

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE MÚSICA**

HUAN ROSA DE MIRANDA

**A PROBLEMÁTICA DA RECONSTRUÇÃO MUSICOLÓGICA:
UMA REFLEXÃO SOBRE O PRIMEIRO MOVIMENTO DO *CONCERTO DI
VIOLONCELLO OBLIGATTO CON VIOLINI E BASSO*, MANUSCRITO *D-B Mus.ms.*
935/15, DE PIETRO ANTÓNIO AVONDANO (1714-1782)**

**MANAUS/AM
2018**

HUAN ROSA DE MIRANDA

**A PROBLEMÁTICA DA RECONSTRUÇÃO MUSICOLÓGICA:
UMA REFLEXÃO SOBRE O PRIMEIRO MOVIMENTO DO *CONCERTO DI
VIOLONCELLO OBLIGATTO CON VIOLINI E BASSO*, MANUSCRITO *D-B* Mus.ms.
935/15, DE PIETRO ANTÓNIO AVONDANO (1714-1782)**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola Superior de Artes e Turismo da
Universidade do Estado do Amazonas, como
requisito final para a obtenção do título de
Bacharel em Música - Regência.**

Orientador: Dr. Edoardo Sbaffi

**MANAUS/AM
2018**

TERMO DE APROVAÇÃO

HUAN ROSA DE MIRANDA

**A PROBLEMÁTICA DA RECONSTRUÇÃO MUSICOLÓGICA:
UMA REFLEXÃO SOBRE O PRIMEIRO MOVIMENTO DO *CONCERTO DI
VIOLONCELLO OBLIGATTO CON VIOLINI E BASSO*, MANUSCRITO *D-B Mus.ms.*
935/15, DE PIETRO ANTÓNIO AVONDANO (1714-1782)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de Bacharel em Música - Regência.

Aprovado em: 03/12/2018

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Edoardo Sbaffi - Orientador
(Universidade do Estado do Amazonas - UEA)

Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto
(Universidade do Estado do Amazonas - UEA)

Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto
(Universidade do Estado do Amazonas - UEA)

AGRADECIMENTOS

A Deus, criador do universo, meu Redentor, por sua excelsa graça e misericórdia. Nele estão contidos todos os tesouros da sabedoria e do conhecimento. “Porque dele, e por meio dele, e para ele são todas as coisas. A ele, pois a glória eternamente. Amém!”.

À minha amada e bela esposa Sarah, que continuamente torna meus dias mais felizes com seu amor, cumplicidade, apoio e incansável dedicação.

Aos meus pais Abner e Lúcia, por todos os sacrifícios que fizeram por mim, além do incentivo constante em minha vida profissional.

À minha querida irmã Iohana, pelo companheirismo, amizade, afeto e admiração a mim dedicados.

Ao Prof. Dr. Edoardo, por toda orientação, e compartilhamento de experiências e de valiosos conselhos artísticos e musicais.

Ao Prof. Dr. Mário, por seu indispensável auxílio na cifragem do baixo contínuo do concerto, além de suas preciosas sugestões.

Ao Prof. Dr. Márcio Páscoa, por suas fundamentais considerações e pela generosidade e estímulo na elaboração desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Luciano, por toda a partilha científica, e pelas essenciais reflexões filosóficas que enriqueceram este trabalho.

Aos demais familiares, amigos, professores e colegas de curso, os quais, com sua presença e solidariedade, sempre nos encorajam e fortalecem em nosso árduo percurso da vida.

RESUMO

A Reconstrução Musicológica é um procedimento que propõe a composição das partes faltantes de uma obra musical incompleta, com o objetivo de viabilizar a fruição desse patrimônio artístico, através da sua performance. Há várias discussões acerca dos limites, da ética e da autenticidade de um trabalho de restauração artística. O objetivo desta pesquisa é discutir a problemática que envolve os processos de reconstrução em arte: histórico do restauro em arte, conceito, princípios e valores, argumentos favoráveis e desfavoráveis à intervenção restauradora e o papel do reconstrutor na restauração de obras artísticas. Também será feita uma reflexão específica acerca dos pressupostos e implicações da reconstrução musicológica tais como a contextualização geral da obra, e a incorporação de elementos musicais do artista e do período em questão. Como estudo de caso, o presente trabalho irá propor a reconstrução dos compassos 01 a 70 do 1º movimento do *Concerto di Violoncello Obligatto con Violini e Basso*, obra musical de relevância e excepcionalidade no espaço lusófono, do compositor português Pietro António Avondano (1714-1782), músico de notória proeminência na atividade musical em Lisboa do século XVIII.

Palavras-chave: Reconstrução em arte, reconstrução musicológica, Pietro António Avondano, concerto para violoncelo.

ABSTRACT

The Musicological Reconstruction is a procedure that proposes the composition of the missing parts of an incomplete musical work, with the objective of making possible the enjoyment of this artistic patrimony through its performance. There are several discussions about the limits, ethics and authenticity of a work of artistic restoration. The objective of this research is to discuss the problems involved in reconstruction processes in art: restoration history in art, concept, principles and values, favorable and unfavorable arguments for restorative intervention and the role of the reconstructor in the restoration of artistic works. A specific reflection will also be made on the assumptions and implications of musicological reconstruction, such as the general contextualization of the work, and the incorporation of musical elements of the artist and the period in question. As a case study, the present work will propose the reconstruction of bars 01 to 70 of the 1st movement of Concerto di Violoncello Obligatto with Violini e Basso, a relevant and exceptional musical work in Portugal of the Portuguese composer Pietro António Avondano (1714-1782), prominent musician in the musical panorama in eighteenth century Lisbon.

Keywords: Reconstruction in art, musicological reconstruction, Pietro António Avondano, cello concerto.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. A RECONSTRUÇÃO DA OBRA ARTÍSTICA	8
2.1. Breve Histórico da Reconstrução nas Artes.....	8
2.2. O Conceito de Reconstrução.....	10
2.3. Valores e Princípios Envolvidos no Processo de Reconstrução	12
2.4. Prós e Contras do Processo de Reconstrução	16
2.5. O Papel do Restaurador / Reconstitutor.....	18
3. PRESSUPOSTOS DA RECONSTRUÇÃO MUSICOLÓGICA	19
4. ESTUDO DE CASO: RECONSTRUÇÃO DOS COMPASSOS 01 A 70, DO 1º MOVIMENTO DO <i>CONCERTO DI VIOLONCELLO OBLIGATTO CON VIOLINI E BASSO</i>, DE PIETRO ANTÓNIO AVONDANO (1714-1782)	20
4.1. O Compositor.....	20
4.2. O Concerto	22
4.3. A Reconstrução Musicológica do Concerto.....	23
5. CONCLUSÃO	34
6. REFERÊNCIAS	36
7. ANEXOS	39
A) Manuscrito <i>D-B Mus.ms. 935/15</i> – Capa do Concerto.....	39
B) Manuscrito <i>D-B Mus.ms. 935/15</i> – Grade contendo Violoncelo Solista e Basso ...	39

1. INTRODUÇÃO

As partituras musicais originais do passado encontram-se hoje em sua grande maioria conservadas em bibliotecas e coleções públicas e privadas. Devido ao passar dos anos, especialmente quando se trata de músicas mais antigas, frequentemente essas partituras estão danificadas ou incompletas, o que impossibilita a sua execução e performance adequada, e conseqüentemente, nos retira a possibilidade de desfrutar e apreciar este patrimônio. Grandes obras musicais do passado foram alvo de processos de intervenção musicológica, visando sua reconstrução e finalização. Pode-se citar como exemplos de conclusão póstuma o *Réquiem em Ré Menor*, de Mozart, que foi terminado pelo seu discípulo Franz Xaver Süssmayer, a ópera *Turandot*, de Puccini, completada posteriormente por Franco Alfano e também a ópera *Knyaz' Igor*, do compositor Alexander Borodin, que foi finalizada pelos compositores Rimsky-Korsakov e Glazunov. O presente trabalho almeja refletir sobre toda a problemática envolvida no restauro em arte, sobretudo na reconstrução musicológica, explicitando quais as principais dificuldades enfrentadas neste processo. Tomar-se-á como estudo de caso o 1º Movimento do *Concerto di Violoncello Obligatto con Violini e Basso*, de Pietro António Avondano (1714-1782), cujo manuscrito encontra-se na *Staadsbiblotheek* de Berlim (*D-B Mus.ms.935/15*), onde as partes faltantes são as de 1º e 2º violino e viola. Vale ressaltar que o referido compositor ocupou posição de proeminência na vida musical lisboeta, sendo membro de uma família de músicos ativa em Portugal desde 1711. Além disso, o concerto em questão, é um dos poucos concertos para violoncelo da Península Ibérica que se tem conhecimento, de meados do século XVIII. Portanto, essa reconstrução musicológica, além de contribuir grandemente para um maior entendimento dos métodos composicionais e estéticos da época e do compositor, viabiliza a difusão, o estudo e a interpretação da obra musical e incentiva a valorização do patrimônio cultural do espaço lusófono.

2. A RECONSTRUÇÃO DA OBRA ARTÍSTICA

2.1. Breve Histórico da Reconstrução nas Artes

Desde sempre, o homem desenvolveu o sentido de fazer perdurar no tempo todos os objetos, ferramentas e obras que fossem úteis às suas mais particulares necessidades, reparando assim, tudo aquilo que precisasse de conserto e que tivesse alguma função específica importante para o seu dia-a-dia. Em um primeiro momento, a finalidade principal não era preservar testemunhos históricos ou valorizar certo patrimônio, mas sim, reparar algo que deixou de exercer as funções para o qual foi concebido, e, se necessário, fazer alterações e adaptações para a melhoria do desempenho (LUSO, 2004, p. 31).

