João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro joanino

Alberto José Vieira Pacheco (Universidade Nova de Lisboa)
Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)

Resumo: João dos Reis Pereira, nascido em São João del-Rei em 6 de Janeiro de 1782, foi o cantor brasileiro mais bem sucedido durante o período joanino. Integrante da Capela Real por mais de três décadas, dentre os baixos que ali atuaram, foi o que teve o maior destaque, fato comprovado pelo alto salário que recebeu, bem como, pelas inúmeras árias dedicadas a ele por Marcos Portugal e Pe. José Maurício Nunes Garcia. Através desta dedicatórias pôde-se verificar que João dos Reis tinha uma grande extensão vocal, da qual se explorava mais a tessitura aguda. Ainda, essas árias são extensas e exigentes, demonstrando que tinha uma voz muito resistente ao cansaço e capaz de vários tipos de agilidade, além de se mostrar apta a sustentar notas longas. No que tange à sua carreira dramática, teve também uma grande atuação nos teatros cariocas, tanto no Teatro Régio, quanto nos teatros São João e São Pedro. João do Reis faleceu no Rio de Janeiro em 2 de abril de 1853.
Palavras-chave: João dos Reis; canto; música brasileira; musicologia; Capela Real.

Abstract: João dos Reis Pereira, born in São João del-Rei on January 6, 1782, was the most successful Brazilian singer during the period the Portuguese Court was in Brazil. Member of the Royal Chapel for over three decades, among the basses that sang there, he vas the most prominent one, which can be attested by the high salary he received, as well as by the number of arias dedicated to him by Marcos Portugal and Pe. José Maurício Nunes Garcia. Through these dedications we verified that João dos Reis' vocal extension was very large, that of which he explored mainly the higher tessitura. These arias are long and demanding, demonstrating that he had a resistant and agile voice, as well as able to sustain long notes. As for his dramatic career, he was very successful in the Régio, São João and São Pedro theaters. João dos Reis died in Rio de Janeiro on April 2, 1853.
Keywords: João dos Reis; singing; Brazilian music; musicology; Royal Chapel.

PACHECO, Alberto José Vieira; KAYAMA, Adriana Giarola. João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro joanino. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 39-53, dez. 2007.

Em finais do século XVIII, o declínio da exploração aurífera em Minas Gerais, seguido do arrefecimento da atividade musical, fez com que alguns músicos mineiros migrassem para o Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de trabalho na capital do vice-reinado do Brasil. Exemplo mais conhecido disto é o compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), [1] considerado um dos maiores compositores da escola mineira setecentista, que foi para o Rio de Janeiro em 1800, falecendo aí em 1805. No entanto, aqui vamos nos ater a outro importante emigrante, João Pereira dos Reis, ao que tudo indica o maior cantor brasileiro do período joanino.

João dos Reis nasceu em São João del-Rei em 6 de Janeiro de 1782, dia de Santos Reis, o que explicaria o sobrenome "Reis". [2] Era mulato como muitos dos músicos mineiros. [3] Não se sabe quando ele teria chegado ao Rio de Janeiro, mas, antes mesmo da chegada da corte portuguesa em 1808, ele já era cantor bem sucedido nesta cidade, fazendo parte do elenco do teatro de ópera de Manuel Luís. Além disso, participava na produção musical nas grandes solenidades da Sé carioca. "É bem provável que o Príncipe Regente D. João o tivesse ouvido cantar pela primeira vez quando foi ouvir missa na Igreja do Rosário, então Sé Catedral, no dia de seu desembarque" (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 211).

[1] "José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, o maior dos compositores mineiros de sua época, também sai de Minas Gerais e vai para a corte do Rio de Janeiro. Consegue contrato com a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo do Rio de Janeiro e torna-se seu organista até 1805, ano em que faleceu" (REZENDE, 1989, p. 676).

[2] De acordo com Cleofe Person de Mattos (199-?).

