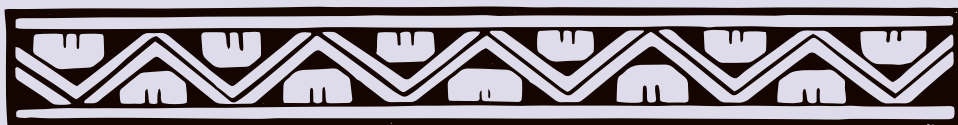
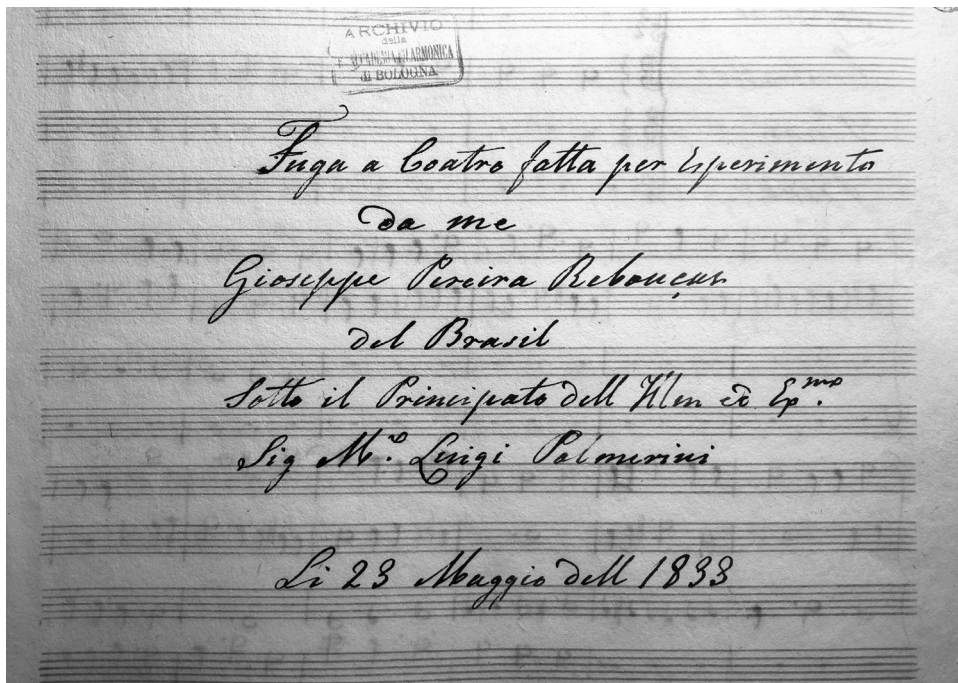


Arquivo de música brasileira



«REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA», V. 36, N. 1, JAN.—DEZ. 2025
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



José Pereira Rebouças, *Fuga a Coatro fatta per Esperimento / da me / Giuseppe Pereira Rebouças / del Brasil / Sotto il Principato dell'Illm. ed E[p?].^{mo} / Sig. M.^o Luigi Palmerini / Li 23 Maggio dell 1833* (Accademia Filarmonica di Bologna, Archivio Storico, Fondo Esperimenti d'Esame, doc. 18066)

As obras de José Pereira Rebouças localizadas nos arquivos da “Accademia Filarmonica di Bologna”

Lucas Robatto, José Maurício Brandão¹

As informações bibliográficas atualmente disponíveis sobre José Pereira Rebouças (1788–1843) dizem respeito basicamente à sua vida, sobrevivendo a memória de sua produção musical somente através de listas de obras acrescentadas aos textos biográficos.² Estas listas, apresentadas por diferentes autores, em diferentes épocas, aparentam ser recompilações de uma lista originalmente apresentada 33 anos após o falecimento do compositor, no verbete sobre este constante no *Anno biographico brasileiro*, de Joaquim Manoel de Macedo (Macedo, 1876, p. 234).³ Diferentemente do que ocorre com as obras de compositores baianos de destaque seus contemporâneos, como Damião Barbosa de Araújo (1778–1856) e Domingos da Rocha Mussurunga (1805?–1856), não nos foi ainda possível localizar obras de Rebouças em arquivos brasileiros.