No que diz respeito aos processos reconstrutivos e conservativos na obra de arte, percebe-se que há uma certa diferença de concepção entre a cultura oriental e o mundo ocidental. No primeiro caso, há um maior enfoque na funcionalidade do objeto de arte, enquanto que no segundo, muitas vezes a valorização da ideia de patrimônio e rememoração, está acima da função do monumento artístico (AMOROSO, 2002, p. 21).

Em seu *Trattato di Scienza della Conservazione dei Monumenti*, Amoroso afirma:

Nelle culture orientali la conservazione del patrimonio è risentita più come una continuità delle tradizioni, senza che essa attribuisca un'eccessiva importanza ai materiali e alle tecniche; per cui si procede con tutta serenità al continuo rifacimento dei templi lignei che alla lunga non hanno più nessuna componente dei materiali originali, ma conservano del monumento solo l'aspetto formale. Come fa notare V. Sestini in paese come il Nepal ad esempio, il concetto di restauro si ispira ad una totale ricostruzione dell'opera architettonica con l'impiego di nuovi materiali. Ogni opera infatti ha valore solo per il suo uso e la sua funzione, mentre non ha nessuna responsabilità di testimonianza storica di un determinato periodo, per cui è lecito un suo continuo rinnovamento senza alcuna limitazione. Alla base di tali principi vi sono concetti filosofici e religiosi, e lo stesso termine che indica l'intervento di restauro *jiranoddhara* significa "redenzione dalle rovine" ossia una rinascita dell'opera come quella dell'uomo nel ciclo perenne della vita (AMOROSO, 2002, p. 21).¹

¹ Nas culturas orientais, a conservação do patrimônio é sentida mais como uma continuidade de tradições, sem atribuir uma importância excessiva aos materiais e técnicas; então, prosseguimos com toda a serenidade para a reconstrução contínua dos templos de madeira que, a longo prazo, não têm mais nenhum componente dos materiais originais, mas mantêm apenas o aspecto formal do monumento. Como V. Sestini aponta em um país como o Nepal, por exemplo, o conceito de restauração é inspirado por uma reconstrução total do trabalho arquitetônico com o uso de novos materiais. De fato, cada obra tem valor apenas para seu uso e sua função, enquanto não tem responsabilidade pelo testemunho histórico de um dado período, para o qual é permitido continuar sua renovação sem qualquer limitação. Na base desses princípios existem conceitos filosóficos e religiosos, e o mesmo termo que indica a intervenção de restauração *jiranoddhara* significa "redenção das ruínas" ou um renascimento da obra como a do homem no ciclo perene da vida.

Segundo Amoroso, a degradação das obras de arte é dramaticamente sentida em nosso mundo ocidental, e os materiais que as constituem representam o elemento físico do processo criativo do gênio do artista, da cultura de uma era, ou mesmo, de eventos históricos que ocorreram ao longo do tempo. Assim, um animal, enquanto ser irracional, em algumas situações pode utilizar um objeto, ferramenta, ou qualquer artifício para defender-se ou mesmo para atacar, todavia, o mesmo objeto é eliminado imediatamente após o uso. O homem, no entanto, com o uso da razão e da contemplação, adere à sua ferramenta, trata-a com cuidado, preserva-a até que seja completamente utilizada (AMOROSO, 2002, p. 21).

As intervenções restauradoras feitas em obras artísticas, ao longo do tempo, eram voltadas, em geral, para sua adaptação às necessidades da época e ditadas por exigências práticas e de uso. No entanto, algumas noções que floresceram a partir do Renascimento e amadureceram entre os séculos XV e XVIII, foram posteriormente conjugadas na formação das vertentes teóricas da restauração: o respeito pela matéria original; a ideia de reversibilidade e distinguibilidade da intervenção; a importância da documentação e de uma metodologia científica e o interesse por aspectos conservativos e de mínima intervenção (KÜHL, 2006, pp. 18-19).

Até meados do século XVIII, o interesse científico pelos monumentos antigos desenvolveu-se com razoável lentidão. Com a ascensão do movimento neoclássico, onde há o resgate das formas clássicas do Renascimento, surge a curiosidade e o interesse pelas descobertas arqueológicas de Pompéia, iniciam-se as primeiras escavações nas ruínas gregas, dá-se importância à escultura e à arte antiga e surgem os primeiros museus como sinal da importância da conservação histórica. Dessa forma, é concebida uma consciência, de valores definidos e concretos, acerca da necessidade da preservação de monumentos e obras artísticas (LUSO, 2004, p. 33).

Com o despontar do Iluminismo, foram suscitados debates pelas aceleradas transformações decorrentes da Revolução Industrial e pelas destruições de numerosos monumentos e documentos do passado após a Revolução Francesa (KÜHL, 2006, p. 19).

Segundo Luso,

A Revolução Francesa, em 1789, marca também o início da Idade Contemporânea. Com a revolução vem o vandalismo, a degradação e o desaparecimento de alguns monumentos, que tornam urgente promover o interesse público pelos monumentos e a intervenção do Estado na sua salvaguarda. Em 1794, a Convenção Nacional Francesa, promulgou um decreto que declarava: - “Os cidadãos são os depositários de um bem, do qual a Comunidade tem direito a pedir contas. Os bárbaros e os escravos detestam a ciência e não respeitam as obras de arte. Os homens livres as amam e conservam” (LUSO, 2004, p. 33).

Assim, a preservação de monumentos históricos começa a assumir um significado essencialmente cultural, ou seja, como pautado nos valores formais, históricos, simbólicos e memoriais, em contraposição às ações de cunho prático (KÜHL, 2006, p. 19).

Uma outra relevante fase na história do restauro é evidenciada pela Segunda Guerra Mundial que devastou a Europa no século XX. A guerra causou um desastre sem precedentes e arrasou inúmeras cidades. Perante a destruição de monumentos históricos com valor artístico e cultural, surgiu a necessidade de inovar em relação à conservação dessas obras históricas. Cesare Brandi, sendo um dos protagonistas de teorias de restauro, inclusive pela publicação do seu livro *Teoria del Restauro* (1963), preocupa-se com o problema e trabalha no sentido de ampliar o conceito de restauração, de modo a se adaptar às novas exigências. As suas ideias acerca do tema, ficaram conhecidas por Restauro Crítico. Brandi foi, em 1939, fundador e posteriormente diretor durante vinte anos do *Istituto Centrale per il Restauro* em Roma. O restauro passou a ser visto como uma obra de arte particular para cada caso, não se podendo generalizar com regras e normas, sendo constituída de um ato criativo e crítico (LUSO, 2004, p. 40).

A reconstrução sempre foi, e ainda é hoje, uma das questões mais controversas para aqueles que se interessam nas evidências materiais do passado. O desejo de devolver à integralidade mais uma vez um monumento artístico que é incompleto, é extremamente forte, semelhante de alguma forma, ao desejo de melhorar ou corrigir o texto de uma outra pessoa. Ambos envolvem um forte anseio de ver um objeto que é completo e integral para o próprio satisfação, ao invés de tolerar um trabalho criativo que foi minimizado em sua inteligibilidade. A corrente de ideias que prega que o objeto pode ter um valor maior em seu estado incompleto do que se for reconstruído, vai contra essa forte compulsão. Ainda essa ideia tem sido central para grande parte da teoria de conservação e restauração que se desenvolveu principalmente no Ocidente e foi posteriormente difundido em todo o restante do mundo. O núcleo da teoria da conservação ocidental é resumido na seguinte questão: até onde a restauração deve ser feita? (STANLEY-PRICE, 2009, p. 32).

2.2. O Conceito de Reconstrução

Antes de prosseguirmos com os princípios da reconstrução de obras artísticas e toda a problemática envolvida no ato de restaurar elementos de arte perdidos, danificados ou

incompletos, faz-se necessário discutir acerca do conceito de restauração e suas implicações no campo das artes em geral.

Segundo o dicionário Aurélio, a palavra reconstrução consiste no “ato ou efeito de construir de novo, reorganizar, reformar”, e tem como sinônimo o termo reconstituição, que por sua vez, significa tornar a constituir ou recompor (AURÉLIO, 2009, p. 688).

Cesare Brandi deu passos fundamentais para a consolidação do restauro como campo disciplinar, por meio da unidade metodológica e conceitual, buscando filiá-lo ao pensamento crítico e às ciências e contrapondo-o ao empirismo que prevalecia até então. Essas tentativas contam com uma larga genealogia, mas que forneceu uma formulação teórica perfeitamente articulada sem precedentes nessa temática (KÜHL, 2007, p. 199).

Conforme nos afirma o próprio Cesare Brandi, entende-se por restauração “qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana” (BRANDI, 2005, p. 25).

Em seu livro *A Teoria da Restauração*, Brandi nos aponta também que “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (BRANDI, 2005, p. 30). Neste momento, o teórico condiciona o ato de restauração à compreensão da obra de arte enquanto instância estética e histórica respeitando seus elementos caracterizadores, com o intuito de valorizá-la e transmiti-la ao futuro (SOUZA, 2012, p. 33).

Dessa forma, percebe-se que a legitimidade da obra de intervenção está vinculada ao reconhecimento da arte original, o que por sua vez constitui-se como uma ação de caráter cultural oposta àquelas derivadas de razões fundamentalmente pragmáticas, que se transforma em ato histórico-crítico, alicerçado na análise da relação dialética entre as instâncias estética e histórica de uma dada obra. Fundamenta-se, pois, no reconhecimento que se faz da obra de arte em seus aspectos materiais, figurativos e documentais. Assim, fora disso, qualquer intervenção sobre a obra de arte é arbitrária e injustificável (KÜHL, 2007, p. 206).

Segundo o historiador de arte austríaco Max Dvorák (2008, p. 99) “a restauração não deve jamais ser um fim em si mesma, mas deve significar um meio de assegurar aos monumentos sua integridade e seu efeito, conservando-os piedosamente para as futuras gerações (apud CUNHA, 2010, p. 25).

