O processo de edição e análise da *Missa de São Benedito*, de Pedro Silva

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

Fernando Cícero da Silva Ferreira
Instituto Federal do Piauí – Campus Central Teresina
Universidade Federal da Paraíba – CCTA – PPGM
fernandociceroferreira@hotmail.com

Vladimir Alexandro Pereira Silva
Universidade Federal de Campina Grande – CH – UNAMUS
Universidade Federal da Paraíba – CCTA – PPGM
vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br

Resumo. Este artigo apresenta um recorte de uma pesquisa de mestrado em desenvolvimento, cujo objetivo é propor estratégias interpretativas para a *Missa de São Benedito*. Os objetivos específicos são: elaborar uma edição crítica da obra; analisar seu contexto de criação, circulação e recepção, bem como o compositor e o Coral do Amparo, em cujo acervo a obra foi localizada; e relatar o processo interpretativo. A pesquisa, de caráter qualitativo, fundamenta-se em pesquisa bibliográfica, documental e trabalho de campo, envolvendo ensaios e concerto. Neste recorte, abordam-se a trajetória e a produção musical do compositor, o processo de edição da partitura e aspectos estruturais da obra. Os resultados indicam que a *Missa de São Benedito* é, até o momento, o mais antigo documento do gênero no Piauí e que Pedro Silva atuou como compositor e diretor teatral em Teresina-PI e no Rio de Janeiro-RJ.

Palavras chave: Missa de São Benedito, Pedro Silva, Música Piauiense.

Abstract. This article presents an excerpt from an ongoing master's research project aimed at proposing interpretative strategies for the *Missa de São Benedito*. The specific objectives are to prepare a critical edition of the work, analyze its context of creation, circulation, and reception, as well as the composer and the Coral do Amparo, whose archive preserves the manuscript, and to document the interpretative process. This qualitative study is based on bibliographical and documentary research, as well as fieldwork involving rehearsals and a concert performance. This paper examines the composer's life and musical output, the process of preparing the critical edition of the score, and the work's structural features. The findings indicate that the *Missa de São Benedito* is, to date, the earliest known work of its genre in the state of Piauí, and that Pedro Silva worked as both a composer and a theater director in Teresina, Piauí, and Rio de Janeiro, Brazil.

Keywords. Missa de São Benedito, Pedro Silva, Music of Piauí State.

Introdução

A *Missa de São Benedito*, composta por Pedro Silva em 1946, constitui, até onde se sabe, a mais antiga obra sacra de tradição erudita produzida no estado do Piauí. Tal condição confere à peça especial relevância para a compreensão da produção musical piauiense da primeira metade do século XX. O acesso à partitura deu-se por meio de pesquisa realizada no acervo do Coral do Amparo, reconhecido como o primeiro grupo coral do estado de que se tem registro, onde o manuscrito foi localizado e preservado. Fundadora e regente do Coral do Amparo, Maria Yêda Caddah manteve contato direto com Pedro Silva durante sua permanência no Rio de Janeiro, ocasião em que recebeu do compositor, em mãos, o manuscrito da *Missa de São Benedito*[1]. Apesar de insuficientemente documentada, a atuação de Pedro Silva no cenário da música piauiense da primeira metade do século XX é reconhecida por Carvalho Sobrinho e Fagundes (2023), notadamente no âmbito da música popular e teatral.

Este artigo tem como objetivo apresentar o estágio atual da investigação que estamos desenvolvendo sobre a referida obra.[2] Trata-se de um recorte de natureza histórica, documental e analítica, voltado à investigação de fontes, à edição musical e à análise da partitura da *Missa de São Benedito*, tomando como referência os trabalhos de Carvalho Sobrinho e Fagundes (2023), Figueiredo (2017), dentre outros. O texto está organizado em duas seções: a primeira aborda a trajetória de vida e a produção musical do compositor, e a segunda discute o processo de edição da partitura, apresentando também uma breve análise dos aspectos estruturais da *Missa de São Benedito*.

Pedro Silva: vida e obra

Compositor, arranjador, instrumentista, maestro, empresário teatral e articulador cultural, Pedro Silva (Teresina-PI, 1892 – Rio de Janeiro-RJ, 1974) é reconhecido por Carvalho Sobrinho e Fagundes (2023) como um dos principais músicos de sua época, tendo fundado, em 1918, a banda do 25º Batalhão de Caçadores, sediado em Teresina-PI[3]. Além disso,

[1] Maria Yêda Caddah (1929–), docente aposentada da UFRJ, é uma pianista, regente e educadora musical piauiense que iniciou seus estudos musicais ainda na infância e fundou, em 1947, o Coral do Amparo, na cidade de Teresina. Posteriormente, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde ingressou na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, destacando-se como pianista em concursos nacionais e internacionais.
[2] Programa de Pós-Graduação em Música (Mestrado) da Universidade Federal da Paraíba, área de concentração em Composição e Interpretação Musical, vinculada à linha de pesquisa Processos Criativos em Música: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical.
[3] Por conta do trabalho como mestre de banda, recebeu uma homenagem, tendo seu nome dedicado a uma rua na zona leste de Teresina, no bairro São Cristóvão, a Rua Maestro Pedro Silva.