[3] Era também marcante a presença de mulatos e negros no meio musical carioca. Basta lembrarmos que o próprio Pe. José Maurício era mestiço. Vejamos, por exemplo, um testemunho dos viajantes Spix e Martius, após sua chegada ao Rio de Janeiro em 1817(SPIX; MARTIUS, 1981, v. 1, p. 66):

> Alguns dias depois de nossa chegada, fomos convidados por uns de nossos compatriotas para assistir uma festa de igreja, que os negros celebravam no dia de sua padroeira, Nossa Senhora do Rosário. Uma capela sobre uma ponta de terra na baía, pouco distante da quinta real de São Cristóvão, à qual acudimos, encheu-se à tarde com um sem-número de gente de cor e a orquestra dos pretos de São Cristóvão tocou uma música alegre, quase engraçada, à qual sucedeu um sermão patético; foguetões e bombas, defronte da igreja e do mar tranqüilo, realçavam a solenidade. Despertam-se no observador dois sentimentos inteiramente diversos, à vista dos filhos da África, transplantados ao ambiente mais culto da civilização européia, isto é, notam-se de um lado com regozijo, os traços de humanidade, que se desenvolvem no negro, pouco a pouco, no convívio do branco; por outro lado, deve-se lamentar que uma instituição tão bárbara e violadora dos direitos do homem como é o tráfico de escravos, era necessária para dar a primeira escola de educação humana a essa raça aviltada no seu próprio país.

O sucesso de sua carreira como cantor da Capela Real carioca foi bem acima da média dos cantores. Em 1810, é nomeado cantor da Real Capela com o ordenado de 300$000 anuais. A seu salário anual são somados 120$000 em 1815,[4] e 25$000 quando da aclamação de D. João VI, em 1818. Mais uma vez, em maio de 1820, seu salário é aumentado em 76$800 anuais por ordem do rei.[5] Em 1828, recebia 521$800 anuais.[6] Em um resumo de sua vida profissional na Capela, vemos que ele ainda recebia este montante em 1831.[7] Em 1833, em seu relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo afirma que este "Musico tem servido m.to e m.to bem" e confirma seu salário de 521$800. O mais interessante é que neste mesmo documento, podemos ver que este era o terceiro melhor salário da Capela, o que atesta o prestígio que ele possuía.[8] Todavia, o cantor parece ter amargado perdas salariais. Na Relação de Vencimentos de 1840-1841 da Capela, podemos ver que ele recebia então apenas 130$450, o que seria causado pela própria decadência da instituição. Por outro lado, verifica-se também que nesta citada relação e numa outra de 1841-1842, ele era o cantor que melhor salário possuía.[9] Seja como for, o mais importante é mantermos em mente que o cantor teve uma das carreiras de maior sucesso dentro da Capela. Dentre os muitos baixos que atuaram na Capela Real, sejam brasileiros ou europeus, ele foi sem dúvida o que teve maior destaque. Além de seu alto salário, comprovam isto as peças compostas expressamente para ele por Marcos Portugal e pelo Pe. José Maurício, que além de numerosas estão entre os solos mais exigentes.

[4] Documento comprobatório no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro: Cx. 12, Pc. 2, Doc. 80.

[5] Documento comprobatório no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro: Cx. 12, Pc. 2, Doc. 96.

[6] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro: Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

[7] "Portaª de 5 de Setembro de 1810 300$000

Portaª de 3 de Feverº de 1815 120$000

Portaª de 19 de Maio de 1820 76$800

Portaª de 18 de Abril de 1818 25$000

521$800"

(Documento original no no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro - Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12). Uma outra relação de 1832 confirma estes dados e pode ser consultada na, Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[8] Documento original no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.

[9] Esta relação pode ser vista na íntegra no no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro – Cx. 13, Pc. 2, Doc. 2.

Quanto à sua carreira dramática, ele teve uma grande atuação nos teatros cariocas, tanto no Teatro Régio, quanto nos teatros São João e São Pedro. Ele era "figura obrigatória nas temporadas líricas do Rio de Janeiro, incumbindo-se de papéis que ele é o primeiro a cantar no Brasil" (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 212). Isto fica patente nesta breve cronologia de sua participação em espetáculos dramáticos: [10]

> **1811** – Giorgio em *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal, no Teatro Régio, no Rio de Janeiro.
>
> **1812** – Artabano em *Artaserse* de Marcos Portugal, no Rio de Janeiro.
>
> **1814** – Protagonista na estréia carioca de *Axur, Rei de Ormuz* de Salieri no Teatro São João.
>
> **1817** – Giove em *Augurio di Felicità, o sia il trionfo d´Amore* de Marcos Portugal, apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro.
>
> **1822** - Participação na apresentação de *A Italiana em Argel* de Rossini, no Teatro São João, no Rio de Janeiro.
>
> **1826** – Substituto na ópera de inauguração do Teatro São Pedro.
>
> **1837** – Participação em um concerto da Sociedade Filarmônica. [11]