Giovanni Carbonara, por sua vez, afirma que:

S'intende per restauro qualsiasi intervento volto a tutelare ed a trasmettere integralmente al futuro, facilitandone la lettura e senza cancellarne le tracce del passaggio nel tempo, le opere d'interesse storico-artistico ed ambientale; esso si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche costituite da tali opere, proponendosi, inoltre, come atto d'interpretazione critica non verbale ma espressa nel concreto operare. Più precisamente come ipotesi critica e proposizione sempre modificabile, senza che per essa si alteri irreversibilmente l'originale (1997, apud CUNHA, 2010, pp. 25-26).²

Na *Carta della conservazione e del e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura*, de 1987, cuja elaboração foi coordenada por Paolo Marconi assim se define o termo restauração:

Qualsiasi intervento che, nel rispetto dei principi della conservazione e sulla base di preve indagini conoscitive di ogni tipo, sia rivolto a restituire all'oggetto, nei limiti del possibile, la relativa leggibilità e, ove occorra, l'uso (MARCONI, 2002, p. 208 apud CUNHA, 2010, p. 26).³

Ainda conforme Brandi, “a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte através no tempo” (BRANDI, 2005, p. 33).

2.3. Valores e Princípios Envolvidos no Processo de Reconstrução

A questão dos valores e significados contidos no objeto da conservação tem sido um tema muito explorado, especialmente no pós-modernismo, e têm influência direta na decisão acerca da intervenção restauradora. Isto significa que, dependendo destes valores o propósito da restauração deverá mudar ou ser adaptado, porém, sempre procurando garantir a sua conservação para fruição de gerações vindouras (CARVALHO, 2012, pp. 285-286).

² Entende-se por restauro qualquer intervenção que vise proteger e transmitir plenamente para o futuro, facilitando a leitura e sem apagar os vestígios de passagem pelo tempo, dos trabalhos de interesse histórico, artístico e ambiental; baseia-se no respeito pela substância antiga e pela documentação autêntica constituída por tais obras, propondo-se, além disso, como um ato de interpretação não-verbal crítica, mas expressa em ação concreta. Mais precisamente, como crítica hipotética e proposição sempre modificável, sem alterar irreversivelmente o original.

³ Qualquer intervenção que, respeitando os princípios de conservação e com base em investigações cognitivas anteriores de todos os tipos, visa devolver ao objeto, tanto quanto possível, sua legibilidade e, quando necessário, o uso.

O primeiro ponto que deve ser destacado diz respeito à finalidade da intervenção de restauro em uma obra de arte. Este processo sempre será uma ação ocorrida no presente que tem por objetivo a conservação daquilo que nos foi legado pelo passado de maneira idônea, visando sua transmissão às gerações futuras, na medida em que há o reconhecimento de que tal legado seja portador de valores culturais relevantes e significativos para a nossa sociedade (CUNHA, 2010, p. 32).

A restauração deve articular-se “não com base nos procedimentos práticos que caracterizam a restauração de fato, mas com base no conceito da obra de arte de que recebe a qualificação” deste modo, qualquer ação de restauro depende do reconhecimento da obra de arte como obra de arte, assim, a restauração é sempre condicionada pela necessidade que tiver a obra de arte, e não o contrário (BRANDI, 2005, p. 29).

De seu conceito de restauração, Brandi extrai ainda dois axiomas. No primeiro, encontra-se a indicação de se restaurar “somente a matéria da obra de arte”, que diz respeito aos limites do processo de intervenção, considerando que a obra de arte se manifesta na maioria das vezes através da matéria e é sobre esta matéria, passível de degradação, que se intervém ou se aceita a perda por uma exigência estética. Brandi também aponta a importância de se respeitar os traços do tempo acumulados na obra, desde a criação até o seu presente. O segundo axioma indica, que a restauração deve reestabelecer a obra de arte sem cometer uma falsificação estética ou histórica e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra no tempo, como já dito anteriormente. Segundo ele, a busca da unidade potencial da obra não deve sacrificar a veracidade, através de um falso artístico ou de um falso histórico (SOUZA, 2012, p. 33).

À luz do que preconizam os conceitos mais atuais no campo da restauração, entende-se que o restauro pode, no máximo, avaliar a condição atual da matéria original, retardando o ritmo de sua degradação, visando sua manutenção e permanência para fruição das gerações vindouras. Dessa maneira, toda e qualquer transformação restauradora deve estar sujeita ao objetivo principal da restauração que é a conservação e posterior transmissão do bem cultural em sua realidade formal e histórica, e extrair daí sua justificativa e método de ação. Assim, toda intervenção de restauração deve concentrar-se em fazer o mínimo necessário, evitando descaracterizar a obra seja do ponto de vista artístico, seja da perspectiva histórica (CUNHA, 2010, pp. 33-34).

Cunha prossegue afirmando que:

A partir desse objetivo central da restauração podem-se extrair alguns princípios elementares de ação que devem ser adotados de modo concomitante e não excludente a serem mais detidamente apresentados a seguir: o primeiro deles é a mínima intervenção; o segundo é a distinguibilidade; e o terceiro, a reversibilidade ou,

segundo definição mais precisa que tem sido reiterada nos últimos anos, “re-trabalhabilidade” (CUNHA, 2010, pp.33-34).

Conforme Pieri, a teoria brandiana da restauração possui três princípios fundamentais, sempre pensados de forma simultânea. São eles:

a) Distinguilidade: Um ato de restauro deverá sempre ser reconhecido e nunca alterar “unidade que se visa reconstruir”, nunca levar o espectador ao engano, confundindo a intervenção ou eventuais acréscimos com o que existia anteriormente, isto quer dizer que a intervenção deve ser invisível se observada de longe, porém, visível de perto e a olho nu.

b) Reversibilidade: A restauração deve facilitar qualquer intervenção futura; portanto, não pode alterar a obra em sua substância, o que for inserido deve ser reversível e de fácil retirada.

c) Mínima intervenção: a ação de restauro deve limitar-se incondicionalmente ao mínimo necessário, para manter a estabilidade estrutural do objeto, evitando acarretar alterações físicas, químicas ou estéticas e históricas. (...) Segundo Brandi, a matéria é insubstituível somente quando colaborar como aspecto e não para aquilo que é estrutura, havendo liberdade de ação, sempre em harmonia com a instância histórica, no que se refere ao suporte (PIERI, 2012, p. 61).

A teoria brandiana enuncia princípios fundamentais (distinguilidade, a re-trabalhabilidade, e mínima intervenção) que permanecem substanciais até hoje. Ademais, é necessário ter em mente que se deve provar a necessidade das intervenções e a restauração não pode desnaturar o documento histórico nem a obra como imagem figurada; deve-se ainda levar em conta a consistência física do objeto, com a aplicação de técnicas compatíveis, que não sejam nocivas e cuja eficácia seja cientificamente comprovada (KÜHL, 2007, pp. 207-208).

Estes importantes princípios: a re-trabalhabilidade e a intervenção mínima, estão cada vez mais vigentes nos arsenais teóricos da restauração. Todavia, não há regras de livros didáticos sobre quando a restauração deve ser realizada ou até onde ela deve ir. Em vez disso, cada caso específico é considerado diferente, com suas respectivas particularidades, e que deve ser julgado pelos seus méritos. Isto é talvez o que dá à conservação e à restauração muito do seu perpétuo fascínio (STANLEY-PRICE, 2009, pp. 32-33).

Os princípios acima relatados devem fazer parte de quaisquer intervenções em bens de valor histórico-cultural, de qualquer natureza: pinturas, esculturas, arquiteturas ou paisagens. Mesmo que haja especificidades pertinentes a cada uma dessas áreas artísticas, os princípios gerais são abrangentes o bastante para abarcarem-nas, não se tratando, portanto de campos específicos da restauração. Assim, ainda que se fale comumente em restauro pictórico, restauro escultórico, restauro arquitetônico ou restauro urbano, todos são sempre um tipo de restauro e,

como tal, devem responder àqueles princípios gerais enunciados. A diferença consistirá na linguagem e na técnica adotada na operação de restauração, que devem ser coerentes com a linguagem própria da obra a ser restaurada. No entanto, deve-se observar que a restauração não se trata de uma livre manifestação da linguagem artística sobre uma obra pré-existente, mas de uma criatividade sempre subordinada ao objetivo da conservação e por este condicionada (CUNHA, 2010, pp. 36-37).

A Teoria Contemporânea da Restauração (2003), do teórico Salvador Munõz Viñas, apresenta propostas divergentes do pensamento de Cesare Brandi, e traz princípios para uma ética da restauração redefinindo conceitos e funções da restauração. A restauração, para Viñas cumpre uma função simbólica, denominada assim pelo autor, pois atua em objetos artísticos que carregam valores simbólicos, que podem ser pessoais, coletivos ou históricos. Segundo ele, a restauração, como tantos outros conceitos, tem limites bastante difíceis de compreender e a sua atuação se baseia, muitas vezes, em circunstâncias subjetivas, que por sua vez, vão embutir valores no objeto dependendo do sujeito que o restaura (SOUZA, 2012, p.34).

Em qualquer que seja a teoria base para a restauração, em nenhuma hipótese há a presunção de levar a obra ao seu estado de origem ou ao seu “antigo esplendor”, como habitualmente se diz. Essa visão de devolução da obra artística à sua feição original foi uma concepção que teve seu ápice no século XIX, descartada posteriormente em face de novas proposições do campo disciplinar. A ideia de restauro como refazimento integral da obra começa a ser questionada já nas últimas décadas do mesmo século. A partir dos primeiros decênios do século XX, portanto, quando se fala em intervenção de restauração trata-se de buscar consolidar e preservar o que chegou até o presente, eliminando, sempre quando possível, aspectos de degradação de modo a garantir sua permanência pelo mais longo tempo viável, levando em conta que a restauração deve eliminar o desgaste, mas não a idade da obra de arte, permitir-lhe viver por muito tempo, mas não rejuvenescê-la (CUNHA, 2010, pp. 32-33).