365

¹ Universidade Federal da Bahia (UFBA).

² Ver o artigo completo de Lucas Robatto *José Pereira Rebouças (1788–1843): sua vida e nossas fontes*, neste volume (p. 19–47).

³ Querino (1911, p. 170) menciona uma “[...] importante peça musical para ser executada nas festas da Coroação e Sagração de D. Pedro II [em 1842]”, obra não mencionada por Macedo. A menção desta obra é replicada posteriormente por Vincenzo Cernicchiaro (2022, p. 186) e Iza Santos (1942, p. 272). Aparentemente tanto a lista de obras fornecidas por Macedo, quanto à obra de 1842 mencionada por Querino, se originam nas menções às obras de Rebouças contidas em documento manuscrito anônimo datado de 1846, localizado no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (ver *Apontamentos*, 1846).

Contudo, pesquisas nos arquivos da Accademia Filarmonica di Bologna, Itália, instituição onde José Rebouças estudou entre 1830 e 1833, diplomando-se como *Maestro Compositore Onorario*, trouxeram à tona em 2024 manuscritos hológrafos com as obras por ele apresentadas à instituição enquanto requisitos para a sua titulação.⁴ As três obras localizadas são apresentadas a seguir em edições “semi-diplomáticas”, ou seja, respeitando-se basicamente a notação original dos manuscritos, porém modernizando a ordem de apresentação dos instrumentos nas partituras, e realizando alterações tácitas em passagens que apresentam inconsistências na notação rítmica ou aparentes erros de notação (como em repetições e dobramentos inconsistentes, por exemplo). Interferências editoriais são apresentadas através de linhas tracejadas ou colchetes.

Os requisitos da Accademia de Bolonha

366

Durante a década de 1830 as exigências para a agregação à Accademia enquanto “*Maestro Compositore*” (título conferido a Rebouças) eram ditadas pelas *Leggi* publicadas em 1773. Este regramento previa que os candidatos ao título de *Maestro Compositore* submetessem três *esperimenti* à avaliação de outros acadêmicos agregados a esta instituição. Estes *esperimenti* eram composições musicais concebidas no intuito de verificar se os candidatos possuíam as qualidades para serem “juízes e poder explicar todo o tipo de música prática, tanto antiga como moderna, tanto *a cappella* como concertada, tanto vocal como instrumental” (Accademia, *Leggi* [...], 1773, p. 3).⁵ Originalmente estes *esperimenti* eram direcionados à estética e aos gêneros musicais ligados às atividades dos mestres de capela do universo católico, mas durante o início do século XIX estas orientações vão gradualmente se aproximando das estéticas e gêneros profanos, especial-

⁴ Agradeço ao pesquisador Maurício Dottori, que gentilmente me providenciou acesso às obras musicais de José Pereira Rebouças depositadas nos arquivos da Accademia Filarmonica di Bologna, assim como a toda documentação referente à presença de José nesta instituição.

⁵ “[...] *essere Giudici, e render Ragione di ogni specie di Musica Pratica; sì Antica, che Moderna; sì a Cappella, che Concertata; sì Vocale, che Strumentale*” (são nossas todas as traduções).

mente daqueles ligados ao teatro e a ópera. As *Leggi* de 1773, que eram o regramento ainda válido para a Accademia de Bolonha à época de Rebouças, assim descreviam as exigências à respeito dos *esperimenti*:

No primeiro deles, como é costume na atribuição do cargo de Mestre de Capela nas principais Catedrais, Basílicas e Igrejas mais respeitáveis da Europa, deverão propor-lhes uma *Antifona* de canto firme, sobre o qual o postulante deverá compor a quatro ou cinco vozes, de modo que, como este gênero de composição exige, além de um conhecimento não superficial do canto firme, a observância exata das principais regras do contraponto (como foi prescrito por todos os mais célebres mestres desta arte), os *maestri* da Academia podem saber se está em plena posse das referidas regras. / No segundo exame deve ser proposto um tema para a composição de uma fuga a quatro ou cinco vozes, que pode ser real, ou tonal, ou mista, deixando ao postulante a liberdade de lhe acrescentar, se o desejar, um contra-sujeito, e contraponto duplo à oitava, quinta, quarta e suas réplicas. / No terceiro exame é necessário propor um *Pieno*, ou *Grave* para quatro ou cinco vozes, a fim de descobrir se o postulante está na posse da correta disposição, colocação e naturalidade das Partes; do mesmo modo um pequeno *Versetto* para uma só voz com instrumentos, para que se possa revelar a disposição, habilidade, boa conduta, e sobretudo o bom gosto do postulante em relação a este tipo de composição (Accademia, *Leggi* [...], 1733, p. 3-5).⁶

367

José apresentou à Accademia três *esperimenti*: (a) uma *Sinfonia*: obra sinfônica em um movimento, no estilo característico das aberturas operísticas do início do século XIX na Itália; (b) uma *Fuga a quatro vozes*, em estilo estrito, ou seja, seguindo as regras de contraponto adotadas entre os séculos XVII

⁶ “*Nel primo de’ quali, come praticasi nel conferire il posto di Maestro di Cappella delle principal Cattedrali, Basiliche, e più riguardevoli Chiefe dell Europa, propor loro un Antifona di Canto fermo, sopra dela qualle dovrà il Postulante comporre a quattro, o cinque Voci, affinché, richiando tal sorta di Composizione, oltre la cognizione non superficiale del Canto fermo, l’esatta osservanza delle principali Regole di Contrappunto, (como è stato prescritto da tutti i più celebri Maestri di quest’Arte), possano i Maestri dell’Accademia conoscere se sai in pienoi possesso delle suddette Regole. / Nel secondo debbasi proporre un Soggetto per comporre una Fuga a quattro, o cinque Voci, la quale sia o Reale, o del Tuono, o Mista, lasciando in libertà del Postulante l’introdurvi, se vuole, un Contrasogetto, e Contrappunto doppio all’Ottava, alla Quinta, alla Quarta e loro replicate. / Nel terzo esame debbasi proporre un Pieno, o Grave a quattro, o cinque Voci affine di scoprire se il Postulante sia in possesso della retta Disposizione, Collocazione, e Naturaliza delle Parti ; così pure un piccolo Versetto a voce sola con Strumenti, acciò possa rilevarsi la disposizione, l’abilità, buona condotta e sopra tutto il buon gusto del Poltulante intorno a tal sorta di Composizione.*”

e início do XIX; e (c) um *Duetto* para duas vozes solistas e orquestra, com texto de Pietro Metastasio (1698–1792), um dos libretistas mais influentes no século XVIII. Trata-se de uma obra no estilo operístico vigente na Itália do início do século XIX, que põe em música o texto da ária das personagens Arbace e Mandane do 3º ato do libreto da ópera séria *Artasese* (1730).

