

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS**  
**UNESP - *CAMPUS* DE MARÍLIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS – PPGCS**  
**ANTÔNIO CARLOS DOS SANTOS**

**MÚSICAS E CONFLITOS NO BISPADO DE SÃO PAULO**  
**(SÉCULOS XVIII E XIX)**

Marília/SP

2017

**ANTÔNIO CARLOS DOS SANTOS**

**MÚSICAS E CONFLITOS NO BISPADO DE SÃO PAULO  
(SÉCULOS XVIII E XIX)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – *campus* de Marília, para a obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.  
Linha de Pesquisa: Cultura, Identidade e Memória

Orientador: Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira

Marília/SP

2017

Santos, Antônio Carlos dos.

Músicas e conflitos na formação do bispado de São Paulo  
(séculos XVIII e XIX) / Antônio Carlos dos Santos, 2017  
169 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira

Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade  
Estadual Paulista. Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília,  
2017

1. Bispado de São Paulo. 2. Música. 3. Mulheres. 4. Conflitos  
na música. 5. Mestre da Capela. I. Título.

**ANTÔNIO CARLOS DOS SANTOS**

**MÚSICAS E CONFLITOS NO BISPADO DE SÃO PAULO  
(SÉCULOS XVIII E XIX)**

Tese para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais, da Faculdade de Filosofia e Ciências, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – *campus* de Marília, na área de concentração em Cultura, Identidade e Memória

Aprovação em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2017.

**BANCA EXAMINADORA:**

Orientador: \_\_\_\_\_

Prof. Doutor Paulo Eduardo Teixeira  
Universidade Estadual Paulista – UNESP – *Campus* de Marília

2º Examinador: \_\_\_\_\_

Profª. Doutora Lídia Maria Viana Possas  
Universidade Estadual Paulista – UNESP – *Campus* de Marília

3º Examinador: \_\_\_\_\_

Profª. Doutora Maria Valéria Barbosa  
Universidade Estadual Paulista – UNESP – *Campus* de Marília

4º Examinador: \_\_\_\_\_

Profª. Doutora Máisa Faleiros da Cunha  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

5º Examinador: \_\_\_\_\_

Prof. Doutor Carlos de Almeida Prado Bacellar  
Universidade de São Paulo – USP

Marília, 31 de agosto de 2017

Dedico este trabalho a minha  
mãe, Gleides Mendes dos Santos.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira, pela dedicação e generosidade com que acolheu a mim e a minha ideia. Ao seu brilhantismo como professor e orientador, devo qualquer acerto ou qualidade presente em meu trabalho. Seus comentários e críticas me enriqueceram desde o início do doutorado, sempre me estimulando e acolhendo minhas reflexões; por esta razão, tenho muito a agradecer a um professor orientador que soube guiar um trabalho de pesquisa pelos caminhos da história, tirando o máximo do aluno. As palavras de agradecimento ao meu orientador, Professor Dr. Paulo Eduardo Teixeira, são poucas pela admiração e o respeito que tenho pelo seu empenho durante as nossas conversas.

A minha família, que sempre apostou no sentido da formação e educação na acepção da palavra.

Aos meus amigos, que são testemunhas das minhas escolhas e alicerces para que estas continuem acontecendo, em especial, aos meus alunos – com sua escuta generosa e sua presença constante na minha vida –, que me ensinam diariamente a força de ser e ter amor pelo que realizo; reitero aqui os meus agradecimentos aos poucos amigos sinceros e aos que encontrei no doutorado e que levo para a minha vida, um encontro que me fez sentir o quanto uma pessoa pode fazer diferença na nossa história.

Meus agradecimentos ao Curso de Pós-Graduação da Unesp de Marília e à cidade de Marília, que me recebeu de braços abertos. Agradeço, em especial, aos professores que compuseram a banca de qualificação e que dividiram sua sabedoria e orientação, possibilitando-me tê-los como críticos qualificados, assim, favorecendo o aprimoramento deste trabalho, entre eles, as professoras Dra. Máisa Faleiros da Cunha e Dra. Rosângela de Lima Vieira, que compuseram decisiva banca de qualificação.

Duas grandes professoras que, apesar não estarem mais entre nós, exerceram grande influência na minha formação. O aprendizado que obtive, ao logo do convívio intelectual, levou-me a absorver muito da competência musicológica e a ética da Profa. Dra. Cleofe Person de Mattos. Também, apesar de, infelizmente, não estar mais em nosso convívio, recordo aqui a Profa. Dra. Claude Lépine por tudo o que significou para mim – com sua elegância, orientando questões fundamentais durante a realização do meu mestrado, tornando possível uma reflexão ao longo das minhas pesquisas de doutorado. São duas grandes professoras que deixaram suas marcas na minha formação.

Aos arquivistas, bibliotecários, livreiros, funcionários das bibliotecas, sempre prontos a atender-me e a fornecer alguma informação sobre documentos, transformando minha vida numa constante busca pelo conhecimento.

*Nem sempre podemos agradar,  
mas podemos falar sempre  
agradavelmente.*  
(VOLTAIRE, 1694 -1778)

## RESUMO

Este trabalho objetivou estudar as relações de conflitos na prática musical dos séculos XVIII e XIX, vividas, sobretudo, a partir da formação do bispado (1745) na cidade de São Paulo. Estruturou-se, para tanto, mediante a exploração meticulosa de vasta documentação avulsa, cartas, ofícios e estatutos que forneceram grande quantidade de informações sobre a prática e os conflitos na música, não obstante a presença de novos atores, como mulheres, negros e seus descendentes exercendo a prática musical no cotidiano da cidade. A fundação do bispado na cidade de São Paulo provocou transformações perceptíveis – seja pela construção da Catedral da Sé, seja pela estruturação do culto religioso segundo os preceitos estabelecidos no Concílio de Trento, que se espelhavam no modelo da Sé de Lisboa –, desse modo, fortalecendo o padroado conservador representado por Dom Frei Manuel da Ressurreição, o terceiro bispo da Sé (1772-1789). O jogo de poderes eclesiástico e civil, ora unindo-se para realizar e decidir em favor dos seus interesses, ora buscando alternativas para exercer controle sobre a prática da “música de violinos”, representaram algumas das rupturas e desordens no meio musical em tela.