Ainda neste sentido, Köhl afirma que:

O restauro é fundamentado na análise da obra, de seus aspectos físicos, de suas características formais e de seu transformar no decorrer do tempo, para, pelo ato crítico, contemporizar as instâncias estética e histórica, e intervir, respeitando seus elementos caracterizadores, com o intuito de valorizá-la e transmiti-la ao futuro. É ato crítico que, alicerçado no reconhecimento da obra de arte e de seu transformar ao longo do tempo, insere-se no tempo presente. Jamais deveria se colocar em qualquer uma das fases por que passou a obra (muito menos no momento de sua criação) e nunca deveria propor a imitação. Deve sempre ser ação a reinterpretar no presente, colocada, segundo Brandi, como “hipótese crítica” – ou seja, não é uma tese, que se quer demonstrar a todo custo às expensas do documento histórico, daí toda a prudência conservativa. Deve-se atuar com uma unidade conceitual e metodológica – baseada em princípios tão bem e consistentemente enunciados por Brandi e os quais

fundamentam correntes do restauro na atualidade: distinguibilidade, retrabalhabilidade, mínima intervenção, compatibilidade técnica –, voltados para uma responsável transmissão do bem, da melhor maneira possível, para as próximas gerações (KÜHL, 2007, pp.209-210).

2.4. Prós e Contras do Processo de Reconstrução

Como é possível notar, existem muitas discussões pertinentes em torno da reconstrução em obra de arte, tanto em relação à sua concepção original, com na preservação dos princípios que estão envolvidos no processo de restauro. Assim, em inúmeros casos, o pesquisador se deparará com o seguinte dilema: reconstruir ou manter o estado incompleto atual? Em que situações é viável optar pela restauração?

Neste item serão abordados argumentos que estão a favor e contra a reconstrução na obra de arte. O intuito disso é facilitar que o pesquisador saiba julgar com discernimento ao optar por iniciar ou não um processo de restauração em obras artísticas, atribuindo valores, e considerando se vale a pena ou não a decisão de restaurar.

Em seu artigo *The Reconstruction of Ruins: Principles and Practice*, Nicholas Stanley-Price aborda várias justificativas que vão contra ou a favor ao restauro nas áreas de arquitetura e arqueologia. Julgou-se ser bastante pertinente expandir essa discussão às demais áreas artísticas, dessa forma, os argumentos a seguir, discutidos por Stanley-Price, foram adaptados de maneira que pudessem se aplicados à reconstrução em arte em geral.

Argumentos favoráveis à Reconstrução:

- a) *Valorização de um patrimônio artístico de considerado valor simbólico.* Em muitos casos a obra artística alvo de reconstrução, é por ela mesma, devido à alguma particularidade que possui, uma parte importante que representa uma cultura, um período, um estilo, ou mesmo um artista emblemático em especial; assim, o processo de restauro significa atribuir importantes valores a um patrimônio que pertence à humanidade, e não somente isso, mas também, a restauração valoriza a memória do artista, e traz reverência ao estilo, cultura, e a tudo que circunda a obra.
- b) *Devolução da funcionalidade da obra artística.* O restauro possibilita trazer de volta as funções de uma obra artística; dessa forma, uma pintura, escultura, manuscrito musical, teatral ou outra manifestação artística que esteja danificada

e com a utilidade comprometida, pode ser novamente alvo de reutilização e fruição; assim a própria sociedade é beneficiada com uma nova oportunidade de contemplação da obra de arte, advinda por meio de todo esse processo de intervenção restauradora.

- c) *Incentivo à educação e pesquisa.* O processo de restauração é capaz de estimular a produção de múltiplos conhecimentos, sejam eles de cunho técnicos, teóricos ou mesmo empíricos. Vale ressaltar que um restauro eficaz carrega consigo uma grande responsabilidade no ato da intervenção, assim, a busca por melhores materiais, embasamento científico e o aperfeiçoamento das técnicas reconstitutivas, são fatores que certamente fomentam a multiplicação de saberes, expandindo a pesquisa e o conhecimento em geral.

Argumentos contrários à Reconstrução:

- a) *O valor evocativo das obras artísticas arruinadas.* Há obras artísticas onde a manutenção de seu estado original de danificação propicia um valor simbólico muito maior do que estando reconstruídas. Uma boa ilustração disso, seria, por exemplo, a reconstrução dos braços da célebre *Vênus de Milo*, estátua oriunda da Grécia Antiga, a qual está exposta no acervo do Museu do Louvre em Paris. Nessa obra, o apelo nostálgico ligado ao passado, implica muito mais na originalidade da escultura, mesmo que incompleta, do que numa possível restauração. Além disso, as lendas em torno da perda dos braços da deusa romana, são muito mais inspiradoras, evocando mistérios que circundam a obra, dando-lhe o status de monumento. Assim, obras artísticas como a citada anteriormente, são muito mais valorizadas pela sua originalidade do que pela sua funcionalidade ou, no referido caso, sua integralidade.
- b) *Dificuldade, ou impossibilidade de conseguir autenticidade.* Obras artísticas que passaram por processos de restauração, são, de fato, novas obras, e tendem a refletir a cultura, o tempo, e o modo de agir de seus restauradores, o que muitas vezes, pode ocasionar intervenções pouco fiéis à obra original. Esse problema agrava-se quando há um demasiado espaço temporal entre o artista e o restaurador, de modo que o passar das épocas, as mudanças dos procedimentos

técnicos e artísticos, bem como a mudança da própria cultura e modo de pensar, podem alterar substancialmente a originalidade da obra, pondo em cheque sua autenticidade.

- c) *Destruição da evidência original*. Reconstruções imprecisas podem muitas vezes destruir os materiais ou procedimentos envolvidos no ato de criação da obra. Esse argumento pode ser mais notório em pinturas, onde a falta de uma técnica apurada de intervenção, pode, além de descaracterizar elementos como: luz, sombra e pigmentação, culminarem na extinção dos componentes constituintes da obra artística, acarretando problemas irreversíveis e desqualificando a obra em sua totalidade. Como ilustração pode-se citar a desastrosa restauração do afresco *Ecce Homo*, localizado em Borja, do professor de arte Elías García Martínez.

2.5. O Papel do Restaurador / Reconstructor

De acordo com as diretrizes propostas pela *European Confederation of Conservator-Restorer's*, o conservador/restaurador é um profissional que deve possuir formação, conhecimento, capacidades, experiência e compreensão necessárias para agir em prol da preservação futura do patrimônio cultural. Seu papel fundamental é garantir a preservação desses patrimônios culturais para o benefício das gerações futuras. O conservador / restaurador contribui para a percepção, fruição e compreensão do patrimônio cultural, no que concerne ao contexto ambiental, seu significado e propriedades físicas. Cabe ainda a este profissional, a responsabilidade de definir metodologias, elaborar diagnósticos, projetos de conservação e respectivas propostas, conservar preventivamente, bem como proceder a tratamentos devidamente documentados, o que nos remete a uma criteriosa atividade científica, que muitas vezes será realizada por uma equipe multidisciplinar (CARVALHO, 2012, p. 273).

O indivíduo responsável por realizar a conservação ou reconstrução de obras artísticas, depara-se com inúmeros desafios; portanto, deve ter a capacidade de reunir os aspectos fundamentais para a leitura da obra tais como: elementos constituintes, contexto, intenção do artista, função simbólica e, assim, elaborar criteriosamente propostas de conservação e restauração (SÁ & SOUZA, 2013, p. 139).

Neste sentido, Braga aponta que o restaurador de arte deve saber emitir um juízo crítico, de forma a para realizar uma mediação entre todas as instâncias envolvidas. Assim, este indivíduo deve ter a competência de trabalhar com hipóteses permeadas de dúvidas e incertezas de forma a chegar num resultado artístico, estilístico e científico que seja o mais convincente possível, respeitando e valorizando a obra original, o que carrega consigo, uma elevada responsabilidade ética (BRAGA, 2005-2016, pp. 344-345).

Percebe-se, portanto, que o papel do reconstrutor de obras artísticas, é dotado de inúmeras obrigações que exigirão um proceder responsável desse indivíduo. Saber julgar criteriosamente todas as variáveis que problematizam o restauro em arte, observar cautelosamente cada princípio de intervenção e atribuir valores de alto grau simbólico e artístico, são características que devem estar presentes no restaurador, de forma que este, ao optar pela reconstrução, possa conduzir seus procedimentos da maneira mais eficaz possível, satisfazendo demandas artísticas, científicas e éticas.

3. PRESSUPOSTOS DA RECONSTRUÇÃO MUSICOLÓGICA

Há uma escassa literatura pormenorizada, no que diz respeito à reconstrução musicológica de partes musicais faltantes. Costa afirma que a reconstrução de uma obra musical, é um trabalho hermenêutico, que abrange aspectos externos e internos à partitura, sejam eles históricos, culturais, estilísticos e estruturais, que devem ser levados em consideração durante o processo reconstutivo. A reconstrução de uma parte ausente possibilita a reincorporação da obra musical no contexto prático, deixando-a em plenas condições para a performance musical (COSTA, 2018, p. 2).

Nas palavras de Castagna:

“... a transcrição” ou “restauração” é um tipo de atividade que pode ser realizada segundo vários critérios, mesmo considerando-se originais em notação vigente mas que, após realizada, jamais poderia ser compreendida como definitiva. Um mesmo manuscrito pode permitir transcrições ou restaurações diferentes, dependendo dos critérios adotados e finalidades a que estas se destinam. Um manuscrito musical, portanto, após ser transcrito ou editado, não deveria ser encerrado em algum depósito ou arquivo morto, pois sempre terá informações a oferecer a novos pesquisadores e sempre poderá ser submetido a novos critérios de transcrição (CASTAGNA, 1998, p. 5).