As obras apresentadas desviam-se um pouco do que era exigido pelas *Leggi* de 1773, não apresentando nem uma antífona (peça para canto de caráter religioso), nem um “pequeno *Versetto* para uma só voz com instrumentos”, exigências não tão mais aderentes ao gosto vigente no início do século XIX na Itália e na sua esfera de influência musical, gosto que tinha a ópera cômica como principal referência. Estes desvios nas exigências da avaliação tornaram-se bastante frequentes na Accademia, como afirma Osvaldo Gambassi: “apesar de tudo, no entanto, não nos parece exagerado ter em conta uma certa aleatoriedade na aplicação da lei por parte de alguns *Principe*⁷ da Accademia” (Gambassi, 1991, p. 106).⁸

368

A Sinfonia

Trata-se de obra (doc. 18068) em movimento único para uma orquestra “clássica” (madeiras, metais e cordas), na tonalidade de mi bemol maior, com duas seções formais, na tradição de introdução lenta seguida de *allegro* em forma binária cíclica com temas contrastantes. Como peça em movimento único, e com a denominação dada, poderia tanto ser uma peça instrumental avulsa, destinada a composição de programas com outras peças, como ser uma a peça inicial de uma obra cênico-dramática maior (opera, drama, comédia, bailado etc.). Formalmente, a obra relaciona-se mais com o que hoje denominamos por “abertura italiana” do que com o modelo de sinfonia de origem austro-germânica. Na verdade, a denominação de “abertura italiana” é somente um ponto de partida, pois estudos

⁷ “*Principe*” era o título conferido ao diretor da Accademia, eleito entre seus colegas acadêmicos.

⁸ “*Nonostante tutto però non ci pare campato in aria mettere in conto anche una certa dose di aleatorietà nell’applicazione della legge da parte di qualche Principe dell’Accademia.*”

mais recentes sobre o conceito da forma-sonata veem esta tipologia de obra não como “[...] uma forma independente, [...] mas como um movimento estilístico abrangente, que exerceu impacto sobre todo o espectro da produção musical” (Rosen, 1988, p. 13).

A estrutura formal que a *Sinfonia* de Rebouças segue é tradicionalmente descrita como “forma-sonata sem desenvolvimento”. Charles Rosen descreve tal estrutura como “forma de movimento lento [*slow movement form*]”, uma forma onde “[...] há uma resolução simétrica [da polarização tônica *versus* dominante], porém sem ‘desenvolvimento’” (Rosen, 1972, p. 100). Rosen também observa que “essa forma é extremamente comum em aberturas de ópera: excelentes exemplos podem ser encontrados tanto em *Idomeneo* quanto em *Le nozze di Figaro*, de Mozart, assim como na maioria das aberturas de Rossini, na abertura *Waverley* de Berlioz, entre outras” (Rosen, 1988, p. 107, grifo nosso). A influência rossiniana nas obras de Rebouças aqui apresentadas é marcante. Vale lembrar que Rossini não somente era o grande nome da música italiana nas três primeiras décadas do século XIX, mas também era acadêmico da Accademia Filarmonica de Bolonha, cidade onde residiu durante a estadia italiana do músico baiano. Philip Gosset apresenta o seguinte quadro formal “arquetípico” das aberturas de Rossini (Quadro 1).

369

Seção introdutória lenta	I–V
Seção principal rápida	I–V
Exposição: primeiro tema	I
transição	I, v de v
segundo tema	v
<i>crescendo</i>	v
cadências	v
Modulação curta	v–v ⁷ –I
Recapitulação: primeiro tema	I–bIV
transição	bIV–V
segundo tema	I
<i>crescendo</i>	I
cadências	I
cadências adicionais	I

Quadro 1. Abertura arquetípica de Rossini (baseado em Gosset, 1979).

Este esboço arquetípico das aberturas de Rossini — como apresenta Gosset (1979) — corresponde esquematicamente por similaridade à estrutura formal da presente *Sinfonia* de Rebouças. Considerando os gostos e práticas musicais vigentes à época, tal estrutura formal corrobora o discurso dialético baseado em temas contrastantes, assim como é uma ferramenta eficaz na construção de digressões musicais que tanto dialogam intrinsecamente entre si, como na possibilidade de associação a ambientes e personagens (decorrências naturais da influência da ópera na produção composicional).