No entanto, em 1826, com apenas 44 anos, já se encontrava afastado da cena lírica, provavelmente pelo excesso de trabalho na Capela. Apesar disto, em abril deste mesmo ano, participa das atividades de inauguração do Teatro S. Pedro, substituindo o baixo italiano Majoranini que se encontrava adoentado. A imprensa da época revela que seu canto não agradou a todos e João dos Reis passou pela humilhação de ver dinheiro sendo jogado ao palco durante sua atuação. [12]

---

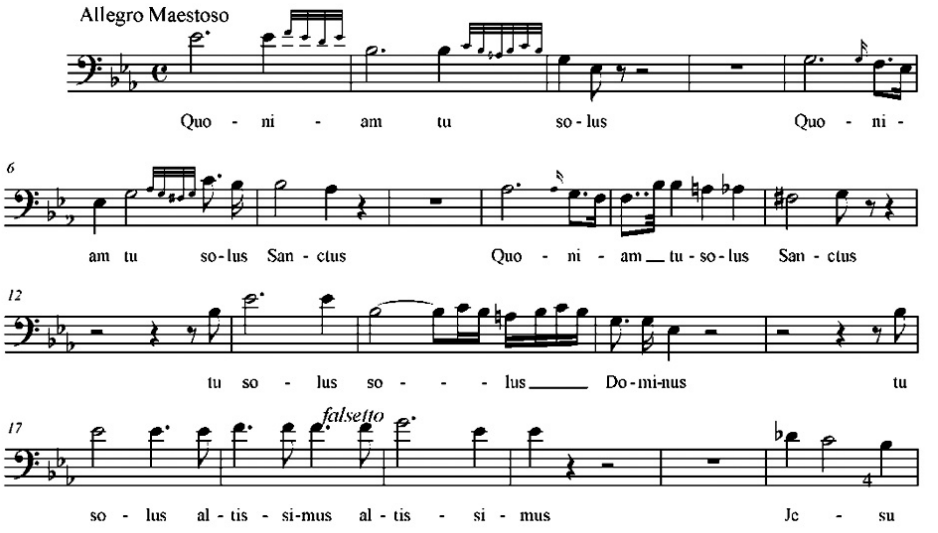
[10] Esta cronologia foi feita comparando as informações dadas por ANDRADE (1967), CARVALHAES (1910) e KÜHL (2003).

[11] Segundo Andrade, os Acadêmicos Filarmônicos eram uma academia de músicos que, pela primeira vez no Rio de Janeiro, realizou concertos em série.

[12] Segundo o *Diário Fluminense* (*apud* ANDRADE 1967, v. 1, p. 188):

> Este cantor, não obstante achar-se já cansado, mais por seus trabalhos do que por sua idade, há tempos se retirou da cena; porém com o maior prazer se prestou a suprir uma falta, sem o que era impossível abrir-se o teatro antes que chegasse a nova companhia [de ópera], que todos os dias se espera...
>
> Ora, perguntamos se um homem que faz o sacrifício até da saúde para servir ao público é digno de ser bem tratado ou de ser insultado. De todas as partes ouvimos: bem tratado, bem tratado.

Ao contrário do que alguns afirmam, o afastamento dos palcos a esta malfadada apresentação não implicam necessariamente em uma decadência vocal, podendo ser apenas sinal de que o do cantor optou pelo trabalho na Capela. Afinal, no mesmo ano, o Pe. José Maurício dedica a ele o dificílimo "Quoniam" da *Missa de S. Cecília*, do qual citamos um trecho:



Ex. 1: José Maurício Nunes Garcia, "Quoniam" da *Missa de S. Cecília*.

A ária é bastante longa (por volta de 105 compassos cantados) e exigente, com uma tessitura muito elevada (entre o barítono e o tenor), o que não pode confirmar a suposta decadência vocal do cantor. Por outro lado, Mattos (1970, p. 365) quer crer que o uso do falsete, pedido pelo compositor, denuncie perda de vigor vocal:

> Visto ser assim, não podia deixar de ser mui sensível à distinta companhia que no dia 9 do corrente se reuniu no Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara a conduta que dois bem conhecidos indivíduos tiveram, de lançar dinheiro ao cenário quando João dos Reis representava.