Ora, se um mesmo manuscrito musical, em sua totalidade, pode levar a inúmeros resultados de transcrição diferentes, subordinados aos objetivos para ele propostos, quanto mais uma reconstrução musicológica, com partes faltantes, que dependerá da interpretação cultural, da percepção e preferências musicais subjetivas de cada indivíduo que se propõe a reconstruir. Ou seja, uma mesma partitura com partes faltantes, certamente poderá levar a várias reconstruções plausíveis e musicalmente justificadas, sem que uma delas seja tomada como a verdade absoluta, haja vista que o material original não está disponível para comparações.

Também neste sentido, Costa ressalta que “toda proposta de reconstrução musical sempre será uma propositura, que dependerá da parte ausente a ser reconstruída” (COSTA, 2018, p. 2).

Entretanto, a reconstrução musicológica não é unicamente um ato criativo, mas fundamenta-se num processo científico que deve conter elementos que resultem em uma fidedigna coerência entre a composição, o compositor, a reconstrução e o reconstrutor. Para isso, é fundamental que haja, num momento inicial, a análise minuciosa de todo um contexto, levando em consideração aspectos históricos, que não somente envolviam, mas também influenciavam a construção de obras musicais da época. Além desse apanhado contextual, é necessária a observação de elementos mais intrínsecos à vertente musical tais: instrumentação nos diferentes andamentos, a tonalidade, as fórmulas de compasso, e o reconhecimento das partes faltantes que precisam ser reconstruídas, para assim, relacioná-los com a estrutura e estética artística e musical predominantes na ocasião da obra alvo de reconstrução, fazendo um paralelo com peças similares de outros compositores do mesmo período. Por fim, deve-se examinar outras partituras do compositor em questão, para reconhecer seus procedimentos composicionais, suas preferências rítmicas, melódicas e harmônicas e a sua concepção musical em geral. Dessa forma, a obtenção consistente de todos esses critérios pode estabelecer meios mais seguros de reconstrução da obra, viabilizando assim sua performance coerente com o seu compositor e com a estética pertinente ao período musical (LIMA, 2013).

4. ESTUDO DE CASO: RECONSTRUÇÃO DOS COMPASSOS 01 A 70, DO 1º MOVIMENTO DO *CONCERTO DI VIOLONCELLO OBLIGATTO CON VIOLINI E BASSO*, DE PIETRO ANTÓNIO AVONDANO (1714-1782)

4.1. O Compositor

Pietro António Avondano, foi um compositor e violinista português, nascido em Lisboa, natural de pai genovês, e mãe de origem francesa. Sua biografia carece de informações mais detalhadas, pois pouco ou quase nada se conhece sobre as primeiras décadas de vida do compositor pois a maioria das notícias que chegaram até aos nossos dias referem-se à época pombalina, depois do terremoto de 1755. Entretanto, sabe-se que o assento de batismo do compositor, que consta nos registro paroquiais da Paróquia das Mercês, tem a data 14 de Abril de 1714, e, segundo consta dos assentos da Irmandade de Santa Cecília, faleceu em 1782 (MAZZA 1944-1945, p. 97; YORDANOVA, 2013, p. 59).

Pietro Giorgio Avondano, pai de Pietro António, era natural de Gênova, e se estabeleceu em Lisboa a serviço de D. João V, ocupando o lugar de primeiro violino da Capela Real (VIEIRA, 1900, p. 76). Quanto à vida pessoal e profissional deste músico, infelizmente sabe-se muito pouco. Ernesto Vieira menciona peças instrumentais escritas por ele em 1721 e 1722, que possivelmente foram o domínio principal do seu trabalho compositivo. Além disso, a assinatura de Pietro Giorgio encontra-se no estatuto de 1749 da Irmandade de Santa Cecília, demonstrando que ele foi um dos músicos importantes da cidade de Lisboa. É provável que tenha sido o professor de música de seus filhos, entre eles, Pietro António, uma prática que era bastante comum naquela época (YORDANOVA, 2013, p. 59).

Conforme afirma José Mazza, Pietro António era excelente compositor, e sua música tinha grande harmonia e muita novidade. Seus minuetos foram muito apreciados, especialmente pela colônia inglesa, que mandou imprimir muitos deles. Além disso, Avondano compôs salmos, missas, um Te Deum, muitas sonatas instrumentais, muitas tocatas para cravo, e compôs também a música de uma ópera burlesca que se executou em Salvaterra na presença do Sereníssimo Sr. D. José I, a qual se intitulava *Il Mondo della Luna*, e que teve excelente aceitação (MAZZA, 1944-1945, p. 37). Ainda sobre a composição de Avondano, um correspondente em Lisboa de um jornal de Paris inclui o músico como “um dos três melhores compositores portugueses de meados do século XVIII” (SCHERPEREEL, 1985, p. 101).

Segundo Vieira, “o caso raríssimo de, naquela época, um artista ser agraciado com a Ordem de Cristo, é bastante relevante, significando o merecimento de Avondano, e a grande estima que o tinham na corte” (VIEIRA, 1900, p. 76). Entretanto, conforme Mazza, Pietro António Avondano não foi agraciado com o grau de cavaleiro da Ordem de Cristo por méritos próprios, mas por meio da renúncia de outro possuidor daquela mercê. Ademais, para que Avondano pudesse obter este prestigiado título, precisou sujeitar-se às formalidades, e depositar uma quantia de cinquenta mil réis, o que era um valor consideravelmente alto naquele período

(MAZZA, 1944-1945, p. 97). Dessa forma, deve-se admitir que, o fato Pietro António ter condições financeiras para adquirir tamanha honraria, se não representa grande estima entre a nobreza, no mínimo reflete que o compositor gozava de excelente condição socio-econômica, destacando-se entre seus pares músicos daquela época.

Outro fato que corrobora com a relevante posição social que Pietro António Avondano possuía, foi seu importante papel na reorganização da Irmandade de Santa Cecília, que, após o cataclisma de 1755 ocorrido em Lisboa, estava com suas atividades completamente comprometidas. Nesse sentido, houve a reunião de cento e cinquenta e dois músicos em sua própria casa, que comprometeram-se a prosseguirem com as deliberações da irmandade, consolidando assim, sua reestruturação, processo que durou proximadamente três anos (VIEIRA, 1900, pp. 69-70).

Por fim, Avondano também foi uma personalidade importante e inovadora na promoção cultural da música em Lisboa, pois, também em sua residência, organizou a sede da Assembleia da Nações Estrangeiras, que era um ponto de encontro entre a elite portuguesa e a comunidade estrangeira residente na cidade, que tinha uma produção musical independente das dinâmicas da corte real, onde o compositor fomentava inúmeros concertos públicos. Acredita-se que muitas de suas composições foram apresentadas neste espaço, dando assim uma notável popularização de Avondano e sua música em Portugal, e em outros países da Europa (YORDANOVA, 2013).

4.2. O Concerto

O *Concerto di Violoncello Obligatto con Violini e Basso* é uma obra significativa do repertório de Avondano, sendo um dos poucos concertos solo para violoncelo produzidos em meados do século XVIII na Península Ibérica. O manuscrito encontra-se conservado na Biblioteca Estatal de Berlim (catalogado com a cota Mus. ms. 935/15). Apesar de estar em boas condições o manuscrito contém somente a partitura do violoncelo solista e do baixo contínuo, faltando por completo as partes cavas de violinos e viola.

Um fato importante e que deve ser levado em conta, é que Pietro António Avondano tinha entre seus familiares João Baptista André Avondano, compositor e violoncelista de grande nome, que estudou em Paris com o violoncelista Jean-Pierre Duport. Curiosamente, João Baptista André tinha o vencimento anual mais elevado entre os membros da família Avondano

à serviço da Orquestra da Real Câmara, o que demonstra uma proeminência, possivelmente decorrente de seus estudos no exterior (FERNANDES, 2008, p.7). Pode-se especular, apesar da carência de fontes mais relevantes, que o referido concerto, possa ter sido escrito de Pietro António para execução do próprio João Baptista André.

4.3. A Reconstrução Musicológica do Concerto

Após ser feita uma prospecção acerca dos valores e princípios inerentes ao processo de intervenção restauradora, considerando os argumentos favoráveis e desfavoráveis à restauração em arte, e refletindo sobre a problemática específica em torno da reconstrução musicológica desta obra musical, optou-se por reconstruir as partes faltantes do concerto, pois, somente um procedimento de refazimento das partes incompletas, é capaz de devolver a esta peça a sua funcionalidade, permitindo sua fruição, enaltecendo seu valor simbólico, e conseqüentemente, compreendendo os aspectos composicionais que estão adjacentes a esta obra e seu período musical, que faz parte do incentivo à educação e à pesquisa musicológica.

No que diz respeito aos argumentos contrários ao processo reconstrutivo, notou-se que estes são muito menos contundentes no caso da reconstrução musicológica. O valor evocativo do concerto em questão em seu estado incompleto, é pouco significativo, pois como sua natureza é essencialmente auditiva, sua contemplação é bastante comprometida caso não haja a reconstrução das partes faltantes. A destruição da evidência original não se aplica a este caso, pois, ao optar pela intervenção, não há a extinção do manuscrito original. E, finalmente, com relação à autenticidade e originalidade do processo, este é, de fato, um ponto passível de questionamentos e controvérsias, ainda mais considerando a distância temporal e cultural, entre a obra original e sua reconstrução, e entre o artista e o reconstrutor. Entretanto, como levantado anteriormente, o processo de intervenção proposto por esta pesquisa não almeja devolver a obra ao seu esplendor original. Há a total consciência de que esta reconstrução jamais será idêntica à composição inicial. Todavia, é razoável incorrer neste “risco”, quando se percebe que não há outras alternativas para o resgate desta obra de arte, já que de outra forma, ou seja, mantendo o concerto em seu estado atual, a música, como manifestação artística que inevitavelmente envolve emissão sonora, estará apenas aprisionada em um objeto de registro, no caso, o manuscrito, impedindo sua contemplação como uma obra artística.