Ainda que os tratamentos harmônicos não excedam relações além de dois níveis (dominantes individuais apenas a tons vizinhos e dentro das relações diretas com a tonalidade principal), um aspecto é relevante, particularmente no que envolve a produção composicional de autores brasileiros da época (Damião Barbosa de Araújo, Pe. José Mauricio Nunes Garcia, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, apenas para citar alguns), o uso de progressões usando sextas napolitanas que progredem para a cadência com dominantes 6–4, usando ou não as conduções de vozes através de acordes diminutos. Este é um procedimento bastante recorrente na música destes compositores brasileiros.

370

No que concerne à instrumentação — uma flauta, dois oboés, duas clarinetas, duas trompas, dois trompetes e cordas — é significativo indicar: a flauta deliberadamente usada como “solo de orquestra”; a presença do par de oboés; o uso da primeira clarineta como segundo instrumento para solo de orquestra (quer seja para apresentar o segundo tema, como na combinação com a flauta); a terminologia “ElaFa” (transposição mi bemol) para as trompas e trompetes; os primeiros violinos com a incumbência de carregar os materiais melódicos; o uso de fórmulas de acompanhamento nas cordas em notas rebatidas e em acordes quebrados (*Alberti*); por fim, as cordas (violinos I e II, violas e *bassi*), efetivamente configuradas em naipe a três, sendo duas vozes agudas, com o segundos violinos acompanhando os primeiros, violas, *cellos* e contrabaixos oitavados.

A Fuga

Trata-se de uma obra identificada com o título *Fuga a Coatro fatta per Esperimento / da me / Giuseppe Pereira Rebouças / del Brasil / Sotto il Principato dell Illm. ed E[p?].^{mo} / Sig. M.º Luigi Palmerini / Li 23 Maggio dell 1833* (doc. 18066). Como assim indicado, esta obra fazia parte das exigências para o ingresso na Accademia. Ao discorrer sobre o significado contextual da composição de fugas neste período Deborah Burton observa que

[...] o *status* da fuga era complexo. Por um lado, passou a ser vista, como em outros lugares, como uma relíquia pedante, mas, por outro, como um componente ainda válido da formação de um músico, como comprovam os alunos que se inscreviam para estudar com Padre Martini (Burton, 2011, p. 123).⁹

A obra de Rebouças é uma fuga breve, presumivelmente vocal (dado à indicação das vozes), a quatro partes, sem texto, com tratamento de respostas reais, não extrapolando o intervalo de quinta entre sujeitos e respostas. Escrita em compasso 3/2, tonal, em dó maior, apresentando majoritariamente os sujeitos e respostas iniciando em I e V (dó e sol, respectivamente).¹⁰ Apresenta ainda um *stretto*, onde respostas iniciam em IV (à quinta inferior, fá). Cada sujeito — cuja estrutura se mantém ao longo de todas as aparições — está disposto ao longo de quatro compassos.

Formalmente, a fuga pode ser assim dividida: (a) Exposição 1: comp. 1–16, com quatro sucessivas e regulares entradas de cada uma das vozes, sendo A, S, T, B, (I–V e I–V); (b) Exposição 2: comp. 17–32, com quatro sucessivas e regulares entradas de cada uma das *voci*, sendo também A, S, T e B (V–I e V–I); (c) Exposição 3 (em *stretto*): comp. 32–39 (fim), com cinco sucessivas, regulares e comprimidas entradas das vozes, sendo A, S, B, T e A (I–IV–I–IV–I); e (d) extensão de dois compassos à guisa de cadência final, autêntica perfeita. Note-se que esta fuga não apresenta episódios (divertimentos ou desenvolvimentos), sendo toda construída com

⁹ “[...] *the status of the fugue was complex. On one hand, it came to be viewed, as elsewhere, as a pedantic relic, but on the other, as a still worthy component of a musician’s training, as witnessed by the students locking to study with Padre Martini.*” Note-se que o referido Padre Martini (1706–1784) talvez tenha sido o mais influente pedagogo ligado à Accademia de Bolonha durante o século XVIII.