**Palavras-chave:** Mestre da Capela. Música de violinos. Mulheres. Casa da Ópera. Festas.

## ABSTRACT

This work aims at studying the conflictive relations in the musical practice of the eighteenth and nineteenth centuries, mainly those that emerged after the formation of the bishopric (1745) in the city of São Paulo. It is structured through the meticulous exploration of vast documentation, letters, statutes, which provided a great deal of information about the practice and conflicts in music, despite the presence of new actors such as women, Black people and their descendants practicing music in the daily life of the city. The foundation of the bishopric in the city of São Paulo provoked noticeable transformations, such as the construction of the Sé Cathedral, as well as the structuring of religious worship according to the precepts established at the Council of Trent and following the model of the Lisbon Cathedral, strengthening the Conservative patron, represented by Don Friar Manuel da Ressurreição, the third bishop of the Sé Cathedral in São Paulo (1772-1789). The struggle between ecclesiastical and civil powers, sometimes uniting to create and decide in favor of their interests, sometimes seeking alternatives to exercise control over the practice of "violin music", represented some of the ruptures and disorders in the musical environment.

**Keywords:** Chapel Master. Violin music. Women. House of the Opera. Parties.

## **LISTA DE ABREVIATURAS DE ARQUIVOS E DOCUMENTOS PESQUISADOS**

ACSP – Atas da Câmara da Vila e Cidade de São Paulo

ACMSP – Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo

AESP – Arquivo do Estado de São Paulo

BN – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

DH – Documentos Históricos, publicados pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

DI – Documentos Interessantes para a História e Costumes de São Paulo

IEB – Instituto de Estudos Brasileiros

RAMSP – Revista do Arquivo Municipal de São Paulo

RGCSPP – Registro Geral da Câmara de São Paulo

RIHGB – Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

RIHGSP – Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo

VOTSFSP – Arquivo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Documentos de pagamento ao músico Apolinário pela música da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo. ....	51
Figura 2 - Imagem da entrada da cripta da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo.....	52
Figura 3 - Documento avulso do Arquivo do Estado de São Paulo, sobre procissões solenes.	56
Figura 4 - Organização da Catedral da Sé como produto da estruturação do bispado em São Paulo.....	67
Figura 5 - Procissão da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo, século XIX.....	80
Figura 6 - Documentos que tratam dos conflitos e desordens da Carta Régia de 23/12/1709.	82
Figura 7 - NIEUHOFF, Johan (del.) - Negers Speelende op KalabasSen. Gravura, 27x18,9 cm (Lúdica- Danças não Identificadas) (Música –Instrumentos musicais- Pandeiro-reco-reco).....	93
Figura 8 - O músico Francisco Teixeira é dispensado da lição da música para estar ocupado na casa da Ópera. São Paulo, 26 de abril de 1777.....	96
Figura 9 - Edital da Real Mesa Censória .....	108
Figura 10 - Julião, Carlos. Cortejo da rainha negra na Festa de Reis. Aquarela colorida,0366x0,280mm. Fundação Biblioteca Nacional.....	125
Figura 11 - JULIÃO, Carlos. Cortejo da rainha negra na Festa de Reis. Aquarela colorida,0366x0,280mm. Fundação Biblioteca Nacional/ DRD/Divisão de iconografia, Rio de Janeiro.....	146

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>22</b>
1.1 A MÚSICA NA CIDADE DE SÃO PAULO .....	29
1.2 O BISPADO PAULISTA E A MÚSICA DE VIOLINOS .....	33
1.3 METODOLOGIA E FONTES .....	51
<b>2 O BISPADO DE SÃO PAULO E SUA ESTRUTURAÇÃO NA SOCIEDADE PAULISTANA .....</b>	<b>64</b>
2.1 A FÉ E A MÚSICA NA ORGANIZAÇÃO DO BISPADO PAULISTA.....	65
2.2 O AVISO E O RIGOR DA LEI DE TRENTO .....	69
2.3 O CABIDO E A ORGANIZAÇÃO ECLESIASTICA DA SÉ DE SÃO PAULO .....	71
2.4 O MARQUÊS DE POMBAL E A CONJUNTURA DO SÉCULO XVIII .....	79
2.5 ASCENDER SOCIALMENTE, ADQUIRINDO PRESTÍGIO COM O BISPO E A COROA.....	84
<b>3 MÚSICA E SEDIÇÃO: UM EMBATE ENTRE OS PODERES CIVIL E ECLESIASTICO .....</b>	<b>87</b>
3.1 LEGISLAÇÃO RELIGIOSA E CIVIL: AS BASES DO CONFLITO NA MÚSICA ..	89
3.2 A SACRALIDADE DA MÚSICA PROFANADA NO GOVERNO DO MORGADO DE MATEUS .....	95
3.3 O CONFLITO E A MÚSICA NO BISPADO DE SÃO PAULO .....	105
3.4 REFLEXOS NA SÉ PAULISTANA DO CONFLITO MUSICAL DO BISPADO DE SALVADOR EM 1709 .....	112
<b>4 A FEMINILIDADE OCULTA NA CIDADE DOS HOMENS: SÃO PAULO NO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO XIX, UMA PRESENÇA SILENCIOSA NA MÚSICA.....</b>	<b>121</b>
4.1 A MUSICOLOGIA FEMININA.....	134
4.2 AMPLIAÇÃO DOS ESPAÇOS FEMININOS .....	140

4.3	HOMENS VIRIS: TIMBRE DAS MULHERES .....	143
4.4	PERCORRER OS ESPAÇOS ALCANÇADOS .....	146
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>148</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>151</b>
	<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>167</b>

## APRESENTAÇÃO

Pensar a música antiga no Brasil tornou-se um grande desafio devido às dificuldades de estudar sua história e a prática musical a partir da legislação no contexto dos bispados da América portuguesa. A opção por estudar a música antiga brasileira e os tumultos ocorridos quando da formação do bispado paulista deveu-se ao fato de grande parte da legislação ser, substancialmente, introduzida naquele momento mediante estatutos, Cartas Régias, compromissos de irmandades e ofícios. E tal conjuntura gerou normas de conduta que serviram para que, em alguns momentos, as pessoas comuns e mesmo os profissionais que não pertenciam ao círculo do poder fossem avaliados por opinião mais conservadora, levando à desconfiança, ou à dúvida sobre o estilo de música, comportamento. Torna-se interessante, nesse sentido, observar a manobra do terceiro bispo de São Paulo, Dom Frei Manuel da Ressurreição, em defender a presença de um mestre da capela português, André da Silva Gomes, na condução da música da Sé de São Paulo, com isso, contrariando a vontade do Governador Morgado de Mateus, que apoiava o mestre da capela António Manso à frente da música da Catedral da Sé e da Ópera.