A reconstrução musicológica foi realizada dos compassos 01 até ao compasso 70 do 1º movimento (*andante staccato*⁴) do *Concerto di Violoncello Obligatto con Violini e Basso*. O processo inicial para a fundamentação da reconstrução, foi a cifragem de todo o 1º movimento, tomando como base os indícios harmônicos presentes entre a interação das partes preservadas do concerto, ou seja, baixo contínuo e violoncelo solista. Durante esse processo, foi verificado que não havia muitas alternativas harmônicas além das que foram estabelecidas, ainda mais considerando as características estilísticas em torno da obra. Assim, foi possível traçar um percurso harmônico bastante condizente com os concertos para instrumento-solo da época em questão.

Após o estabelecimento do encaminhamento harmônico da obra, o ponto de partida para a criação das partes faltantes do concerto, a saber, violinos I e II e viola, foi um pequeno motivo que está na clave de dó na terceira linha, presente no primeiro compasso da partitura do solista, e que possui uma notação, provavelmente manuscrita pelo copista, onde está escrito: “viola” (Figura 1).

Com relação ao tratamento dado entre as vozes de violinos primeiro e segundo, observou-se como obras-base, para efeitos de referência para a reconstrução, dois concertos para violoncelo solo, são eles: o *Concerto in La Maggiore N°2*, do compositor italiano Leonardo Leo (1694-1744), e o *Concerto per Violoncello Obligatto con Violini e Basso*, atribuído ao tenor e compositor português Policarpo José António da Silva (1745-1803). Estas obras foram escolhidas pela similaridade com o concerto de Pietro António Avondano, tanto em relação à época, como em relação à instrumentação e uso do violoncelo como instrumento solista.

Nos concertos de Leonardo e Policarpo verificou-se a utilização recorrente de uníssonos e intervalos de terças, entre as linhas melódicas dos violinos. Assim, justifica-se nesta reconstrução musicológica, a opção por reconstruir, por meio de tratamento semelhante, as partes faltantes do concerto de violoncelo de Avondano.

⁴ No manuscrito original do *Concerto di Violoncello Obligatto con Violini e Basso*, é possível notar uma certa diferença na escrita do 1º movimento. Na parte cava do baixo contínuo, o movimento é grafado como “*Andante Staccato*”, já na grade que contém as partes musicais do violoncelo solista e baixo contínuo, o 1º movimento é grafado como “*Andante Stacato*”.

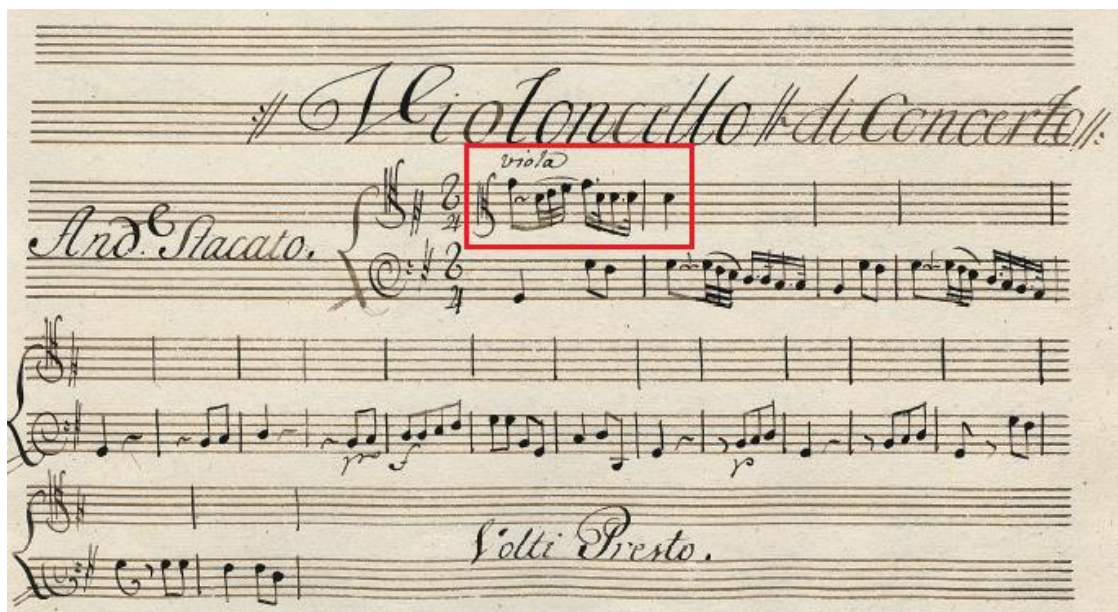


Figura 1 – Célula rítmica inicial da viola (em clave de dó na terceira linha), na grade contendo violoncelo solista e baixo contínuo.

A partir do apontamento escrito “viola”, utilizou-se o pequeno motivo como uma célula rítmica base para a construção homorrítmica das vozes dos violinos e viola dos quatro primeiros compassos até ao primeiro tempo do quinto compasso. Desta forma, há um breve período de quatro compassos, onde o primeiro apresenta um enunciado, o segundo, um contraste, o terceiro uma variação do enunciado e o quarto, uma finalização cadencial que se afirma no primeiro tempo do quinto compasso, conforme é possível constatar na Figura 2.

Andante Staccatto / Andante Staccato ♩ = 54

Figura 2 – Reconstrução do concerto (compassos 1 a 4).

Entre os compassos 5 e 11, (Figura 3) foi realizada uma elaboração de breves motivos e escalas ascendentes nas vozes dos violinos, com predominância de intervalos de sextas; enquanto isso, na voz de viola, foi atribuída uma linha com o caráter de acompanhamento e sustentação harmônica por meio de semicolcheias. Este segmento culmina numa pequena cadência no compasso 11, com utilização de trinados nos violinos, que finaliza no início do compasso 12.

Figura 3 – Reconstrução do concerto (compasso 5 ao primeiro tempo do compasso 12).

No compasso 12, originalmente na linha do baixo contínuo, há a inserção de um material novo até então: notas descendentes em sextinas que culminam na tônica. Neste momento, foi percebido um potencial estabelecimento de um diálogo entre os instrumentos. Assim, foi atribuído o mesmo material nos violinos, em forma de repetição, com o objetivo de consolidar essa conversação. O mesmo motivo repete-se nos compassos 14, 15 e primeiro tempo do compasso 16, implicando em uma nova repetição da ideia pelos violinos, ao passo que a viola prossegue no acompanhamento, na mesma figura rítmica do solista (Figura 4).

Figura 4 – Reconstrução do concerto (compasso 12 ao primeiro tempo do compasso 16).

Conforme a Figura 5, após a cadência do compasso 16, foi realizada uma nova elaboração musical por parte dos violinos, em intervalos de terças e sextas, enquanto que a viola permanece na qualidade de acompanhamento harmônico, desta vez com uma figura rítmica sincopada, diferente da linha original do baixo contínuo. Esta configuração perdura até ao final cadencial, que ocorre no primeiro tempo do compasso 20.

The image displays a musical score for five instruments: Violoncello (solo), Violino I, Violino II, Viola, and Baixo Contínuo, covering measures 16 to 20. The Violoncello part is marked 'solo' and shows a melodic line with a fermata at the end of measure 20. The Violino I and II parts feature intricate sixteenth-note patterns. The Viola part provides harmonic accompaniment with a syncopated rhythm. The Baixo Contínuo part includes figured bass notation: 6, 6 4 3, 6 4, 6, 6 5, 6 4 3, 5. The score is set in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature.

Figura 5 – Reconstrução do concerto (compassos 16 a 20).

No compasso 21, onde o manuscrito original assinala o início de um *Allegretto*, ocorre pela primeira vez a introdução de um tema essencialmente melódico para o violoncelo solista, que vai até ao compasso 30. Nesse trecho, o baixo originalmente comporta-se na condição de acompanhamento através de semicolcheias até ao compasso 25, e, a partir do compasso 26, em forma de semínimas. Nesses compassos, optou-se por elaborar as partes faltantes em uma figuração rítmica que valorizasse as síncopes propostas pelo tema do solista. Assim, foi atribuída uma figura de pausa de colcheia, seguida de três notas de colcheia em *staccato*, alterando apenas a harmonia (que se dá pela alternância da tônica com a subdominante em segunda inversão) até ao final do compasso 26. No compasso 27 até ao primeiro tempo do 28, foram realizadas intervenções nas partes faltantes por meio figuras rítmicas iguais às figuras presentes no baixo original. A partir do segundo tempo do 28º compasso, optou-se por dar maior

movimentação rítmica às partes faltantes, pois, reforçaria um direcionamento necessário para complementar o final cadencial do violoncelo solo (Figura 6).

Allegretto

Violoncelo (solo)

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

Figura 6 – Reconstrução do concerto (compasso 21 ao primeiro tempo do compasso 30).

Ao observarmos o manuscrito nos compassos 30, 31 e 32, percebeu-se uma notável semelhança com os compassos 1, 2, 3, 4 e 5 na linha do baixo contínuo. Dessa forma, optou-se por mesclar os materiais musicais contidos nesse trecho, que foram introduzidos no processo reconstutivo na linha melódica das partes faltantes, conforme pode ser visto na Figura 7.

Violoncelo (solo)

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

Figura 7 – Reconstrução do concerto (compassos 30 a 32).