¹⁰ Os numerais romanos nesta seção referem-se aos graus da escala de dó maior.

sequências de seções de exposições contínuas e conectadas. Os contrapontos apresentam as seguintes características recorrentes: (c) preenchimento dos intervalos segundo regras estritas de contraponto na fronteira entre contrapontos modal e tonal; (b) uso de imitação em pares (*paired imitation*) em elementos rítmicos dos contrapontos; e (c) procedimentos imitativos internos dentro de elementos de acompanhamento nos contrapontos.

Trata-se, portanto, de um trabalho de características acadêmicas ou escolásticas, dentro de moldes regulados pelo estrito cumprimento das normas da boa escrita contrapontística, sem maiores arroubos ou ousadias. É cuidadosa no que tange às extensões vocais, o uso e balanço no tratamento dos intervalos, mas carece de um plano geral no qual o discurso converge para um clímax e sua resolução.

O Duetto

372

A presente peça é um *Duetto* para duas vozes solistas e orquestra (doc. 18067), sob texto de Pietro Metastasio (1698–1782). A peça é curta, com estrutura e tratamento composicional típicos da ópera italiana das décadas finais do século XVIII e décadas iniciais do XIX. É instrumentada para 2 vozes solistas, 1 flauta, 2 trompas e cordas, orquestra mais reduzida que a da *Sinfonia*. Note-se que entre os comp. 52 e 76 o dobramento da parte do baixo por parte das violas é indicada no original através de mudança para clave de fá na 4ª linha, contudo não havendo indicação transposição de oitava (ver destaque na Figura 1).

Pelas claves usadas (claves de dó de primeira linha), deduz-se que as vozes são na tessitura dos sopranos. Considerando as práticas da época, a tradição dos *castrati* ainda era vigente, mas há chances dos papéis terem sido já previstos para vozes femininas. As vozes solistas são atribuídas a Arbace e Mandane, personagens da ópera séria (*dramma per musica*) *Artaserse*, cujo libreto de Metastasio data de 1730. O recorte de texto deste *Duetto* é da scena 7 do terceiro ato. Este libreto foi musicado por diversos compositores durante o século XVIII, à exemplo de Leonardo