> os recursos vocais deste último já não seriam os mesmos do esplendoroso cantor de outros tempos. Talvez por essa razão no trecho que lhe é destinado ("Quoniam") se veja preocupar-se o compositor em recomendar o "falseto" para o "sol" agudo (sol 3) da palavra "altíssimo", ao mesmo tempo que reduz a um pianíssimo a intensidade da orquestra, na evidente intenção de poupar de alguma falha o amigo que valoriza, com a voz privilegiada que lhe dera a natureza, tantas páginas de sua obra.

Na verdade, o uso do falsete não indica declínio vocal, quanto mais em um período em que este registro da voz era amplamente utilizado pelas vozes masculinas[13]. Certo é que o Pe. José Maurício conhecia muito bem a voz de seu amigo e soube usar este registro com finalidade obviamente retórica sobre a palavra "altissimus". Além do óbvio sentido da palavra, o uso do falsete sugere o caráter angelical daquele que está "nas alturas". Sendo assim, o que esta ária realmente denota é a que grau de sofisticação chegou a escrita vocal do Pe. José Maurício e não a falta de habilidade do cantor. Além do mais, em nenhuma das peças dedicadas a João dos Reis anteriormente, podemos ver as notas Sol_3 e $Láb_3$. Logo não podemos dizer que ele as tinha em registro de peito e com a idade as perdeu. Seja como for, esta tessitura elevada talvez explique por que D. João chamava-o de "meu Mombelli", afinal Domenico Mombelli (1751-1835) era tenor.[14]

Cerca de onze anos depois, em 1837, Araújo Porto Alegre conta que a voz de João dos Reis, apesar da idade (*apud* ANDRADE, 1967, v. 2, p. 212).:

> o órgão que passava da escala média à grave e aguda com a fluência a mais elástica e melodiosa, se acha obstruído pelo tempo, mas ainda resta o método, a energia e a graça do primeiro baixo de nossa época.

[13] Uma discussão mais detalhada sobre registração vocal poderá ser vista em PACHECO (2006).

[14] BALBI, 1822, v. 2, p. ccxvj, (trad. nossa):

> *Joao dos Rey, musicien de la chapelle royale. Ce mulâtre de Rio-Janeiro est réputé la première basse-taille des Portuguais ; aussi le roi le nommait son Mombelli, à cause de la grande ressemblance de sa voix avec celle de ce fameux artiste italien.*
>
> João dos Reis, músico da capela Real. Este mulato do Rio de Janeiro tem a reputação de ser o primeiro baixo cantante dos portugueses; o rei também o chamava de seu Mombelli por causa da grande semelhança de sua voz com a deste famoso artista italiano.

Na verdade a melhor fonte de informação sobre sua voz são as árias compostas expressamente para sua voz por Marcos Portugal e pelo Pe. José Maurício. Dentre as composições para a Capela Real que foram consultadas, João dos Reis é o cantor que recebeu o maior número de árias solo dedicadas. São nove compostas pelo Marcos Portugal e três pelo Pe. José Maurício. [15] Nenhum cantor da Capela Real recebeu mais dedicatórias de Marcos Portugal, o que faz crer que o compositor apreciava muitíssimo a voz deste intérprete. A análise das árias justifica esta preferência, bem como todos os elogios que este cantor recebeu dos contemporâneos.

A extensão total das árias mostra uma voz muito extensa, de $Fá_1$ a $Láb_3$. Para abarcar uma tessitura tão larga, o cantor faz uso do falsete no extremo agudo. Pode parecer surpreendente um baixo usar este registro, mas António Felizardo Porto, um dos maiores baixos portugueses da época, era conhecido na Europa por sua *voce di testa*. Talvez os anos de convivência com este baixo português, durante o tempo que ambos atuaram na Capela do Rio de Janeiro, tenha encorajado o cantor e o compositor a usarem este recurso.

A tessitura geral é de $Ré_2$ a Mib_3, [16] ou seja, está muito próxima do extremo agudo de sua voz de peito. Isto mostra que o cantor utilizava preferencialmente o extremo agudo

[15] O Pe. José Maurício dedica:

O solo "Domini" do 2º Responsório e o solo *Quem dicunt* no 4º Responsório, nas *Matinas do Apóstolo Pedro* de 1815.