> encenou autos pastoris e natalinos, promovendo festas folclóricas em que desfilavam cortejos de marujos, reisados e pastoris. Atuou como instrumentista de salas de cinema em Teresina, tendo composições gravadas por Gastão Formenti, Almirante, Odete Amaral, Lídia de Alencar e Fernando Barreto. (Carvalho Sobrinho; Fagundes, 2023, p. 174).

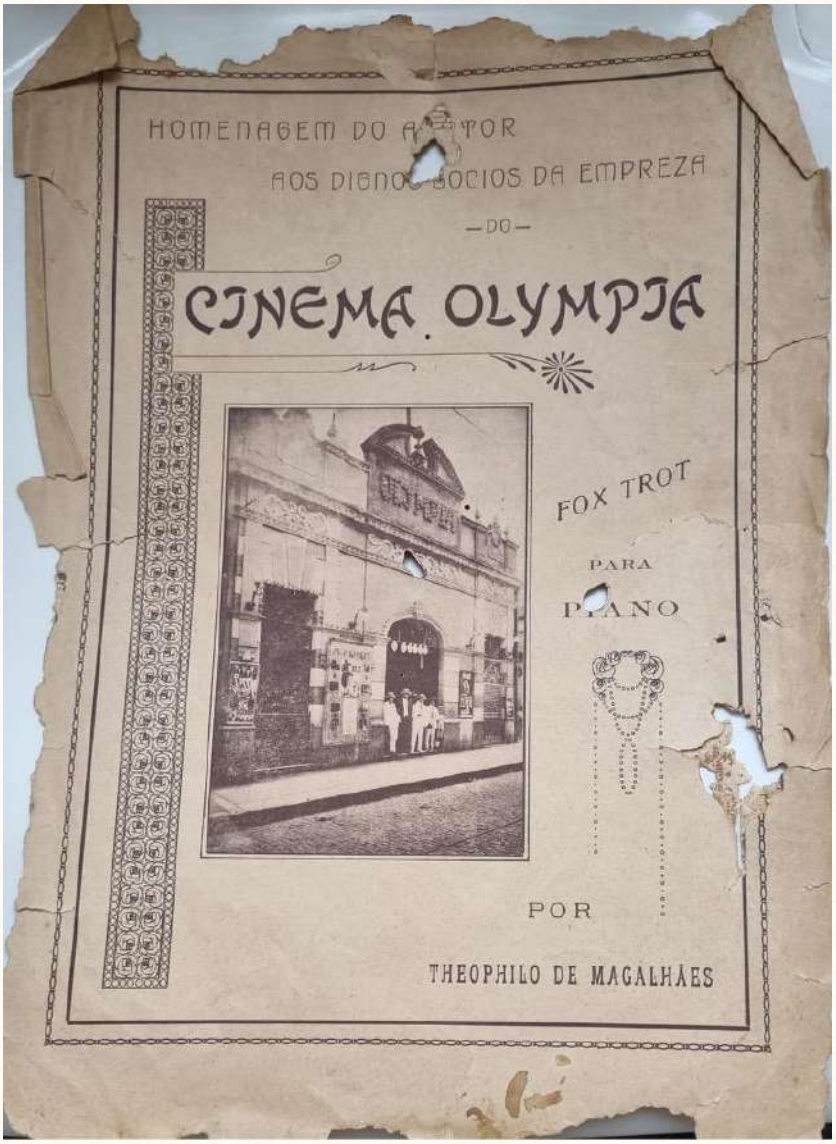
Paralelamente à carreira artística, que inclui atuações como poeta, cenógrafo, coreógrafo, decorador e no segmento teatral, Pedro Silva trabalhou como funcionário dos Correios (Carvalho Sobrinho; Fagundes, 2023, p. 174). Tito Filho (1987) afirma que, ainda muito jovem, Pedro Silva criou, "com Jônatas Batista, o Clube Recreio Teresinense, que levou a cena, no respeitável Theatro 4 de Setembro, as peças *Natal de Jesus* e *Jovita*". E acrescenta, dizendo que

> Esses dois piauienses – Jônatas e Pedro – tornaram-se as duas principais figuras da vida teatral da capital piauiense durante anos. Pedro foi também fundador da sociedade teatral "Amigos do Palco", de amadores inteligentes. Entre 1917 e 1925, o 4 de Setembro viveu grandes temporadas com as revistas de Jônatas musicadas por Pedro: "O Bicho", sátira ao popular jogo criado pelo barão de Drummond, no Rio; "Frutos e Frutas", "O Coronel Pagante", entre outras. O ativo maestro ainda fundou o Pálace, na Praça Rio Branco, animada casa de diversões de muita frequência, e posteriormente arrendou o Theatro 4 de Setembro, instituindo a empresa Silva e Companhia, quando trouxe a Teresina célebres companhias teatrais de outras terras. Passando a residir no Rio de Janeiro, trabalhou em estações de rádio como a Mayrink Veiga e a do Ministério da Educação, época em que muito difundiu o folclore do seu Piauí (Tito Filho, 1987, p. 12 *apud* Carvalho Sobrinho; Fagundes, 2023, p. 174).