Perante esse conflito no microcosmo do bispado paulista, observamos, então, representados por esses dois indivíduos, as desordens maiores no macrocosmo da sociedade da época em torno da música. Numa perspectiva mais ampla, podemos identificar “um confronto” entre o governador – que gozava de prestígio e poder –, sendo um membro da nobreza e um membro dignitário da Igreja, assim, gozando de prestígio com o clero bajulador da Dona Maria I, em Portugal; o conflito estabelecido entre os dois poderes (civil e eclesiástico) encontramos nos bastidores desse cenário, combustível que alimentou o conflito na prática musical.

Conforme Norbert (1995), podemos objetivar uma reflexão que nos levou não somente ao caminho do processo econômico ou do desenvolvimento musical, mas a buscar respostas, como ele propõe, chamando nossa atenção para esclarecermos o destino das pessoas que produziam e praticavam música no contexto geral, em uma estrutura social em mutação. E, para isso, estudar e conhecer a legislação implantada por meio de estatutos, Cartas Régias, ofícios e compromisso, tornou-se fundamental para nosso trabalho. A importância da reflexão mostrou-nos que a figura dos bispos teve importância significativa no período da reconquista em Portugal. Os bispos portugueses eram dirigentes naturais da cristandade, portanto, eram figuras importantes após a libertação dos burgos que já haviam sido sedes episcopais, do que surge, como primeira preocupação, retornar, para as mãos destes, a direção e organização dos

bispados em toda a península, como é cantado e decantado nos versos do poema "del Cid", de autoria anônima (ALEGRIA, 1985). A experiência dos bispos exercida nesse período na península, foi incorporada no projeto de evangelização do novo mundo, onde exerceram papel de organizadores das dioceses quando foram sendo criadas no solo brasileiro.

A prática musical culturalmente ainda é pouco estudada pelo viés dos conflitos nos bispados, pois a introdução das leis proporcionou muita discórdia, trouxe para o novo mundo muitas questões e problemas que eram vividos com mais contundência no velho mundo. O bispado era organizado mediante uma disciplina social modelada pelas leis eclesiásticas, muitas vezes, prevalecia mais o poder espiritual junto à população do que o poder temporal. O culto – a Igreja-Mãe, a catedral – era a consolidação do poder espiritual. Os bispos exerciam o direito de recrutar e preparar convenientemente o material humano para liturgia, moldando-o a partir do canto e a leitura do texto sagrado. Mediante um olhar cuidadoso na documentação, podemos identificar várias tentativas, no território paulista, de se ter uma prática musical condizente aos desejos do bispado paulista; a falta e o despreparo, muitas vezes, sobressaíam-se, com isso, deixando a estrutura a desejar a partir do momento que o bispado se consolidou e ganhou força com a edificação da nova catedral e a criação do estatuto da Sé de São Paulo (1794), toda uma estrutura fomentada a partir da descrição observada em cada item do estatuto. A orientação prescrita estruturando a Sé mostra bem qual era o sentido organizacional. Anuncia, claramente, a “profissionalização” na estrutura, nela, constam as orientações para o chantre de uma igreja, mestre da capela, organista, coro, mestre-escola que, comumente, desempenhava a função de ensinar o latim, leitura e canto. Exigia-se, naquele momento, a disciplina no ensino próximo ao que era ministrado na Sé de Lisboa. Essa condição apresenta-se a partir dos problemas que enfrentamos ao lidar com a documentação existente nos arquivos brasileiros, particularmente, os existentes na cidade de São Paulo. Dispersas, mas com grande possibilidade de informações, dessa maneira, permitindo contar a história social da música antiga brasileira, tais documentos viabilizam uma renovação no discurso preponderante na pesquisa da música. Acervos ligados à Igreja Católica ainda continuam sendo localizados, com isso, permitindo ao pesquisador novas perspectivas de reflexão na música.

Um dos obstáculos para a pesquisa na área da música antiga brasileira recai na formação dos profissionais e dos cursos desenvolvidos para prática da aprendizagem em lidar com a documentação, pois esses profissionais acabam tornando-se autodidatas, apesar dos esforços de alguns professores pesquisadores em prover conhecimento nessa área. Além disso, há a dificuldade de desvincular-se de uma superada ideologia nacionalista e religiosa

(KERMAN, 1987), contribuindo, muitas vezes, para a obstrução do pensamento no processo de formação de novos quadros de pesquisadores, o que reflete de forma mais ampla a ação na prática musical.

A ausência de estímulo para a construção de um debate em prol de aspectos plurais na pesquisa musical e sua influência cultural deveria ser melhor examinada, promovendo e incentivando o sentido da busca das fontes manuscritas alternativas, e não somente a busca por partituras musicais. Evocaremos aqui o pensamento de Regis Duprat sobre o tema:

Os acervos, inclusive os mineiros, salvo comprovações convincentes, não oferecem, para exame manuscritos ou edições europeias que não sejam do século XIX, aí incluída uma ou duas missas de Palestrina, quartetos de Haydn, Pleyel ou Boccherini, e sinfonias de Beethoven; estas evidentemente do século passado, já que a primeira data de 1800. Nesse terreno ainda se joga com suposição que geram, às vezes, anacronismos, por não se fundarem solidamente na recorrência aos documentos. A difundida tradição, especialmente no campo de certa crônica histórico-musical, de ensaiar bosquejos sem muito apego ao trabalho paciente e erudito de manipulação estrita dos documentos tem sido responsável por muita afirmação leviana que se quer “interpretativa”. (DUPRAT, 1986, p.69)

Embora o laconismo dos arquivos, como apregoa Duprat (1986, p.69), possa-nos “convidar aos exercícios da imaginação”, com seriedade e muito trabalho, poderemos reconstruir boa parte da vida social das cidades em volta das Sés e seu cotidiano. Adquirir experiência no manuseio e na investigação da documentação nos arquivos é fundamental para preparar novos pesquisadores da música a cobrirem uma massa documental dormente nos arquivos brasileiros. O leitor, incauto, pode achar difícil de acreditar que, ainda hoje, existam arquivos intocáveis como o da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo (VOTSFSP), ou o arquivo do Mosteiro da Luz de difícil acesso para se realizar pesquisa, pois as irmãs enclausuradas estão afastadas do convívio geral das pessoas e isso se torna um impedimento na coleta de dados nesse último arquivo.