O solo "Quoniam" da *Missa de Santa Cecília* em 1826.

Marcos Portugal dedica:

O "Verso a solo di basso" nas *Mattinas do Sanctissimo Natal* de 1811.

O solo "Sine tuo numine" na *Sequencia de Pentecostes. Veni Sancte Spiritus* de 1812.

O "Benigne a solo di basso" no *Miserere* de 1813.

Linha solo no "O vos omnes" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, de 1813.

O "Et inclinato capite" nas *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, de 1813.

Um pequeno solo no *Virtude tua Domino* de 1813.

O "Quoniam a solo di basso" da *Missa com toda orquestra* de 1814.

A linha de baixo no terceto da *Missa com toda orquestra* de 1814.

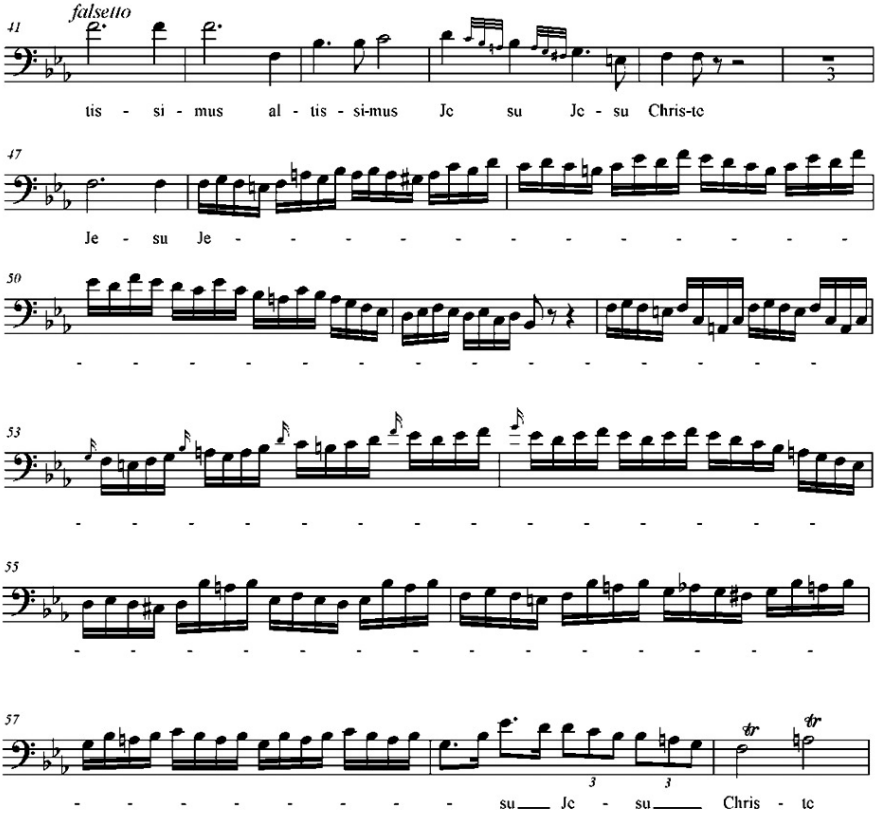
O "Domine Deus a solo di basso" da *Missa festiva com todo o instrumental* de 1817.

O "Judex crederis" do *Te Deum* [...] *para feliz aclamação de S.M.J* de 1818.

[16] Esta tessitura foi obtida através da análise gráfico-estatística de todas estas dedicatórias. É um processo algo trabalhoso e não poderia ser detalhado neste artigo. No entanto, todos os cálculos podem ser vistos em PACHECO (2007).

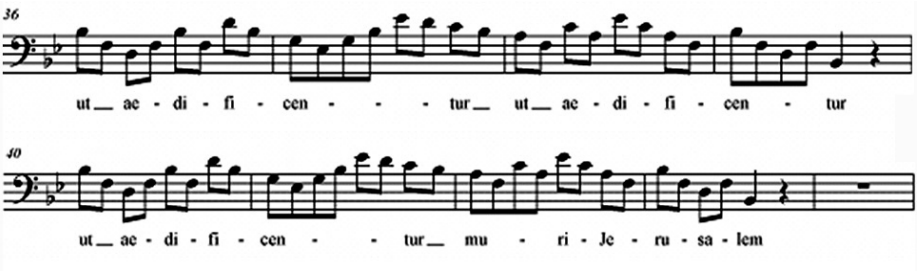
de sua voz de peito. As árias, via de regra, são muito longas e exigentes. Mostram uma voz muito resistente ao cansaço e capaz de vários tipos de agilidade.