Importante destacar que a revista *O Bicho*, cuja estreia ocorreu em 7 de julho de 1917, envolveu cerca de 40 atores e 20 números de música. O espetáculo foi um grande sucesso, recebendo boa avaliação por parte da imprensa local. Posteriormente, em setembro daquele ano, começaram os ensaios de outra revista da dupla Jônatas Batista e Pedro Silva, intitulada *Frutos e frutas*. Essa produção não foi bem recebida pelo redator de *A Notícia*, por excessos de ditos e gestos maliciosos (Queiroz, 2008, p. 44 *apud* Carvalho Sobrinho e Fagundes, 2023, p. 175). O último empreendimento conhecido de Pedro Silva foi a empresa Silva e Companhia, marcada pelo arrendamento do Theatro 4 de Setembro, dinamizando a vida artística da cidade.

Ao falar sobre o compositor, a professora Maria Yêda Caddah relata que ele era padrinho de casamento de seus pais, Miguel Dib Caddah e Violeta Tajra, e que seu pai e Pedro Silva, além de amigos, mantinham relações comerciais. Ela cita, por exemplo, alguns imóveis que seu pai havia comprado a Pedro Silva, destacando entre eles o antigo Cinema Olympia, que fora fechado e vendido, e que posteriormente se transformou na loja de seu pai (Figura 1).

Figura 1: Cinema Olympia retratado em capa de uma partitura para piano.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Yêda Caddah.

A trajetória de Pedro Silva como produtor teatral em Teresina foi afetada por várias razões que certamente o motivaram a buscar novos espaços de atuação, incluindo o Rio de Janeiro, onde trabalhou como arranjador e apresentador de programas de rádio.

A Tabela 1 apresenta as obras de Pedro Silva, a partir da lista elaborada por Bastos (1974, p. 82 *apud* Carvalho Sobrinho e Fagundes, 2023, p. 175 e 176) e dos dados coletados no Instituto Memória Musical Brasileira – IMMuB. Estas informações serão averiguadas mais criteriosamente, para que seja possível afirmar que o Pedro Silva em questão é, de fato, o mesmo autor da *Missa de São Benedito*.

Tabela 1 – Obras de Pedro Silva ainda em processo de confirmação.

Música	Compositores	Ano	Álbum	Gravadora	Mídia	Intérprete
A árvore piauiense	Pedro Silva / João Ferry					
Adeus Corina	Bráulio De Carvalho / Pedro Silva	1999	Sua majestade, a Rainha do Rádio	Revivendo	CD	Emilinha Borba / As Três Marias
Adeus Corina	Bráulio De Carvalho / Pedro Silva	1939	78 RPM	Odeon	78 RPM	Almirante
Amor e Ilusão	Pedro Silva / Isabel Biluca	1967	Olha ele aí	Entré/CBS	LP	Mário Pereira
Até Logo Crocodilo	J. Piedade / Orlando Gazzaneo / Pedro Silva	1958	78 RPM	Copacabana	78 RPM	João Dias
Até Logo Crocodilo	J. Piedade / Orlando Gazzaneo / Pedro Silva	1959	Carnaval de 1959	Copacabana	LP	João Dias
Barba Ruiva	Pedro Silva					
Cabeça De Cuia	Pedro Silva	1938	78 RPM	Odeon	78 RPM	Gastão Formenti
Cabeça De Cuia	Pedro Silva	N/D	Ilha dos Amores	Independente	CD	Conceição Farias
Cabeça vermelha	Pedro Silva					
Canta meu corrupião	Pedro Silva					
Carneirinho de ouro	Pedro Silva					
Cidade menina	Pedro Silva					
Deixa Está, Jacaré	Pedro Silva / Assis Valente	1937	78 RPM	Odeon	78 RPM	Aurora Miranda
Destrava Maria	Pedro Silva / Cláudio Zoli / Paulo Zdanowski / Arnaldo Brandão	1983	Brylho	WEA	LP	Brylho
Dos fanfarrões	Pedro Silva / Jônatas Batista					
É Hora De Viagem	Pedro Silva / Bráulio De Carvalho / Almirante	1938	78 RPM	Odeon	78 RPM	Almirante
Ganzá	Pedro Silva	1942	78 RPM	Columbia	78 RPM	Jorge Fernandes
Ganzá	Pedro Silva	1945	78 RPM	Continental	78 RPM	Jorge Fernandes
Hino da Independência do Piauí	Pedro Silva / Antônio Chaves					Cantado pela primeira vez em 1941, pelas alunas da Escola Normal

						Oficial, sob a regência de Firmina Sobreira
Hino do Trabalhador Piauiense	Pedro Silva / Freitas Guimarães					
Madalena	Rômulo Paes / Pedro Silva	1954	78 RPM	Odeon	78 RPM	Zaíra Rodrigues
Minha Jangada	Pedro Silva	1948	78 RPM	Continental	78 RPM	Irmãs Medina
Não se pode	Pedro Silva					
Pé de garrafa	Pedro Silva					
Rapa côco	Pedro Silva					
Roda gira que o show vai começar	Pedro Silva / Ulisses Dornelas	1991	Na onda do chocloate	Overseas Records	LP	Palhaço Chocolate
Santo Antônio de Gilbués	Pedro Silva					
São Vicente	Pedro Silva	1957	78 RPM	Copacabana	78 RPM	Pedro Silva
Sete Cidades						
Vamos pra Lavoura	Isaías de Freitas / Pedro Silva	1957	78 RPM	Repertório	78 RPM	Lubaldo Silva
Zabelê	Pedro Silva					

Fonte: Elaborada pelos autores.