Procurar a informação nos arquivos possibilita encontrar e montar esse quebra-cabeça da prática musical, pois a tradição musical não é construída somente de texto, mas, também, de ruídos entorno da criação musical, suas relações, pressões sociais e reboiços. Para isso, os futuros pesquisadores podem encantar-se com a beleza da descoberta dessa documentação, então, transformando-a em trabalhos iniciais e com perspectivas mais amplas de diálogo. O musicólogo Joseph Kerman disserta sobre o assunto da seguinte forma:

A música é evanescente e até há pouco tempo, o repertório da música de arte ocidental não abrangia mais do que uma ou duas gerações anteriores; num sentido mais profundo, a história da música não ia muito mais além disso. Deve-se abrir

exceção para o canto gregoriano e para alguns outros gêneros de música litúrgica. (KERMAN, 1987, p.34)

Cabe aqui uma reflexão sobre essa fala do musicólogo<sup>1</sup>, transportando-a para a realidade brasileira no campo da pesquisa em música, visto que nos falta interesse em rebuscar arquivos e estudá-los para, criteriosamente, ampliar os horizontes do entendimento da música antiga brasileira. Seguramente, um dilema está sendo apresentado diante das perspectivas que surgem e que já ocorreu, em séculos atrás, com o renascentista Johannes Tinctoris anunciando, em 1477, não existir música que valesse a pena ser ouvida se não tivesse sido composta nos últimos 40 anos daquele século (KERMAN, 1987). Certamente, muita coisa já passou e outras aconteceram na busca de fontes que nos fornecessem informações sobre o passado musical da América portuguesa, mas os tabus ainda existem e persistem quanto à reflexão sobre personagens que foram alijados da cena e do protagonismo da história musical, e, nesse caso específico, a história guarda silêncio concernente à arte das mulheres, dos negros e das crianças.

O próprio Kerman (1987) coloca, para todos nós, que, antes do século XX, os musicólogos estavam prodigalizando suas atenções quase que exclusivamente para a música identificada com as classes médias e alta. Nesse aspecto, podemos colocar que ainda a musicologia, conquanto tente ampliar seus horizontes, derrapa nessa condição de acreditar que as classes média e alta se interessaram pelo trabalho musicológico e sua produção. Se olharmos com mais atenção os cursos oferecidos na área de pesquisa histórica, os museus que guardam arquivos ou mesmo as igrejas mais antigas, com sua documentação e seus instrumentos abandonados à própria sorte, veremos um quadro de dificuldades que expõe a realidade brasileira em matéria de reflexão no tocante à pesquisa da música, seja ela antiga ou contemporânea.

A forma que ainda se apresenta a história musical brasileira não satisfaz ou preenche as necessidades reais de conhecimento do passado da prática musical, não renova o discurso através da documentação arquivista. E isso poderia suscitar uma reflexão sobre o passado e a sua influência no presente ao aproveitar a rica experiência da antropologia, da história, da

---

<sup>1</sup> Aquele que estuda e que se dedica às questões teóricas e ao conhecimento alcançado por várias áreas correlatas à música. “Num país de musicologia paupérrima, e em máxima parte amadorística, a palavra dum profissional tem forte valia.” (ANDRADE, 1934, p.9). Grosso modo, a musicologia é comporta três grandes divisões: aplicada, sistemática e histórica. A aplicada dedica-se à crítica musical, à teoria da música e à construção dos instrumentos; a sistemática agrupa etnologia musical, estética e filosofia, pedagogia, sociologia da música, psicologia da música e da audição, fisiologia da execução instrumental e da voz e audição, e a acústica; à **musicologia histórica**, cabem a estilística, terminologia, ciência da composição, ciência das fontes e da notação, práxis interpretativa, iconografia e organologia (Cf. DICIONÁRIO musical brasileiro, 1989. Grifo nosso).

sociologia, levando os pesquisadores ao encontro de uma junção com a etnomusicologia<sup>2</sup>, como nos exemplifica Kerman (1987).

Buscar um olhar mais abrangente e reflexivo possibilitaria aos pesquisadores da música apreciar mais alguns temas, como a presença mais enfática das mulheres, das crianças, dos negros e indígenas na prática musical. Apoiemo-nos novamente nas palavras de Kerman (1987, p.13):

O modo como pensamos a música - como profissionais ou amadores, como críticos, historiadores, teóricos, ou seja, o que for - é importante, pelo menos em parte, em função da maneira como incide sobre a música que é composta, executada e ouvida. As ideias podem influenciar a música, embora seja manifestamente óbvio que a corrente também flui na outra direção.

Imperativo é, portanto, para os tempos atuais, uma abordagem que vise às multiplicidades de entendimentos das atuações desses sujeitos na história. Acreditamos profundamente que uma partitura, ou uma música, venha a existir como fenômeno porque algo afetivo, psicológico, social e mental estimulou esse fenômeno cultural da criação. Graças às possibilidades das teorias que se apresentam hoje, podemos ter um entendimento maior das relações a partir da documentação, dessa forma, dando uma direção, um sentido de investigação, ponderando e sugerindo uma reflexão para dar ênfase à mentalidade, aos sentimentos, às ações, às agitações, aos buchichos e às desordens que transcorreram na cena musical dos séculos XVIII e XIX do passado paulista, e, assim, apresentarmos esse ruído das massas por meio da pesquisa musical, ampliando muito o conhecimento em torno da história da música.