Longos vocalizes, trilos, e apojaturas rápidas:



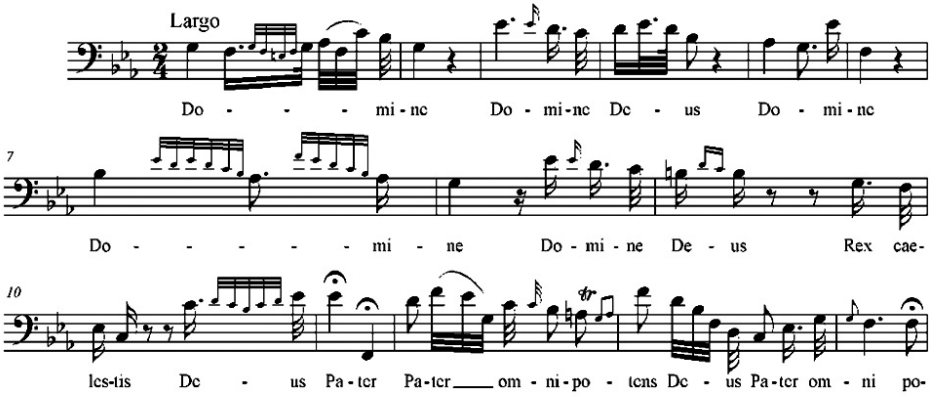
Ex. 2: José Maurício Nunes Garcia, "Quoniam" da *Missa de S. Cecília*.

Arpejos:



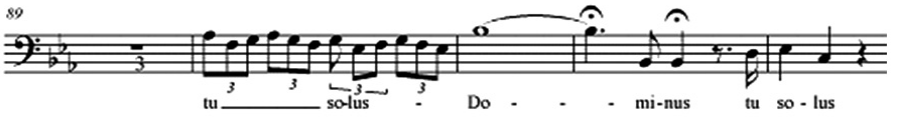
Ex. 3: Marcos Portugal, "Benigne a solo di basso", do *Miserere*.

Saltos grandes e grupetos:



Ex. 4: Marcos Portugal, "Domine Deus" da *Missa festiva com todo o instrumental*.

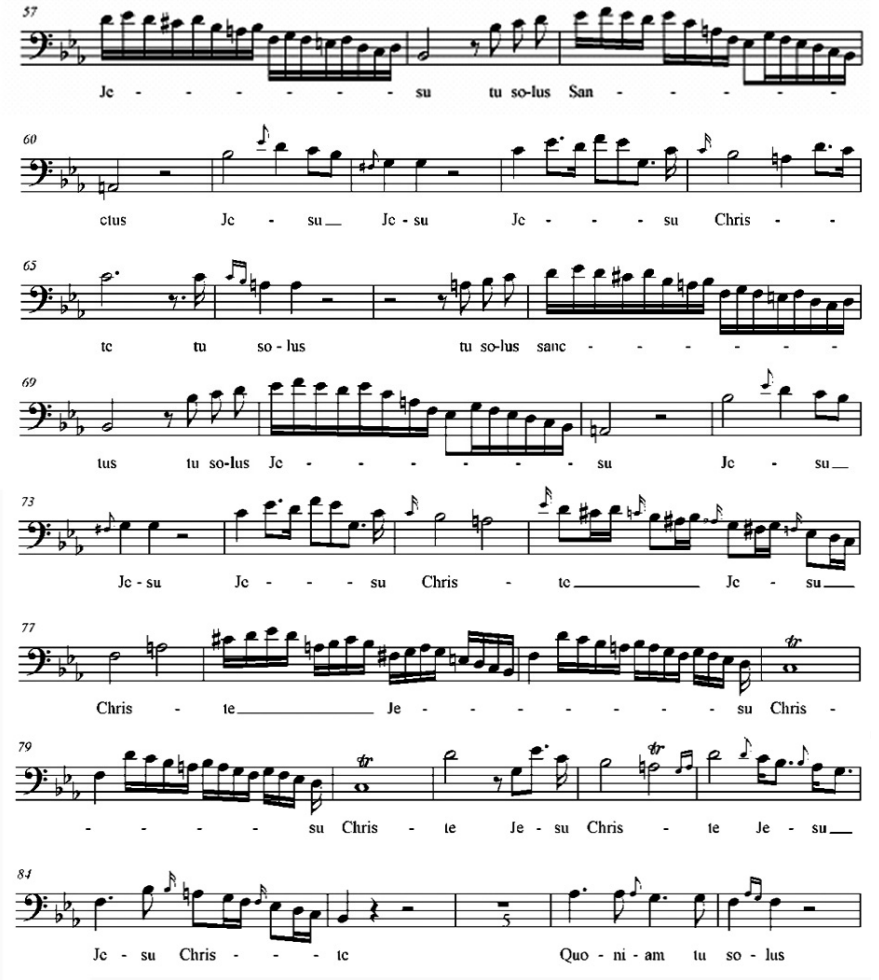
Além disto, a voz se mostra apta a sustentar notas longas, nas quais muito provavelmente inseria-se uma *messa di voce*: [17]