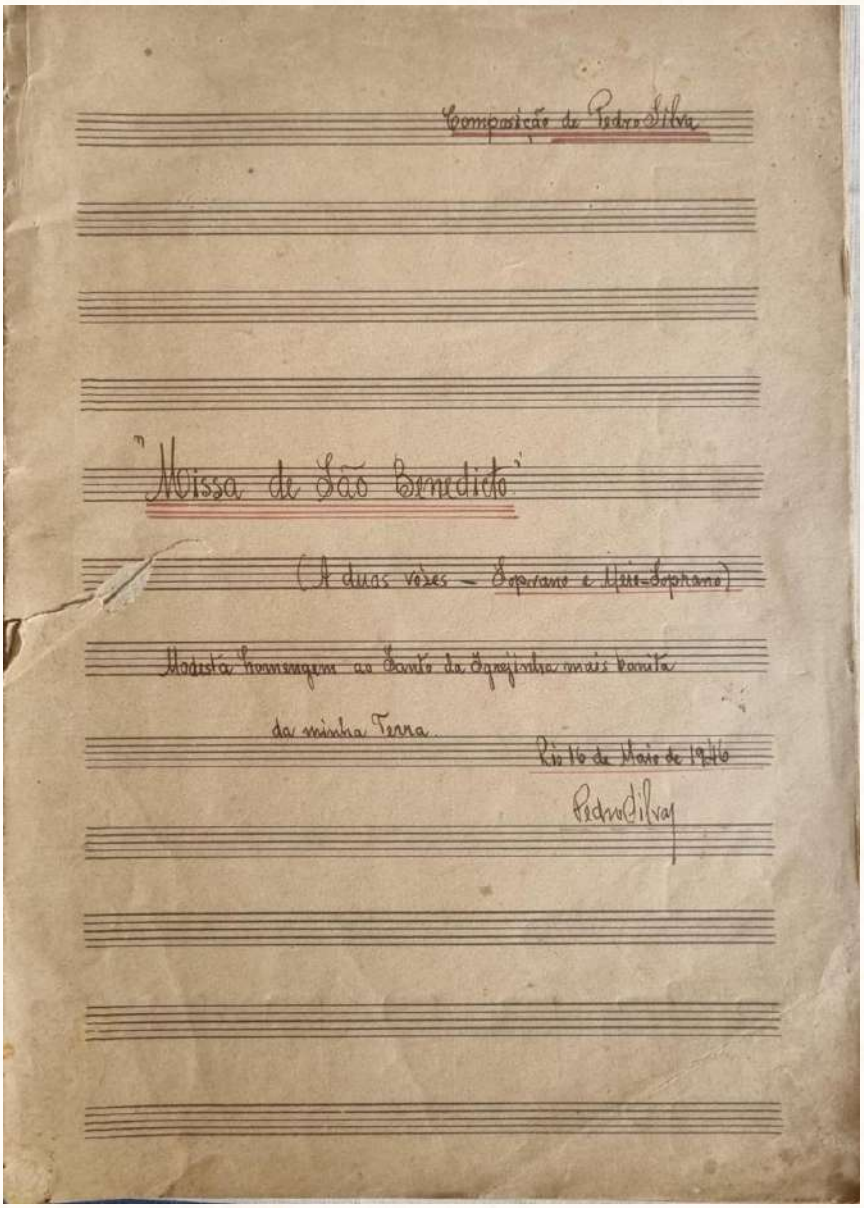
O processo de edição e análise da *Missa de São Benedito*

Como mencionado, o manuscrito da *Missa de São Benedito* foi localizado no acervo do Coral do Amparo. Escrita em 1946 para coro a duas vozes iguais (Soprano – Contralto), flauta, clarinete, primeiro e segundo pistons, órgão, primeiro e segundo violinos e contrabaixo, o manuscrito é formado por uma capa e oito partes cavadas, assim distribuídas: 24 fólios de órgão juntamente com soprano e contralto (vozes na mesma pauta), grupo com dupla função de parte cavada e redução da missa; 6 fólios de flauta em Dó, 5 fólios de clarinete em □□□, 4 fólios de primeiro e segundo pistons, em mesma pauta; 6 fólios de I violino, identificada como "violino A"; 5 fólios de segundo violino, identificada como "violino B"; 4 fólios de "contrabaixo em Dó" e 4 fólios de meio soprano. O conjunto dos fac-símiles, totaliza, portanto, 59 fólios.

A parte cavada de soprano não foi encontrada no manuscrito, sendo utilizada em seu lugar a parte de soprano registrada junto com a parte cavada do órgão que, ao mesmo tempo, é a redução da missa (soprano e contralto em mesma pauta com órgão). A cópia, que, ao que tudo indica, tem caligrafia do próprio compositor, tem a seguinte dedicatória na capa da partitura:

"Modesta homenagem ao santo da igrejinha mais bonita da minha terra" (Figura 2).[4]

Figura 2 – Capa da *Missa de São Benedito*, localizada no Acervo do Coral do Amparo, em maio de 2026.



Fonte: Acervo do Coral do Amparo.