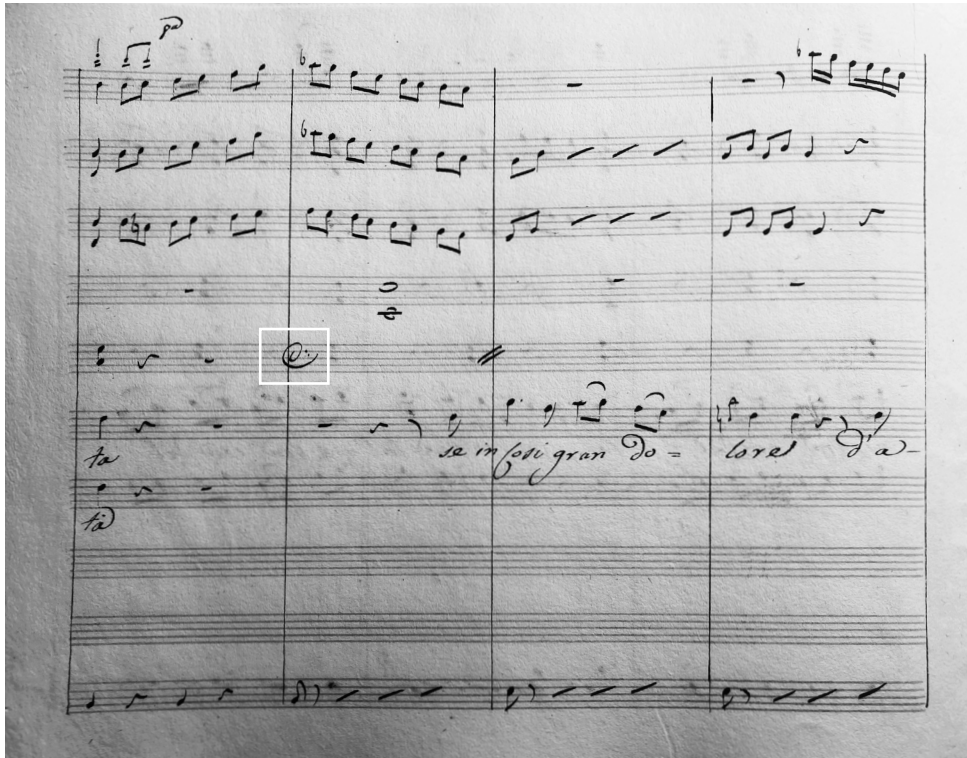


Figura 1. José Pereira Rebouças, *Duetto* (manuscrito, p. 16).

Vinci (Nápoles, 1738), Christoph Willibald Gluck (Milão, 1741), Baldasere Galuppi (Pádua, 1749) e Johann Christian Bach (Turim, 1760), entre outros (Neville, 2002).

Neste libreto, Arbace e Mandane formam um casal, sendo o primeiro um papel masculino e o segundo feminino — observamos neste ponto, nas linhas melódicas compostas por Rebouças para Mandane, uma ligeira tendência à agilidade vocal. Formalmente, a peça é um corpo contínuo de seção única, apresentando a seguinte disposição: (c) introdução instrumental: comp. 1 a 8 (si bemol maior); (b) primeira intervenção de Arbace: comp. 9 a 24 (si bemol maior); (c) primeira intervenção de Mandane: comp. 25 a 38 (fá maior); (d) primeiro diálogo em duo: comp. 38 a 51 (essencialmente

em perguntas e respostas até a cadencia) (fá maior → si bemol maior); (e) segunda intervenção de Arbace: comp. 53 a 58 (mi bemol maior); (e) segunda intervenção de Mandane: comp. 59 a 64 (mi bemol maior); (f) segundo diálogo em duo: comp. 64 a 82 (um *Più mosso* essencialmente homofônico) (si bemol maior); e (g) *coda* instrumental: comp. 82 a 88 (si bemol maior).

Harmonicamente não há surpresas. Na tonalidade de si bemol maior, além das construções primárias em dominante-tônica, digressões harmônicas não excedem as cadências de tonicização ao quarto e quinto grau, associados aos ambientes de discurso de cada uma das vozes solistas, e sempre por inserção de intervalo de sétima no acorde modulante. O texto musicado é o seguinte:

ARBACE: *Tu vuoi ch'io viva, o cara. Ma se mi nieghi amore, cara mi fai morir.*

MANDANE: *Oh Dio, che pena amara! Ti basti il mio rossore, più non ti posso dir.*

ARBACE: *Sentimi...*

MANDANE: *No.*

ARBACE: *Tu sei...*

MANDANE: *Parti dagli occhi miei, lasciami per pietà.*

MANDANE e ARBACE: *Quando finisce, o Dei, la vostra crudeltà! Se in così gran dolore d'affanno non si muore, qual pena ucciderà?*

Tradução:

ARBACE: *Tu queres que eu viva, ó cara. Mas se me negas amor, cara, fazes-me morrer.*

MANDANE: *Ó Deus, que pena amarga! Baste-te o meu rubor; mais não te posso dizer.*

ARBACE: *Escuta-me...*

MANDANE: *Não.*

ARBACE: *Tu és...*

MANDANE: *Parte dos meus olhos, deixa-me por piedade.*

MANDANE e ARBACE: *Quando terá fim, ó Deuses, a vossa crueldade? Se em tão grande dor de afã não se morre, que pena matará?*



Referências

Accademia Filarmonica di Bologna. *Leggi presentate dall'Accademia de' Filarmonici*. Bolonha: Volpe Impressore dell'Instituto delle Scienze, 1783. (Reproduzido em Hill, Laura C. *L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800: Statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio, con um'introduzione storica*. Bolonha: AMIS, 1991. p. 459-465.)