Nos compassos 33 até ao final do 36, há uma introdução, na obra original, de um segundo tema para o violoncelo solista. Como neste trecho não há notação de material musical pelo baixo contínuo, percebeu-se que não faria sentido escrever para as partes faltantes um acompanhamento que fosse muito realçado, com uma movimentação rítmica muito intensa. Assim, foram elaboradas notas em semínimas, tanto para os violinos, como para a viola, de maneira que resultasse em um acompanhamento harmônico mais suave nesse trecho (Figura 8).

The image shows a musical score for five instruments: Violoncelo (solo), Violino I, Violino II, Viola, and Baixo Contínuo. The score is in 3/8 time and G major. The Violoncelo part (top staff) features a melodic line with a trill in measure 35. The Violino I and II parts (middle staves) play a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The Viola part (third staff) plays a similar accompaniment. The Baixo Contínuo part (bottom staff) is mostly silent, with a few notes in measures 34 and 35. A vertical purple line is drawn at the beginning of measure 33.

Figura 8 – Reconstrução do concerto (compassos 33 a 36).

Prosseguindo com o compasso 37 até ao primeiro tempo do compasso 40, também não há acompanhamento original realizado pelo baixo contínuo; entretanto, devido à tensão harmônica presente nestes compassos obtida pela relação de alternância entre uma tríade menor e sua dominante, optou-se por estabelecer um acompanhamento homorrítmico de semicolcheias entre as partes faltantes por meio de contratempo (tempo forte do primeiro tempo do compasso em pausas), conforme pode ser visualizado na Figura 9.

Violoncello (solo)

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

p semp.

Figura 9 – Reconstrução do concerto (compassos 37 a 40).

A partir do segundo tempo do compasso 40, ocorre o retorno do acompanhamento harmônico original na linha do baixo. Com o objetivo de reforçar esse acompanhamento, nos compassos 41, 43 e 45, foi atribuída a mesma figura de colcheia em *staccato* para violinos e viola, dando ênfase na anacruse para as tercinas do violoncelo solista. Já nos compassos 42, 44 e 46, optou-se por estabelecer a mesma figura rítmica presente no baixo contínuo de colcheias em *staccato*. Essa alternância de configuração rítmica resulta em uma movimentação interessante nesse trecho (Figura 10).

Violoncello (solo)

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

6

3

6

3

4

6#

Figura 10 – Reconstrução do concerto (compassos 41 a 46).

Continuando no compasso 47, na linha melódica do violoncelo solista, há a inserção de elementos inusitados: uma série de intervalos descendentes compostos por notas tercinadas em graus conjuntos. Neste momento, foi percebido, tal como ocorrera anteriormente nos compassos 12 e 14, um potencial estabelecimento de novo diálogo entre os instrumentos da obra. Assim, foi atribuído, em forma de repetição da ideia musical encontrada no solista, material semelhante nos violinos, com disposição intervalar em terças entre violinos I e II. No mesmo trecho, utilizou-se a mesma figura rítmica de acompanhamento do baixo para a viola. Esse procedimento foi adotado até o compasso 51, conforme visto na Figura 11.

The image shows a musical score for five instruments: Violoncelo (solo), Violino I, Violino II, Viola, and Baixo Continuo. The score covers measures 47 to 51. The Violoncelo part features a melodic line with descending intervals, often in triplet groups. The Violino I and II parts mirror this with similar triplet patterns. The Viola and Baixo Continuo parts provide a rhythmic accompaniment with syncopated patterns. The time signature changes from 3/6 to 5/3 and back to 3/6. Measure numbers 47, 48, 49, 50, and 51 are indicated above the staves.

Figura 11 – Reconstrução do concerto (compassos 47 a 51).

Nos compassos 52 até ao 57, foi utilizado como preenchimento das partes faltantes, um procedimento semelhante ao ocorrido entre os compassos 37 e 40. Visto que a linha melódica do violoncelo solista apresenta uma grande tensão harmônica obtida pelo encadeamento dos acordes de dominante com sétima (lá maior com sétima) e ré maior, optou-se por valorizar essa tensão através com um intenso movimento homorrítmico dos violinos e viola, através da utilização de síncofes (Figura 12).

Violoncello (solo)

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

52 53 54 55 56 57

3# 7 6/4 3# 7 6/4 3# 7 5/3

Figura 12 – Reconstrução do concerto (compassos 52 a 57).

Ao observarmos o segundo tempo do compasso 57 até ao primeiro tempo do compasso 59, percebe-se que há a utilização de semicolcheias em sextinas em direção a um breve final cadencial. Assim, a reconstrução desses compassos nas partes faltantes foi concebida de forma a valorizar a cadência através de semicolcheias dispostas em intervalos de terças nos violinos, e no caso da viola, foi utilizada a semínima repetida da nota lá, onde o primeiro lá tem a função de 1º grau da dominante, enquanto que o segundo lá tem a função de 5º grau da tônica em questão, a saber, ré maior. Como o mesmo material musical do solista é exposto novamente a partir do segundo tempo do compasso 59 e vai até ao primeiro tempo do compasso 61, adotou-se o mesmo preenchimento das partes faltantes, com pequena variação de movimento intervalar nas linhas de violino I e II, conforme pode ser visualizado na Figura 13.

57 58 59 60 61

5/3 3# 3# 5/3

Figura 13 – Reconstrução do concerto (compassos 57 a 61).

Finalmente, prosseguindo para o compasso 62 até ao primeiro tempo do compasso 65, observa-se que há o retorno do acompanhamento harmônico do baixo contínuo em grupos de semicolcheias. Adotou-se como preenchimento das partes faltantes, a utilização de colcheias em *staccato*, desta vez, iniciando no contratempo, e encerrando na metade do segundo tempo do compasso. Esta opção tem como justificativa não somente a inserção de um elemento rítmico variante dos demais ao longo do concerto, mas também, a função de resposta rítmica em relação ao solo de violoncelo, visto que este valoriza tempos diferentes do acompanhamento estabelecido (primeiro tempo do compasso e anacruse para compasso seguinte). Esse procedimento ocorre nos compassos 62, 63, 66 e 67. Nos compassos 64 e 68, foi acrescentada uma terceira colcheia em *staccato*, para reforçar uma ideia de direcionamento de frase musical, que corrobora com a cadência do violoncelo solista. No compasso 65 em especial, como há a uma escala ascendente característica de movimentação do solista, optou-se por silenciar as partes faltantes, em concordância com a linha do baixo contínuo. Posteriormente, como há uma nova cadência que se encerra no compasso 70, desta vez, um compasso maior que a cadência do compasso 64-65, optou-se por intensificar ainda mais o movimento rítmico nas partes faltantes, da mesma forma como ocorre originalmente no baixo contínuo. Assim, foram colocados grupos de semicolcheias em *staccato* para violinos e viola, dando a impressão de aceleração, e culminando na cadência final desta seção na tonalidade de ré maior, ou seja, dominante da tonalidade inicial do concerto (Figura 14).

The image displays a musical score for five instruments: Violoncelo (solo), Violino I, Violino II, Viola, and Baixo Contínuo. The score covers measures 62 to 70. The Violoncelo part is marked 'solo' and features a melodic line with trills and a trill in measure 65. The Violino I and II parts have rhythmic patterns of eighth notes. The Viola part has a similar rhythmic pattern. The Baixo Contínuo part features a complex rhythmic pattern of eighth notes, with a 'p semp.' marking at the beginning and a 'f' marking at the end. The score includes various rhythmic values and dynamics, such as 'p semp.', 'f', and 'tr'. The measures are numbered 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, and 70. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Figura 14 – Reconstrução do concerto (compassos 62 a 70).

5. CONCLUSÃO

Os processos de restauração e reconstrução sempre estiveram presentes na atividade humana ao longo da história. Devolver funcionalidade a um objeto, ferramenta ou utensílio que outrora estava inutilizável, é um procedimento inerente à capacidade do homem, enquanto ser racional, de resguardar de dano e modificar elementos de deterioração, adaptando-os eficazmente para seu próprio uso e benefício.

Entretanto, quando nos dirigimos para a reflexão desse processo reconstutivo dentro do âmbito da arte, nota-se que a simples devolução da qualidade funcional de um objeto artístico, não é uma argumentação plenamente satisfatória, e isenta de críticas e contestações. Isso ocorre devido ao valor simbólico evidente em obras artísticas, que demandam uma série de ponderações éticas, acerca do fazer ou não, como proceder, e até onde a restauração deverá ir no campo da arte. Estas discussões atentam-se muito mais para a preservação da obra enquanto status de patrimônio carregado de valores evocativos, do que para a reconstrução friamente física, voltada ao aspecto da função original.

Com o passar dos tempos, debates foram suscitados acerca da reconstrução artística. Assim, muitas correntes teóricas têm procurado discutir o papel da restauração na arte, de forma que, seja possível conjugar o restauro com a arte, sem que haja a perda do simbolismo e da carga emotiva presente no objeto.

Cesare Brandi nos deu uma série de apontamentos acerca do restauro artístico e postulou alguns princípios que devem ser observados na intervenção de reconstrução. A distinguibilidade nos garante que o apreciador da obra não seja passível de engano, pois o restauro é reconhecível na obra de arte. A reversibilidade permite que uma intervenção não altere permanentemente a condição original, acarretando em perda do valor artístico simbólico. A mínima intervenção evita possíveis excessos, estabelecendo limites para a restauração, de modo a preservar o máximo possível da originalidade da obra. Por meio da atenção cuidadosa a estes princípios, pode-se enfim conceber a restauração respeitosa à situação original da obra de arte.