[4] Aqui o compositor faz referência à Igreja de São Benedito que, de acordo com a Coordenação de Registro e Conservação da Secretaria de Estado da Cultura (CRC/SECULT-PI), é um dos principais patrimônios históricos e religiosos de Teresina. O templo foi construído entre 1874 e 1886, sob a liderança de Frei Serafim de Catânia, com recursos e trabalho da própria comunidade. Sua edificação contou com a participação de retirantes cearenses que migraram para o Piauí durante a grande seca de 1877–1879. Apesar das dificuldades causadas por epidemias, crises financeiras e falta de materiais, a igreja foi inaugurada em 1886, mesmo sem estar completamente concluída. Ao longo de sua história, recebeu diversas intervenções e reparos que garantiram sua preservação, permanecendo como importante símbolo da memória religiosa, cultural e arquitetônica da capital piauiense. https://crcfundacpiaui.wordpress.com/2019/10/16/igreja-sao-benedito/

Ao final do *Agnus Dei*, observa-se o texto manuscrito "Cópia do autor em 16-05-1946" e, logo abaixo, a assinatura de Pedro Silva. Até o momento, não foram identificadas informações relativas à estreia da obra, o local e a data onde isso teria acontecido, bem como o nome dos intérpretes envolvidos. A maestra Maria Yêda Caddah, por meio de entrevista, narrou que executou, com o Coral do Amparo, duas partes da *Missa*, quais sejam, o *Kyrie* e o *Agnus Dei*, apenas com o acompanhamento do órgão, como na redução já mencionada (Caddah, 2026).

O processo de edição da *Missa de São Benedito* foi feito em duas etapas: captura das imagens (fac-símiles) e a edição crítica. A captura das imagens visou a preservação do manuscrito original, evitando o manuseio desnecessário. Como consequência, foi gerada uma segunda edição facsimilar, com características musicológicas e não críticas. Essa segunda edição não possui partes assessórias, tais como aparato crítico, sumário e introdução contextualizadora, como sugere Grier (1996, p. 147 *apud* Figueiredo, 2017, p. 53). No caso em tela, fez-se o *backup* da missa, como segundo repositório de arquivo, como propõe Longyear (1980, p. 334 *apud* Figueiredo, 2017, p. 53). Tais arquivos facsimilares são medidas de baixo custo que, se fossem mais comumente adotadas, poderiam ensejar "que muitas obras fossem salvas da total destruição ou desaparecimento" (Figueiredo, 2017, p. 53).

Optamos por adotar a edição crítica, porque ela

> é aquela que investiga e procura registrar a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas fontes que transmitem a obra a ser editada. Sendo essencialmente musicológica, baseia-se em várias fontes, mas também pode ser baseada em uma única fonte. No caso da edição crítica baseada em fontes de tradição, o objetivo é o estabelecimento do texto com utilização de metodologias da crítica textual. No caso da edição crítica baseada em fontes autógrafas ou autorizadas, o objetivo é estabelecer um texto que reflita a intenção autoral final com utilização de metodologias da crítica das variantes (Figueiredo, 2017, p. 82).

É comum a ocorrência de discrepâncias e desencontros, mesmo de erros, em obras musicais, e seu número aumenta em razão diretamente proporcional à complexidade da obra em questão. O aparato crítico é o registro das intervenções realizadas, tanto no sentido de adequação de linguagem, no caso de obras de estilos passados, com suas questões tipográficas e/ou idiomáticas, quanto no caso de deslises ou de lacunas no texto musical. Figueiredo (2017) define o aparato critico como "a seção sistemática da edição crítica que registra as variantes, erros e lacunas presentes nas fontes utilizadas e que criam a necessidade das intervenções editoriais" (Figueiredo, 2017, p. 132). Isso é uma revelação da expressão da responsabilidade editorial, que se preocupa igualmente com a fidelidade ao original e com uma edição

musicalmente viva, que permita fluência ao intérprete que a lê. Portanto, o aparato crítico e/ou a integração editorial

> são a chancela da edição crítica. Uma edição, ainda que feita estritamente com abordagem crítica, mas que não traga relatório sobre as interferências editoriais, perde automaticamente o status de crítica. O comentário crítico e as notas críticas dão respaldo ainda maior à atitude do editor nessa direção (Figueiredo, 2017, p. 140).

Na *Missa de São Benedito*, observa-se, de modo geral, a utilização de harmonia tonal, com amplo emprego de dominantes secundárias e mudanças de tom e modo restritas à Mi□ e Si□, as tônicas iniciais e suas tônicas relativas, Dó menor e Sol menor. Esses tons e modos se revezam ao longo de todas as partes da peça, que tem prevalência de textura homofônica, contando com a utilização dos violinos *colla voce*.

Sob a perspectiva melódica, os contornos evocam, em certa medida, o espírito seresteiro das modinhas típicas da transição para o século XX. Na instrumentação, destacam-se as introduções arpejadas, geralmente a cargo da flauta e do clarinete, apoiadas pelos pistons, que desempenham uma função harmônica em bloco, enfatizando as notas fundamentais da harmonia, que é sustentada pelo órgão. Vale destacar que, entre as partes cavadas, há uma específica para vozes e órgão, um indício de que a missa poderia ser interpretada apenas com este agrupamento.