### ***Influência da Academia***

A convivência no meio acadêmico, durante a graduação em Música na UNESP (1986-1991), com ilustres professores pesquisadores, possibilitou, dessa maneira, que a minha formação fosse sendo trabalhada a partir dos exemplos profissionais e humanos. Uma das mais significativas pessoas que exerceu influência na minha formação foi a figura do ilustre musicólogo Dr. Roger Cotte<sup>3</sup>, que, com um conhecimento profundo da música antiga

---

<sup>2</sup> Os etnomusicólogos ocupam-se das músicas não ocidentais e com a música ocidental fora da tradição da elite - a música folclórica e a popular (KERMAN, 1987, p.7).

<sup>3</sup> Roger J. V. Cotte nasceu em 1921, fez seus estudos musicais e musicológicos no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, com os professores Marcel Moyse, Gaston Crunelle, Marcel Samuel Rousseau e Maurice Martenot, na Sorbonne, com o professor Jacques Chailley e, na Universidade de Uppsala, na Suécia, com o professor Allan Moberg. É doutor em musicologia pela Universidade de Paris (Sorbonne), doutor do 3.º ciclo em musicologia, doutor de Estado em letras e ciências humanas.

européia, no final de uma de suas aulas de organologia<sup>4</sup>, indagou-me sobre um tema específico: “os músicos negros na música brasileira antiga”. A seu convite, compareci, no dia seguinte, à sua residência, pois ele queria conversar mais sobre o assunto. Lá me mostrou algumas anotações retiradas de autores brasileiros que citavam os músicos negros e, demonstrando grande estranheza, questionou o porquê de, até aquele momento, não haver um trabalho musicológico ou etnomusicológico que se voltasse para essa questão tão particular, tendo ele mesmo vindo ao Brasil com o intuito de pesquisá-los.

A partir do momento que tivemos essa conversa, abriu-se uma perspectiva para uma nova fase da minha vida como pesquisador iniciante, pois, naquele momento, eu estava concluindo a minha graduação e concluindo o meu trabalho de iniciação científica, intitulado “Canções para vihuela<sup>5</sup> de Luís Milán, 1536” com bolsa da FAPESP. Assim, ocorreu uma mudança de foco após o término do trabalho de iniciação científica, e, abandonando a ideia de continuar pesquisando a música européia, naquele momento, entrei de cabeça nos estudos dos Músicos Negros, pois meu pensamento estava, então, voltado para pesquisar o homem e a mulher negra, algo que realmente fazia sentido para mim. O tema estava ali proposto pelo professor Dr. Roger Cotte, e passei a ler o que podia e levei um rascunho do que havia encontrado na literatura dos viajantes e autores brasileiros. Tomado pela sensibilidade de pesquisador, Dr. Cotte, como lhe chamávamos carinhosamente, escreveu uma carta endereçada à ilustre pesquisadora Cleofe Person de Mattos<sup>6</sup>, no Rio de Janeiro, agendando o meu primeiro contato com ela.

---

A Universidade do Estado de São Paulo outorgou-lhe o título de Livre-Docente.

Fundador e animador do grupo de Instrumentos Antigos de Paris, ele dirigiu inúmeros concertos, gravou mais de 40 discos e compôs numerosas músicas para teatro e cinema (Prêmio do Festival de San Remo, 1972).

Foi diretor do laboratório de musicologia da Universidade de Paris-Sorbonne, encarregado de cursos da Universidade de Reims, professor na Schola Cantorum, encarregado de missão pela Direção dos museus da França. Desde 1979, é professor no Instituto de Artes do Planalto, da Universidade do Estado de São Paulo. Desde 1986, é vice-presidente da Sociedade Brasileira de Musicologia. Autor do livro “Música e Simbolismo: Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras”, publicado pela Editora Cultrix, 1988.

<sup>4</sup> A organologia é a disciplina que trata da descrição e classificação de qualquer instrumento musical, tendo em conta o material empregado, a forma, a qualidade do som produzido, o timbre, o modo de execução, etc.

<sup>5</sup> Instrumento de cordas dedilhadas, da família da antiga viola, que floresceu na Espanha, nos sécs. XV e XVI. O termo originalmente se aplicava a todos os instrumentos de cordas, e a distinção era feita segundo o método de execução: vihuela de pendola (com plectro). No séc. XVI, “vihuela”, geralmente, referia-se à vihuela de mano (ou vihuela comum). Era executada como a guitarra espanhola, com que se parecia apesar de maior, e tinha seis ou sete ordens de cordas (acopladas em uníssono), em geral, afinadas como as de um alaúde. A primeira música impressa encontra-se em um manual didático escrito por Luís Milán (1536); o instrumento atingiu o auge de seu desenvolvimento na corte de Carlos V, onde desempenhava um papel de destaque na música de corte e privada. No séc. XVII, deu lugar à guitarra (DICIONÁRIO Grove de Música, 1994, p.992).

<sup>6</sup> Nasceu em 17 de dezembro de 1913. Marcou sua presença na vida musical brasileira como regente de coral e musicóloga. Após se formar na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (1940), fundou, em 1941, o Coro Pró-Música, que se transformou, anos depois, na Associação de Canto Coral (ACC), instituição basilar das atividades corais no Rio de Janeiro desde 1946. Com a ACC apresentou não só as grandes obras do repertório coral sinfônico internacional em colaboração com as orquestras da cidade, como também promoveu a

Rumei para o Rio de Janeiro nas minhas férias de julho de 1990 e fui recebido, na cidade, por uma das mais brilhantes e humanas pessoas que conheci no mundo musical. Durante todas as tardes, após minha volta do Arquivo Nacional, onde realizava minhas buscas de documentos e conversávamos a respeito dos meus achados, a professora Cleofe recebia-me com uma mesa de chá, requeijão e biscoitos. Passei a olhar as minhas idas e vindas à sua residência no Rio de Janeiro como uma aula magna, ouvia tudo com muita atenção e tentava anotar o que podia, pois eu estava diante de uma figura com um conhecimento que admirava, a maior musicóloga brasileira de então, pesquisadora notória do Padre José Maurício Nunes Garcia, a quem reconheço, com gratidão, as orientações recebidas, recheadas com muito carinho e dedicação, incentivando-me o tempo todo e abrindo as portas definitivas para minha busca pelos músicos negros da Real Fazenda de Santa Cruz.

