de subsídios, estimulando-o a chegar a suas próprias conclusões” (HAZAM, 2003, p. 174).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARACI VELA, M. Introduzione. In: CARARACI VELA, M. (Org.) *La Critica de texto musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. *apud*: FIGUEIREDO, C. A. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. 2000. Tese (Doutorado) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CASTAGNA, P. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. In: III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2000, Curitiba. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

DUCKLES, V. et al., Musicology. In: SADIE, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mcmillan Publ Lim, Washington: Grove's Dictionaires of Music; Hong Kong: Península Publ. Lim, 1980. v. 12, p.836-863.

DUPRAT, R.; *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

FIGUEIREDO, C. A. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. 2000. Tese (Doutorado) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GOLDBERG, L. G. Aspectos Editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 2002, Mariana. *Anais*. Mariana, 2003. p. 147-164.

GRIER, J. *The critical edition of music: history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HAZAM, M. C. Afinal, o que é uma edição crítica? Uma reflexão sobre aspectos da obra *The Critical Edition of Music* e sua relevância para a edição da música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 2002, Mariana. *Anais*. Mariana, 2003. p.165-176.

MARTINS, N. S. *Atibaia (O Paraíso Possível na Terra)*. São Paulo: Mario M. Ponzini & Cia, 1940.

ORBINO N. P.; DUPRAT R.; CHASE G. O Estanco da Música no Brasil Colonial. *Anuário*, v. 4, p. 98-109, 1968. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0564-4429%281968%294%3C98%3AOEDMNB%3E2.0.CO%3B2-O>> Acesso em: 02 jun. 2007.

PIRES, S.; Considerações sobre a interpretação do repertório brasileiro setecentista. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL, 2000, Lisboa. *A música no Brasil colonial*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 437-452.