Poucas são as informações disponíveis sobre a formação musical de Pedro Silva, uma vez que o ensino de música no Estado do Piauí só foi sistematizado a partir da década de 1970, inicialmente com a fundação da primeira escola especializada em ensino de música no estado, a Academia de Música Lorenzo Fernandes, uma filial da Academia de Música Lorenzo Fernandes, do Rio de Janeiro, em 1972, que foi seguida da criação do Curso Superior de Música e, posteriormente, da Licenciatura Plena em Educação Artística na Universidade Federal do Piauí (Ferreira Filho, 2009).

Como observa Maciel (1995), ao falar de Possidônio Queiroz (1904-1996), outro músico relevante no cenário estadual, especialmente na cidade de Oeiras,

> Sem conhecer Harmonia, Contraponto e outras matérias indispensáveis à técnica de composição musical, [Possidônio Queiroz, *grifo nosso*] escrevia somente as melodias de suas composições. E como escrevia bem! Com domínio absoluto dos códigos musicais, podendo ser lidas, sem dificuldades por qualquer músico. É impecável na fraseologia musical, nos contornos melódicos e nas cadências que revelam a harmonia, acordes e modulações à mostra. Claro, uma melodia pode e deve ser harmonizada de várias maneiras. O processo de harmonização é extremamente criativo, como toda Arte musical o é. Mas a música de Possidônio Queiroz, embora não harmonizada por ele,

> sugere em sua melodia a harmonia ou acompanhamento que deverá ser codificado. É oculta, porém, transparente, o que não impede a nós de harmonizá-la diferente (Maciel, 1995, p. 23).

Essa parece ter sido uma prática regular naquela época e no contexto no qual Pedro Silva se inseria. Em regiões afastadas dos principais centros de formação musical do país, na década de 1890, era relativamente comum que compositores adquirissem seus conhecimentos de maneira autodidata ou por transmissão oral, desenvolvendo habilidades de escrita e criação musical sem acesso sistemático ao estudo formal de disciplinas como harmonia, contraponto e orquestração. Nesse contexto, a qualidade e a funcionalidade da escrita musical eram frequentemente resultado da prática contínua, da experiência como instrumentista e da convivência com outros músicos, nas bandas e igrejas, por exemplo, mais do que da formação acadêmica propriamente dita.

Independentemente da sua formação teórica, o certo é que a atividade de Pedro Silva como compositor está registrada, como vimos, tanto no repertório da música popular quanto no repertório sacro erudito brasileiro, como podemos atestar por meio da *Missa de São Benedito*, que foi estruturada com base no ordinário e está dividida, portanto, em seis partes.

O *Kyrie* começa uma introdução que tem um tema construído a partir de um arpejo da tônica e da subdominante. Em andamento moderato, tem forma ABA, cujas sessões são harmonicamente organizadas em torno de Si□ maior, Sol menor e Si□ maior (Tabela 2).

Tabela 2 – Estrutura do *Kyrie* – *Missa de São Benedito*.

Kyrie: Si□ maior, compasso 3/4, 15 páginas, 48 compassos			
Introdução - Instrumental	Parte A: Kyrie eleison	Parte B: Christe eleison	Parte A: Kyrie eleison
Compassos 1-8 Si□ maior Moderato	Compassos 9-24 Si□ maior Moderato	Compassos 25-36 Sol menor Moderato	Compassos 37-48 Si□ maior Moderato

Fonte: Elaborada pelos autores.

A seção intermediária, em Sol menor, mantém o andamento, preservando também o mesmo tema da parte A, contudo, agora, em modo menor, sobre a tônica relativa e com motivo reduzido, alternando entre dominante e tônica (Figura 3).

Figura 3 – Trecho inicial do *Kyrie – Missa de São Benedito*.



Fonte: Acervo do Coral do Amparo.

A seção A' traz de volta o tom original, Si□ maior. Esse retorno ocorre por meio da inserção de um novo tema transposto descendentemente, em sequências de três notas e repetições em terças.

O *Gloria* inicia com uma curta introdução arpejada sobre o acorde de tônica, seguida de seis partes distintas: A, B, C, D, E e coda. A parte A possui dois temas de desenvolvimento melódico escalar descendente a partir de Mi□ até à região da dominante, voltando posteriormente para Mi□. A parte B possui melodia desenvolvida em torno do arpejo descendente dos acordes da cadência, conectados por trechos escalares, enquanto a parte C tem prevalência do intervalo de sexta entre as vozes, estabelecendo o trecho mais grave (Lá$_2$) para o contralto[5]. A parte D, na qual soprano e contralto alternam na condução da linha melódica, é expressiva, contrastando com parte E, que é graciosa e na região média da voz. A coda sobre o *Amen* é a cadência final com uma sequência de dominantes secundárias, que findam com uma cadência V – I (Tabela 3).

[5] Neste estudo, Dó central = Dó$_3$.

Tabela 3 – Estrutura do *Gloria* – *Missa de São Benedito*.

Gloria: Mi□ maior, compasso 4/4, 45 páginas, 121 compassos			
Introdução	Parte A: Gloria...	Parte B: Laudamus te...	Parte C: Deus Pater...
Compassos 1-2 Instrumental Allegro moderato	Compassos 3-28 Mi□ maior Allegro moderato	Compassos 29-48 Lá□ maior Andante	Compassos 49-71 Mi□ maior Andante
Parte D: Suscipe...	Parte E: Cum Sancto...	Coda: Amen	
Compassos 71-90 Dó menor Andante	Compassos 91-114 Mi□ maior Allegro	Compassos 115-121 Mi□ maior Allegro	

Fonte: Elaborada pelos autores.