Logicamente que mesmo com a observação destas colocações de Brandi, ainda assim, há controvérsias acerca da restauração, evidenciando o quanto a problemática da intervenção restauradora é complexa, e de difícil resolução. Devolver a funcionalidade de uma obra dotada de um relevante valor artístico para a sociedade sem que haja prejuízos ao seu

caráter simbólico, tendo como resultado numa contribuição científica que valorize e fundamente o ensino e pesquisa em futuras intervenções, parece ser uma excelente coadunação dos três argumentos favoráveis à restauração descritos anteriormente.

No que diz respeito à reconstrução musicológica, sobretudo de obras com partes faltantes, há uma certa especificidade a ponderar, pois, a música, é uma manifestação artística que foge do espectro material, ou seja, dos manuscritos, e que é sentida em forma de resultado sonoro. Assim, percebeu-se ao longo desta pesquisa, que os argumentos contrários à reconstrução, são menos significativos quando se fala de manuscritos incompletos. O valor evocativo de obras musicais incompletas é desfeito pela impossibilidade de contemplação auditiva da arte. A destruição da evidência original não se aplica, pois, ao compor partes faltantes, o reconstrutor não está desfazendo a partitura original. Apenas a questão da autenticidade, é que tem maior potencial de desencorajar a reconstrução da obra musical, visto que nunca será o compositor original que realizará a reconstrução, ou seja, há uma certa perda da intenção inicial.

No entanto, quando há uma opção por uma intervenção que contextualize a obra original, e que observe os métodos composicionais do autor, do estilo, e de compositores da época da peça em questão, pode-se chegar a um resultado artístico bastante satisfatório. Ademais, o processo de uma fundamentada restauração, a esta altura, tem uma potencial produção científica, que poderá subsidiar trabalhos futuros de intervenção, tornando-os cada vez mais coerentes com seu aspecto estilístico avindo de sua originalidade. Como já dito anteriormente, a intenção da reconstrução de partes faltantes musicais não tem a ousada pretensão de devolver a obra ao seu “esplendor original”, entretanto, parece ser uma alternativa muito mais viável do que aquela que mantém o manuscrito incompleto, sem uso ou função, e conseqüentemente, sem o deleite da sociedade.

Ainda há muito a ser discutido com relação à reconstrução na arte. A ética e a autenticidade de um trabalho de intervenção de reconstrução de partes musicais faltantes ainda são, obviamente, alvo de muitas contradições, e com razoável fundamentação, pois, como já relatado, o demasiado espaço temporal entre o artista e o reconstrutor, parecem deslegitimar ainda mais a reconstrução. Por isso, cada vez mais torna-se necessária a produção de mais pesquisas que façam profundas reflexões neste sentido, pois, somente dessa forma, será possível obter respostas mais certas que minimizem as problemáticas envolvidas na reconstrução musicológica.

6. REFERÊNCIAS

1. AMOROSO, Giovanni. *Trattato di scienza della conservazione dei monumenti*. Alínea Ed., Firenze, 2002.
2. AVONDANO, Pietro António. *Dois trios violino flauto, e violoncello tutti obligatti del Sig.re Pietro António Avondano*. Manuscritos conservados na Biblioteca Estatal de Berlim (Mus.ms. 935-16 e 935-17), Alemanha.
3. BRAGA, Gedley Belchior. “*Teoria da restauração de Brandi*”: uma abordagem para objetos artísticos, arqueológicos e etnológicos. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 15 – 16: 337-346, 2005-2006.
4. BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Trad. Beatriz Mugayar Kühl. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. (Original: *Teoria del Restauro*, Torino: Ed. Einaudi, 1977).
5. CARVALHO, Salomé Silva de. *História, teoria e deontologia da conservação e restauro aplicadas à pintura sobre madeira em Portugal*. Tese de Doutorado, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Porto, 2012.
6. CASTAGNA, Paulo. “*Descoberta e restauração*”: problemas atuais na relação entre pesquisadores e arquivos musicais no Brasil. I Simpósio Latino-americano de Musicologia, Curitiba, 10-12 jan.1997. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.97-109.
7. COSTA, Francisco Jayme Cordeiro da. *Reconstrução musicológica da parte da viola do concerto de violino a solo de José Palomino (c. 1755-1810)*. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música: Manaus, 2018.
8. CUNHA, Cláudia dos Reis e. *Restauração: diálogos entre teoria e prática no Brasil nas experiências do IPHAN*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – FAU – USP, São Paulo, 2010.
9. FERNANDES, Cristina. *Notas de contexto histórico às partituras de João Baptista André Avondano (fl. 1800): 4 sonatas para violoncelo e baixo contínuo e 2 duetos para 2 violoncelos*. Linda-a-Velha: Edição Pró-Histórica, 2008.
10. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 7ª edição. Ed. Positivo. Curitiba, 2008.
11. KÜHL, Beatriz Mugayar. *Cesare Brandi e a teoria da restauração*. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, n. 21, p. 197-211, 1 jun. 2007.

12. _____, *História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos*. Revista CPC, n. 1, p. 16-40, 1 abr. 2006.
13. LEO, Leonardo. *Concerto in La Magg. (N.2)*. I Sei Concerti per Violoncello, due Violini e Continuo (IV) – Revisione e Basso Continuo di Pietro Spada – Boccaccini & Spada Editori. Roma, 1995.
14. LIMA, Gabriel de Sousa. *Reconstrução da parte de viola de um quarteto e das partes de viola e canto de três árias da ópera Precipício de Faetonte (P-CUG MM876), de António José da Silva (1705-1739) e Antônio Teixeira (1707-1774)*. Dissertação de Mestrado, PPGLA – UEA, Manaus, 2013.
15. LUSO, Eduarda Cristina Pires; LOURENÇO, Paulo B.; ALMEIDA, Manuela Guedes de. *Breve história da teoria da conservação e do restauro*. Engenharia Civil. Ed. Universidade do Minho. Departamento de Engenharia Civil. ISSN 0873-1152. 20 (Maio 2004). p. 31-44.
16. MAZZA, José. *Dicionário biográfico de músicos portugueses – Com prefácio e notas do Padre José Augusto Alegria*. Composto e impresso na Tipografia da Editorial Império, Lda. – Lisboa. Extraído da Revista Ocidente, 1944-1945.
17. PIERI, Mariá Aparecida Bardini de. *Conservação-restauração: possibilidades e limites na arte contemporânea*. Monografia de Especialização, Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA – UNIVILLE. Joinville, 2012.
18. SÁ, Ivan Coelho de; SOUZA, Geisa Alchorne de. *O desafio do conservador-restaurador diante da arte contemporânea*. IV Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Rio de Janeiro: 128 – 141, 2013.
19. SBIAFFI, Edoardo. *Estudo sobre autoria, elementos de análise e considerações interpretativas do manuscrito DKmu 7501.2432: Concerto per violoncello obbligato con violini e basso dell' sigre Antonio Pollicarppi*. Per Musi. Ed. Fausto Borém et al. Belo Horizonte: UFMG. p. 1-19: e201703. DOI: 10.1590/permusi2017-03.
20. SCHERPEREEL, Joseph. *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de música, 1985.
21. SILVA, Policarpo José António da (c.1780-90). *Concerto per Violoncello Obligato con Violini e Basso Dell Sigre: Antonio Pollicarppi*. Manuscrito conservato na Music Collection da Kongelige Bibliotek (DKmu 7501.2432). Copenhagen, Dinamarca.
22. SOUZA, Geisa Alchorne. *Um olhar sobre a conservação de arte contemporânea brasileira do museu nacional de belas artes*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

23. STANLEY-PRICE, Nicholas. *The reconstruction of ruins: principles and practice*. In: Richmond, A and Bracker, A (eds) *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. Butterworth Heinemann in association with the Victoria and Albert Museum: London, 2009. (pp. 32–46).
24. VIEIRA, Ernesto. *Diccionario biographico de musicos portugueses*. Tipografia Mattos Moreira de Pinheiro. Lisboa, 1900.
25. YORDANOVA, Iskrena Dimova. *Contributos para o estudo da oratória em Portugal: contexto de criação e edição crítica da “Morte d’Abel” de P. A. Avondano (1714-1782)*. Tese de Doutoramento em Musicologia, Universidade de Évora, 2013.

7. ANEXOS

A) MANUSCRITO D-B MUS.MS. 935/15 – CAPA DO CONCERTO



B) MANUSCRITO D-B MUS.MS. 935/15 – GRADE CONTENDO VIOLONCELO SOLISTA E BASSO (1° MOVIMENTO DO CONCERTO)

Mus. ms. 935/15, 2

Violoncello # di Concerto //

And. Macato.

Volti Presto.

A 39

This image shows the first page of musical notation for the first movement of the concerto. The page is numbered 'Mus. ms. 935/15, 2' at the top. The title is 'Violoncello # di Concerto //'. The tempo is marked 'And. Macato.' and the time signature is 2/4. The notation includes staves for the Violoncello (Cello) and Bass. The key signature is one sharp (F#). The piece concludes with the tempo marking 'Volti Presto.' and a double bar line. There is a handwritten 'A 39' in the bottom left corner.

60

Handwritten musical score on page 60. The page contains ten staves of music. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including a 'p.' (piano) and a 'p. Scritto.' (piano scritto) marking. The music appears to be a single melodic line with a basso continuo line below it. The paper is aged and shows some staining.

71

Handwritten musical score on page 71. The page contains ten staves of music. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including a 'p.' (piano) and a 'p. Scritto.' (piano scritto) marking. The music appears to be a single melodic line with a basso continuo line below it. The paper is aged and shows some staining.

Volti Sub.

42

Handwritten musical score on page 42, featuring ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, clefs, and dynamic markings. The music is arranged in a system of ten staves, with some staves containing complex rhythmic figures and others containing more melodic lines.

73

Handwritten musical score on page 73, featuring seven staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, clefs, and dynamic markings. The music is arranged in a system of seven staves, with the final staff containing the word "Segue" written in a decorative script.

Segue