Assim, passei a trabalhar o ano todo e durante as minhas férias, sem auxílio de bolsa nesse momento, indo para a cidade do Rio de Janeiro e frequentando os Arquivos Municipal, Instituto Histórico Geográfico do Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Núcleo de Orientação Pesquisa Histórica de Santa Cruz, Gabinete de Leitura Português, percorrendo o Rio de Janeiro em busca desses personagens, muitas vezes, tratados de forma caricatural, para ir ao encontro da prática musical de homens, mulheres e crianças afrodescendentes, que, comumente, tinham mutilados seus corpos e suas almas, mas não a inteligência e tenacidade para apropriar-se do conhecimento do branco europeu.

Pude, assim, elaborar um trabalho que me levou ao Mestrado na UNESP, em Assis, na área de Música e História, onde tive a grata satisfação de conhecer a minha orientadora, a antropóloga doutora Claude Lépine, por meio de um grande amigo, hoje, professor do Instituto de Artes da UNESP em São Paulo, doutor Alexandre Mate. Após o primeiro contato com a doutora Lépine, percebendo a viabilidade do trabalho, logo, abraçou a orientação, e, com sua ajuda, ainda, pude aperfeiçoar o trabalho e publicar, com o auxílio da FAPESP, o livro intitulado "Os músicos negros da Real Fazenda de Santa Cruz (1808-1832)". Todo esse esforço e dedicação na busca por documentação sobre músicos negros tornou-me uma

---

estreia de obras de compositores brasileiros contemporâneos. Os concertos da ACC sob a direção de Stravinsky, Jacques Pern, Karl Richter e Helmuth Rilling marcaram época. Outra característica do trabalho de Cleofe à frente da ACC foi o resgate de obras de nosso passado musical. Com a ACC realizou diversas audições de obras do Padre José Maurício Nunes Garcia e outros compositores do período colonial brasileiro, participando também dos primeiros registros fonográficos no fim da década de 1950, alguns deles únicos até os dias de hoje. Disponível em: <[www.abmusica.org.br/academico.php?n=cleofe-person-de-mattos&id=68](http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=cleofe-person-de-mattos&id=68)>. Acesso em: 2 ago. 2017.

verdadeira traça, no bom sentido, devorando vorazmente a documentação dos arquivos, e levando-me a novas questões como a “música de violinos”.

## 1 INTRODUÇÃO

A história da música brasileira vem percorrendo um longo caminho na tentativa de satisfazer algumas indagações ao longo do tempo. Posto isso, segundo Luiz Heitor de Azevedo (1950), o primeiro estudo sério e de índole científica é a "Pequena História da Música", editada, inicialmente, em 1929, com o título de "Compêndio da História da Música" e, posteriormente, reeditada por Mário de Andrade, em 1942, inspirado no folclore musical do Brasil. Nessa obra foram abordados elementos de diversos aspectos da música brasileira de então, sobre os quais existiam apenas noções vagas e por vezes contraditórias. Mas não deixa de demonstrar o impulso criador que emana da obra musicológica de Mário de Andrade, tornando-se o motor de duas gerações de compositores e está longe de extinguir-se. Mário foi muito longe na música, inquirendo sobre os seus fundamentos e a sua função social.

Contemporâneo de Mário de Andrade, Renato de Almeida, construiu, na opinião de alguns, um dos pilares na musicologia brasileira: a segunda edição da "História da Música Brasileira" (ALMEIDA, 1942), metade dela dedicada ao estudo da música folclórica, Renato Almeida entendia que, ao estudar o folclore, conheceria o homem e a sociedade, sendo assim um precursor da musicologia cultural. Segundo Contier (1994), Mário de Andrade e Renato de Almeida e outros “definiram a vanguarda modernista e nacionalista na música como um resgate dos temas da cultura popular”.

Por sua vez, Luiz Heitor Correia de Azevedo projetou a musicologia brasileira no campo internacional pelos foros musicais da Unesco, defendendo a música brasileira. Em suas múltiplas ocupações, Luiz Heitor de Azevedo produziu vultoso trabalho de musicologia nacional e colaborou em diversas pesquisas, sendo suas obras de relevância: “Música e músicos do Brasil”, de 1950, uma coletânea de trinta anos de artigos e jornais; “Bibliografia Musical Brasileira”, de 1952, com a colaboração de Cleofe Person de Mattos e Mercedes Reis Pequeno; e sua principal obra, “150 anos de Música no Brasil (1800-1950)”, publicada em 1956, pela editora José Olympio, um trabalho extremamente erudito e que atendeu ao Fundo de Cultura Econômico do México.

Luiz Heitor estabeleceu contatos com o continente americano, conhecendo Francisco Curt Lange e incentivando sua vinda ao Brasil, o que redundou em um grande passo para o desenvolvimento da musicologia brasileira, visto que o mesmo atuou dentro de uma perspectiva da musicologia histórica brasileira, sobretudo, centrada nos séculos XVIII e XIX, por meio de um trabalho importantíssimo de levantamento de fontes documentais do período colonial, mormente, de compositores mineiros.

Dessa forma, sua experiência no Brasil permitiu a Curt Lange descrever alguns problemas em relação à pesquisa, destacando que:

A ausência de atividade musical erudita no período colonial brasileiro, sustentada categoricamente pela historiografia musical do país, explica-se pela sua falta de observação crítica pelo desconhecimento total da importância das artes musicais portuguesas, inevitavelmente comprometidas com o processo do pensamento do Brasil, e pela incompetência para a pesquisa. (LANGE, 1946, p.408-409)

Além disso, Curt Lange apontou sérias críticas à falta de empenho dos historiadores a não ter dado mais atenção à documentação e tê-las recolhido. “Há uma inexplicável ausência de percepção dos historiadores especializados no mineiro. Eles poderiam ter recolhido, com um mínimo de esforço, numerosas e importantes referências sobre atividades musicais [...]” (LANGE, 1946, p.494).