Texto mais longa da missa, o *Credo* é formado por uma introdução curta seguida de cinco partes distintas (Tabela 4).

Tabela 4 – Estrutura do *Credo* – *Missa de São Benedito*.

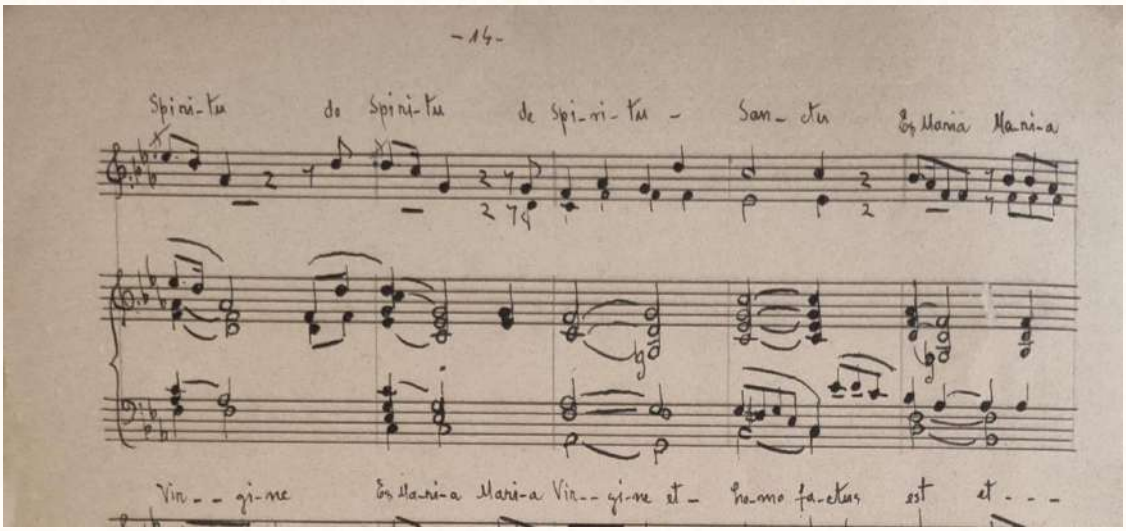
Credo: Mi□ maior, compasso 4/4, 72 páginas, 189 compassos		
Introdução - Instrumental	Parte A: Credo in unum Deum...	Parte B: Et in unum Dominum...
Compasso 1 Mi□ maior Allegro	Compassos 2-17 Mi□ maior Moderato	Compassos 18-60 Dó menor Moderato Interlúdio - compassos 53 e 60
Parte C: Et incarnatus est...	Parte D: Et resurrexit...	Parte E: Et exspecto...
Compassos 61-88 Dó menor Largo	Compassos 89-136 Mi□ maior Allegro	Compassos 137-189 Dó menor Andante

Fonte: Elaborado pelos autores.

A parte A se subdivide em três pequenos temas. O primeiro, em andamento moderato, à maneira de recitativo. O segundo, *allegro*, tem uma frase escalar de quatro notas, ascendente e descendente, sobre os acordes de sobretônica e dominante. A terceira parte é uma redução da ideia melódica anterior, com culminância na tônica. A parte B tem melodia construída em torno do arpejo descendente de Dó menor, com conexões escalares em condução ao encadeamento dos acordes de passagem para a dominante. A transição para a segunda parte do tema é feita sobre o acorde de dominante secundário da dominante, ideia retomada na segunda parte de maneira semelhante, agora em Mi□ maior. Há um breve interlúdio instrumental entre os compassos 53 e 60, enquanto a parte C é construída sobre o ápice dramático do texto, no qual se relata a encarnação e morte de Jesus. Essa passagem é musicalmente ilustrada com efeito divergente, obtido pela redução do andamento, mudança para o modo menor e alteração do tom, com contorno melódico expressivo apoiado nas dissonâncias e retardos.

Contrastante em relação ao trecho anterior, a parte D agrega-se ao momento do texto que trata da ressureição e ascensão gloriosa de Jesus, ilustrada pelo modo maior e mudança de tom, pelo andamento mais rápido e pela condução melódica marcial, convergindo para sensível do acorde de dominante secundária da dominante, culminando na nota tônica em região aguda, que criam um efeito resoluto e intenso. A parte E inicia com um breve interlúdio instrumental entre os compassos 137 e 143, preparando o período no qual as vozes cantam numa região mais grave. Dividida em dois temas, ambos delineiam uma melodia com ritmo pontuado e intervalos de quarta, quinta e sexta, seguidos de trechos escalares em movimento contrário, resultando em melodias com âmbito mais estreito e contido. A seção finda com uma breve coda sobre o *Amen*, marcando de maneira grandiosa o fim do movimento (Figura 4).

Figura 4 – Trecho do *Credo* – *Missa de São Benedito*.



Fonte: Acervo do Coral do Amparo.