Apontamentos biographicos de José Pereira Rebouças. Salvador: [s.n.], 1846. 4 p. Cx. 02d.020. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Disponível em: <http://www.ighb.servclt.com.br/phl83/dadosexternos/arqimg/cx.02d.020.jpg>, <http://www.ighb.servclt.com.br/phl83/dadosexternos/arqimg/cx.02d.020b.jpg>, <http://www.ighb.servclt.com.br/phl83/dadosexternos/arqimg/cx.02d.020c.jpg>, e <http://www.ighb.servclt.com.br/phl83/dadosexternos/arqimg/cx.02d.020d.jpg>. Acesso em: 08 jun. 2025.

Burton, Deborah. “Guida e consequente: Padre Martini and Galeazzi on fugue”. *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, v. 17, n. 1-2, p. 127-151, 2011.

Cernicchiaro, Vincenzo. *História da música no Brasil: dos tempos coloniais aos nossos dias (1549-1925)*. Edição crítica, tradução, introdução e notas por Giulio Draghi e João Vidal, apresentação de Antonio Alexandre Bispo. Rio de Janeiro: Ricercare Editora e Fundação Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Editoração, 2022 [ed. original em italiano de 1926].

Gossett, Philip. “The overtures of Rossini”. *19th-Century Music*, v. 3, n. 1, p. 3-31, jul. 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3519819>. Acesso em: 04 dez. 2025.

Macedo, Joaquim Manoel de. *Anno biographico brasileiro*, v. 1 Rio de Janeiro: Imperial Instituto Artístico, 1876. p. 231-232.

Neville, Don. “Artaserse”. *Grove Music Online*, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0900283>. Acesso em: 04 dez. 2025.

Querino, Manuel. *Artistas bahianos*. Salvador: A Bahia, 1911. p. 169-170.

Rosen, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nova York: W. W. Norton, 1972.

Rosen, Charles. *Sonata forms*. Nova York: W. W. Norton, 1988.

Santos, Maria Luiza de Queiroz Amancio (Iza Queiroz Santos). *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

LUCAS ROBATTO

Possui Graduação e Mestrado em Performance (flauta) na Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe (Alemanha), e Doutorado em Performance pela University of Washington (EUA). Foi bolsista do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico), da Fundação Vitae e da CAPES. Professor Titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Professor de Orquestra e Chefe de Naípe da Orquestra Sinfônica da Bahia. Entre 2018 e 2022 atuou como Coordenador para Programas Profissionais da Área de Artes da CAPES. Suas pesquisas atuais versam principalmente sobre a temática do trabalho em música na Bahia no século XIX. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7632-6272>. E-mail: robattolucas@gmail.com.

JOSÉ MAURÍCIO BRANDÃO

Possui Graduação em Instrumento (Piano), Mestrado em Música (Regência Orquestral), Doutorado em Música (Regência Orquestral e Operística) na Universidade Federal da Bahia (UFBA), e Doutorado em Música (Regência Orquestral e Musicologia) na Louisiana State University (EUA). Professor Associado de Regência na UFBA, onde exerce também as funções de Diretor da Escola de Música e Coordenador da Orquestra Sinfônica da UFBA. Dirigiu o Madrigal da UFBA e tem trabalhado com orquestras universitárias na UFBA, UFRJ, UFRN, LSU e SHU, e trabalhos como convidado da Orquestra Sinfônica da Bahia, da Louisiana Youth Orchestra, junto a atividades como instrumentista de câmara, ao piano, ao órgão e ao cravo, e pesquisa no estudo e ensino de regência e suas interfaces. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2775-1587>. E-mail: jmvbrandao@gmail.com.