Uma fase interessante da musicologia surge com a participação de duas mulheres que trouxeram muita energia, competência e talento para desenvolver trabalhos como assistentes do estudioso Luiz Heitor: as musicólogas Mercedes Reis Pequeno, que se especializou na área nos Estados Unidos da América, e Cleofe Person de Mattos, uma das mais ilustres musicólogas brasileiras e diretora da Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, a quem devemos praticamente toda a recuperação do que sobrou da obra do mais importante compositor do período colonial brasileiro, Padre José Maurício Nunes Garcia, sobre o qual produziu um catálogo temático, obra esta que serve de referência para todos os estudiosos da música (MATTOS, 1970).

O Padre José Maurício foi esquecido durante anos, sendo descoberto no século XIX, por Visconde de Taunay e o escritor Porto Alegre, então, apresentado como gênio único num deserto musical, sendo explicável essa colocação porque até hoje não se realizou uma pesquisa sistematizada do passado musical do Rio de Janeiro, como a que vem sendo realizada em Minas Gerais em torno das confrarias.

Podemos apontar pesquisadores da música que se têm desdobrado para desenvolver trabalhos regionais como Régis Duprat, que vem acrescentando, ao longo da sua carreira, estudos como: “Música na Sé de São Paulo Colonial” (DUPRAT, 1995) e “Garimpo Musical” (DUPRAT, 1985), trabalhos fulcrais da sua carreira.

Na região Nordeste, por sua vez, encontramos trabalhos importantes como o do Padre Jaime Dinis, que dedicou estudos na região pernambucana e, particularmente, na Bahia. Publicou dois valiosos trabalhos: “Músicos Pernambucanos do Passado” (DINIS, 1971) e “Os Organistas da Bahia, 1750-1850” (DINIS, 1986).

A partir do momento que relacionamos esses pesquisadores da música que tanto realizaram e outros que realizam exaustivamente suas pesquisas nesse campo, não poderíamos deixar de incluir o trabalho de Bruno Kiefer com sua “História da Música Brasileira” (KIEFER, 1977, p.15-16), que destaca e propõe a reconhecer por sua vez “a participação do homem negro escravo em funções musicais erudita e semi-erudita”, rejeitando uma visão “exótica cultural” que chega a ponto de ridicularizar a etnia negra. Suas palavras que nos orientaram sempre, colocamos aqui:

Estas poucas citações - que bem poderiam ser um incentivo para um trabalho mais exaustivo sobre o assunto - já permitem formar uma imagem da contribuição direta do negro para o desenvolvimento da música erudita (ou semi-erudita) no Brasil, ao longo do período colonial. (KIEFER, 1977, p.15)

Devemos refletir sobre o caminho da historiografia musical brasileira a partir dessas colocações para pensarmos os rumos das pesquisas no Brasil. Outros pesquisadores vêm destacando-se com seus trabalhos mais atuais, como Paulo Augusto Castagna, que tem realizado trabalhos pedagógicos interessantes, além de pensar algumas questões no campo da musicologia. Ele propõe uma história para o desenvolvimento humano, um trabalho interessante e inovador nesse campo (CASTAGNA, 2011) e que demonstra energia e competência em querer arejar o pensamento musicológico brasileiro. Outros nomes surgem colaborando com a renovação do discurso nos seus trabalhos referentes à música; e alguns mantêm ainda uma linha discursiva voltada para um empreendimento musicológico com mérito a trabalhos específicos, seguindo um discurso mais voltado para uma musicologia estimulada à recuperação de manuscritos musicais e trabalhos biográficos de importância, mas que não avançam nas questões da prática musical na América portuguesa.

Acreditamos que nossa atenção deva ser voltada para a chegada de homens e mulheres de diversas culturas, trazendo, posteriormente, seus pensamentos, suas vivências, suas influências e misturando-os a outros que aqui já existiam. Essa efervescência cultural os levou a criar algo que se disseminou em todo território das capitânicas, posteriormente vilas, cidades e bispados, com uma energia criadora e geradora de conflitos múltiplos no esteio da prática musical da sociedade.

A necessidade ainda persiste: “Temos de procurar os fundamentos da música brasileira em novos estratos, diversos dos que servem à música de outras nações do continente, representativos daquela singularidade étnico-cultural [...]” (AZEVEDO, 1950, p.18).

O caminho pesquisado pela hipótese dos conflitos na prática musical oferece, certamente, um entendimento maior do cotidiano da prática musical e social, na cidade Bispo de São Paulo, na América portuguesa. É evidente que toda investigação musicológica pode trazer contribuições inéditas quando parte necessariamente das fontes documentais, pois sabemos das dificuldades que encontramos ao deparar-nos com o patrimônio musical registrado totalmente disperso, sempre, necessitando inventariar e buscando preservá-lo. Muitos pesquisadores abnegados que atuaram e atuam arduamente na busca de diversas formas de manusear criticamente esse material, criando condições para uma reflexão sobre do ambiente sociocultural das práticas musicais do passado brasileiro. Se pensarmos que toda investigação musicológica se inicia essencialmente a partir das fontes documentais, podemos perceber claramente como ainda somos negligentes com o nosso passado musical, por mais que esses pesquisadores extremamente abnegados desenvolvam seus trabalhos em um nível de excelência.

Isso posto, procuramos descrever algumas contribuições de autores da literatura musicológica que desenvolveram e desenvolvem trabalhos que apresentam avanço para a história da música brasileira. Nessa perspectiva, encontramos, na figura do pesquisador alemão Francisco Curt Lange<sup>7</sup>, uma preocupação e paixão pela pesquisa pioneira da música brasileira, levantando dados de relevante importância para descrever o nosso passado quase esquecido. Sua intensa atuação como musicólogo levou muitos pesquisadores a conhecer a sua obra e a tê-la como referência. Realizou um importantíssimo levantamento de fontes sobre o passado brasileiro nos séculos XVIII e XIX, particularmente, na música dos compositores mineiros desse período. Seus trabalhos são conhecidos não só no Brasil, mas internacionalmente pelo Boletim Latino Americano de Música (BLAM) (1935-1946), tendo criado o movimento Americanismo Musical, que iniciou em 1930. Exerceu importância na musicologia argentina, uruguaia e de outros países hispano-americanos. Estimulou compositores de diversos países americanos com seu trabalho. Criou um Departamento de Musicologia na Universidade de Cuyo e dirigiu a Revista de Estudios Musicales (1949-1954). Atuou em diversas universidades norte-americanas e assumiu o cargo de pesquisador pela UNESCO em Minas Gerais, Brasil. Não somente teve méritos como pesquisador atuante, como exerceu com brilhantismo a prática da formação de outros pesquisadores. Exerceu importante papel como agente cultural, propondo debates com musicólogos e promovendo conceitos da História Cultural, não se dissociando do âmbito social e cultural.