O *Sanctus* inicia com uma introdução escalar sobre a cadência I, V/IV, IV, I V, I, seguida de três partes. A parte A possui tema escalar descendente de três notas, partindo da quinta nota do acorde, ritmo pontuado, repetido três vezes, a cada vez uma segunda acima, concluindo na tônica em região aguda. A parte B desenvolve-se sobre a ideia escalar descendente, em ritmo não pontuado, convergindo para a tônica e a sensível. A parte C mantém o padrão dos temas anteriores, em compasso binário composto, sendo concluída por uma coda de três compassos, em arpejo sobre o acorde de tônica (Tabela 5).

Tabela 5 – Estrutura do *Sanctus* – *Missa de São Benedito*.

Sanctus, Mi□ maior, compasso 4/4, andante, 12 páginas, 33 compassos.		
Introdução - Instrumental	Parte A: Sanctus...	Parte B: Pleni sunt caeli et terra...
Compassos 1-4 Mi□ maior Andante	Compassos 5-11 Mi□ maior Andante	Compassos 12-20 Dó menor Andante
Parte C: Pleni sunt caeli et terra...	Coda - Instrumental	
Compassos 21-29 Mi□ maior (compasso 6/8) Andante	Compassos 30-33 Mi□ maior Andante	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Menor seção da missa, o *Benedictus* inicia com introdução escalar descendente, findando em acorde de dominante, seguido de uma melodia com células rítmicas compostas por colcheias pontuadas, com semicolcheias em sequência. No final da seção há uma indicação de retorno ao *Hosana in excelsis Deo* (Tabela 6).

Tabela 6 – Estrutura do *Benedictus* – *Missa de São Benedito*.

Benedictus, Dó menor, 4/4, Andante, 4 páginas, 10 compassos.		
Introdução - Instrumental	Parte A: Benedictus qui venit...	Coda: Hosanna in excelsis
Compassos 1-2 Dó menor Andante	Compassos 3-10 Dó menor	Compasso 10

Fonte: Elaborado pelos autores.

Última seção da missa, o *Agnus Dei* tem introdução melodiosa e fluída, com tema instrumental independente do tema da voz, seguida por um esquema formal A B, no qual A apresenta melodia baseada nas terças dos acordes de tônica e dominante, na região média da voz, convergindo para as notas sensíveis das dominantes secundárias da subdominante e da dominante. O trecho encerra com uma cadência plagal menor, sugerindo um afeto de suave melancolia (Tabela 7)

Tabela 7 – Estrutura do *Agnus Dei* – *Missa de São Benedito*.

Agnus Dei, Mi□ maior, compasso 3/4, andante, 17 páginas, 62 compassos.		
Introdução - Instrumental	Parte A: Agnus Dei...	Parte B: Dona nobis pacem.
Compassos 1-8 Mi□ maior Andante	Compassos 9-36 Mi□ maior Andante	Compassos 37-56 Mi□□maior Allegro

Fonte: Elaborado pelos autores.

A segunda parte do *Agnus Dei* é contrastante em termos de andamento e condução melódica, que agora assume um caráter mais popular, assemelhando-se a uma canção folclórica ou de roda. Do compasso 53 ao 56 há uma cadência dominante – tônica que ratifica o tom e o modo. Na mesma verve temática, há uma pequena coda repetida entre barras de retorno, com duas casas, uma pequena cançoneta de encerramento da missa.

Conclusões parciais

A análise da *Missa de São Benedito* evidencia sua relevância histórica e musical para a compreensão da produção sacra piauiense da primeira metade do século XX. Estruturada segundo o ordinário da missa católica, a obra apresenta linguagem predominantemente tonal, textura majoritariamente homofônica e contornos melódicos que evocam o universo das modinhas e serestas, revelando o diálogo entre tradições sacras e práticas musicais brasileiras do período.

Embora sejam escassas as informações sobre a formação musical de Pedro Silva, a consistência de sua escrita atesta sua atuação qualificada como compositor e sugere uma aprendizagem construída sobretudo pela prática musical. Nesse contexto, a *Missa de São Benedito* constitui um importante testemunho da atividade musical desenvolvida no Piauí antes da institucionalização do ensino superior de música no estado.

Sua edição, análise e execução contribuem para a preservação da memória musical piauiense. Além de representar, até o momento, a mais antiga missa erudita conhecida no estado, a obra amplia o conhecimento sobre a história da música coral brasileira e estimula novas investigações sobre repertórios e compositores ainda pouco estudados.

Referências

CADDAH, Maria Yêda. **Entrevista concedida a** XXXX. Teresina, 06 de fevereiro de 2026.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchman s de; FAGUNDES, Samuel Mendonça. Breves considerações para uma história da música no Piauí. *In:* MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). *Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 150-193. (Histórias das Músicas no Brasil).

FERREIRA FILHO, João Valter. **História e memória da educação musical no Piauí**: das primeiras iniciativas à universidade. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX:** teorias e práticas editoriais. 2. ed. [S. l.]: [s. n.], 2017. *E-book*. Disponível em:

https://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebook-musica-sec18-19.php. Acesso em: 20 jun. 2026. [1]

MACIEL, Emmanuel Coêlho. **Possidônio Queiroz: Sua Vida, Sua Arte**. In: Possidônio Queiroz. Memória Piauiense. Teresina: Fundação José Elias Tajra, 1995.