Ex. 5: Marcos Portugal, "Quoniam" da *Missa com toda orquestra*.

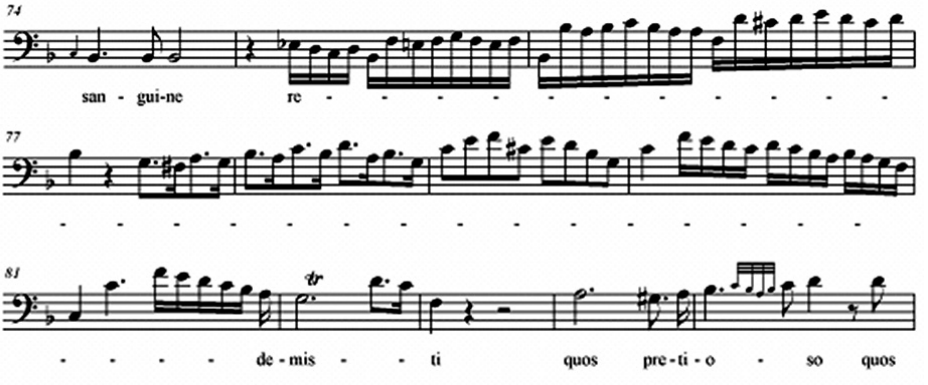
Deste exemplo acima podemos ver que também podemos encontrar cadências e fermatas, nas quais, como era a regra, o cantor podia mostrar habilidade de improvisação. Apesar das linhas de agilidade serem geralmente descendentes:

[17] Recurso vocal que consiste em se realizar um crescendo e decrescendo gradual durante uma nota de longa duração.



Ex. 6: Marcos Portugal, "Quoniam" da *Missa com toda orquestra*.

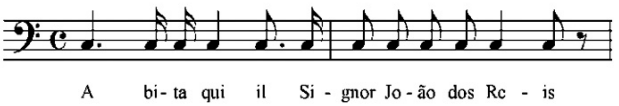
O cantor também era capaz de agilidade ascendente:



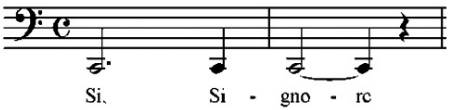
Ex. 7: Marcos Portugal, "Judex crederis" do *Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J.*

Enfim, uma voz que parece capaz de tudo. Estas dedicatórias realmente revelam um cantor excepcional. Sua fama sobreviveu aos anos. Em sua *Storia della musica nel Brasile* de 1926, Cernicchiaro conta a seguinte anedota (CERNICCHIARO, 1926, p. 95, trad. nossa):

> Corre também uma anedota muito interessante a respeito deste artista. Um cantor italiano de voz fenomenal, vindo ao Rio com uma companhia lírica nos tempos do primeiro império, ficou surpreso ao saber que ali existia um artista de voz mais potente e mais grave que a sua. Quis conhecê-lo para não julgar exagerado o renome popular de seu rival. João dos Reis morava então numa modesta casinha da rua São João [...]
>
> Uma bela manhã, o artista italiano, não superado no registro grave de sua voz, batia à sua porta e perguntava, com a nota mais grave, um Dó, segundo espaço da clave de Fá:



Uma voz mais profunda e fabulosa, parecida ao estrondo do ribombar de um canhão colossal, responde na oitava inferior: [18]



Fato é que este baixo cantante, cantor da Real Capela, copista, procurador da Irmandade de Santa Cecília, organizador de grupos de música é certamente o cantor brasileiro mais bem sucedido durante o período joanino, tendo sido muitíssimo apreciado pelo próprio D. João VI. Andrade afirma que ele teria falecido em 1852, no Rio de Janeiro. Contudo, Mattos (199-?) nos assegura que a data correta é 2 de abril de 1853, baseada nos registros do Cemitério do Caju, onde ele foi enterrado. Teria falecido devido a "lesões crônicas de fígado e coração". [19]

[18] No original:

> *Corre anche um aneddoto assai interessante a rispetto di questo artista. Un cantante italiano dalla voce fenomenale, giunto a Rio con una compagnia lirica ai tempi del primo Impero, rimase sorpreso al sapere che ivi esisteva un artista dalla voce piu potente e più grave della sua. Lo volle conoscere per non giudicare esagerata la rinomanza popolare del suo emulo. João dos Reis abitava allora una modesta casetta di via S. Giorgio* [...]
>
> *Un bel mattino, l´artista italiano, non superato nel registro grave della sua voce, bussava alla sua porta e chiedeva, colla nota più grave, un do, secondo spazio della chiave di "fa":* [ex. mus.]
>
> *Una voce più profonda e favolosa, simile ad rombo immane prodotto dal rimbombo de un cannone colossale, risponde all´ottava inferiore:* [ex. mus.]

[19] Segundo a autora esta informação está no Cemitério S. Francisco Xavier (do Caju), doc. 5, fl 374 e também no A.N. Cx. 14, pac. 1, doc. 49.

Referências

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nell Brasile*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua música dramática: Históricas investigações*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *O Rio de Janeiro Setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo / Rio de Janeiro: Edusp / Ediouro, 2004.

KÜHL, Paulo Mugayar. *Cronologia da ópera no Brasil – Século XIX (Rio de Janeiro)*. Campinas: CEPAB / IAR / UNICAMP, 2003. Documento eletrônico disponível em <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf> Acesso em jul. 2008.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia.* Rio de Janeiro: MEC, 1970.

_____. *Dicionário de músicos*. Manuscrito do acervo pessoal de Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: s.d.

_____. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa a grande orquestra* [Missa de Santa Cecília]. Rio de Janeiro, 1826. Manuscrito no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, Rio de Janeiro. Reg. A.R.Q. 2.2.10 – C.P.M. 113.

_____. *Missa de Santa Cecília, 1826; para solistas coro e grande orquestra.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuoses*. Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP.

PORTUGAL, Marcos. *Miserere*, Rio de Janeiro, 1813. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, cota 44-XV-12.

_____. *Missa com toda a orquestra* [em Mib M], Rio de Janeiro, 1814. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, cota 44-XV-2.

_____. *Missa festiva com todo o instrumental*, Rio de Janeiro, 1817. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, cota 44-XV-1.

_____. *Te Deum Laudamus com toda a Orquestra. Composto para a feliz aclamação de S. M. J. O senhor D. João VI no ano de 1818.* Disponível em <http://purl.pt/12123> Acesso em 29 fev. 2008.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich. *Viagem pelo Brasil*. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Edusp, 1981.

Alberto José Vieira Pacheco é doutor em música pela UNICAMP, onde desenvolveu pesquisa sobre o canto italiano dos séculos XVIII e XIX, e sobre a prática vocal no Rio de Janeiro joanino. Atualmente desenvolve sua pesquisa de pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, contando com o apoio financeiro da FCT (Fundacao para a Ciência e Tecnologia) de Portugal. É autor do livro *O Canto antigo italiano* (São Paulo: Annablume).

Adriana Giarola Kayama. Doutora em Performance Practice pela University of Washington. Docente da UNICAMP, atua nas áreas de canto, técnica vocal, dicção, fisiologia da voz e música de câmara. Atualmente é Coordenadora Associada do Curso de Graduação em Música da UNICAMP. Foi presidente da ANPPOM de 2003 a 2007.