Figura ímpar na história da música brasileira como pesquisador, folclorista e escritor. O diplomata, de carreira, exerceu durante muito tempo e ainda exerce com sua "História da Música brasileira" (1926), influência no campo do folclore até hoje, promoveu o I Congresso Brasileiro de Folclore, (1951). Em 8/2/1942, teve sua "História da Música" revista e aumentada, transformando-se em um marco no gênero, mas deixando a desejar nos aspectos sociorracial e no que tange à questão de gênero. Deixou lacunas por não se deter na questão dos músicos negros e não aprofundá-la, bem como deixando a participação da mulher na invisibilidade.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, cuja obra de pesquisa influenciou jovens pesquisadoras como Cleofe de Mattos e Mercedes Reis Pequeno, que, posteriormente, tornaram-se suas assistentes, era um folclorista, musicólogo-etnomusicólogo e desenvolveu trabalhos de ponta. Realizou estudos sobre José Maurício Nunes Garcia, Francisco Manoel da Silva, Carlos Gomes, em 1950, reunidos no livro “Música e Músicos do Brasil”, no qual propõe reflexões sobre esses autores; sendo que completa essa análise em outra obra sua “150 anos de música no Brasil” (1956). Esta, talvez, seja sua obra mais significativa, onde podemos encontrar uma visão mais etnomusicológica, renovando o discurso da musicologia naquele momento que foi lançada.

Musicóloga e regente apaixonada, Cleofe de Mattos dedicou sua vida ao resgate da obra do Padre José Maurício Nunes Garcia, gravando sua obra e levando ao conhecimento do público brasileiro e mundial com seu coral, que deu origem à Associação de Canto Coral em 1941, gravando a obra do Padre José Maurício. Sua excepcional obra, “O Catálogo temático das obras do Padre José Maurício” (1970), tornou-se uma referência para os musicólogos que se propuseram a realizar trabalhos similares com outros compositores do período colonial. Desenvolveu seu trabalho com uma visão sociocultural, completando, com uma biografia desse padre mestre, uma visão social do homem e músico afrodescendente. Com o estudo estilístico das composições do padre mestre José Maurício, permitiu aos musicólogos realizar diversos estudos estilísticos da sua música. Procurou comparar, cuidadosamente, diversas versões encontradas nos arquivos, assim, viabilizando aos musicólogos uma análise comparativa e a reconstituição da forma de compor.

O pesquisador Régis Duprat realizou trabalhos pontuais, dentre os quais, destacam-se “Garimpo Musical” (SÃO PAULO, 1985), levantando inventários, testamentos em arquivos de São Paulo e Minas Gerais, trabalhando com séries documentais de várias cidades paulista.

---

<sup>7</sup> Acervo Curt Lange é instalado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sendo importante para a

Mas sua obra talvez mais importante seja "Música na Sé de São Paulo Colonial" (SÃO PAULO, 1995). Um estudo sobre a vida e obra de André da Silva Gomes tornou-se o mais significativo trabalho, certamente, tentou equiparar seu trabalho ao da ilustre professora Cleofe de Matos ao pesquisar sobre o padre mestre do Rio de Janeiro. Propôs-se a desenvolver seu trabalho de pesquisa para conhecer o passado da música paulista a partir da figura do mestre da capela André da Silva Gomes. Tem contribuído sistematicamente com trabalhos sobre a música paulista e brasileira, dando sempre ênfase ao mestre da capela André da Silva Gomes, buscando resgatar, analisar e restaurar para, posteriormente, efetuar gravações das peças encontradas por ele e seus discípulos. Sua contribuição com artigos em revistas e periódicos nacionais e internacionais possibilita-lhe a expandir e divulgar seus trabalhos como pesquisador, desse modo, abrindo caminho para uma visão estilística da obra desse compositor português radicado no Brasil.

O pesquisador Diósnio Machado Neto, por meio do seu texto, realiza um contorno estético do intelectual José Bonifácio de Andrada e Silva, procurando identificar a essência formativa da prática musical desse intelectual brasileiro nascido em Santos. Seu texto coloca considerações sobre a questão da recepção e transmissão da polifonia portuguesa dos séculos XVI e XIX.

Claudia Polastre (SÃO PAULO, 2008) imprime no seu trabalho, como na tese de doutoramento "A música na cidade de São Paulo 1765-1822", um viés histórico e cultural, sua intenção durante o trabalho foi discutir a prática musical na cidade e "verifica como a circulação da música entre as esferas profana e sagrada [...]". A partir dessa afirmação em sua tese, sentimos falta de um maior aprofundamento na questão da legislação, o que levaria certamente ao problematizar a questão do "profano e sagrado", teria que confrontar toda uma legislação sendo introduzida no cotidiano das cidades e que atingiria profundamente nas celebrações e o modo de vida das pessoas no convívio da sociedade. Certamente veria o quanto a vida na cidade estava sendo afetada, isso permitiria a ela, como pesquisadora, aprofundar a questão do "profano e sagrado" com mais intensidade, buscando entender o quanto de dissabores trouxe a prática musical daquele momento.

Esse equívoco já não ocorre em um dos principais textos do pesquisador Castagna (1999) "Sagrado e Profano na Música Mineira e Paulista", um texto, como ele mesmo afirma, parcial, mas que nos oferece uma perspectiva de reflexão, trazendo a legislação para o debate de como se deu a circulação da música entre as esferas profana e sagrada, bem como os

conflitos que foram surgindo. O pesquisador Paulo Castagna vem, com seus textos, renovando e aprofundando o debate com muita competência na musicologia, inserindo dados pesquisados por ele com muita capacidade, principalmente, nesse trabalho – muito agradável –, traz o debate da cultura musical antiga brasileira para uma legislação que foi lentamente introduzida mediante ofícios, Cartas Régias, estatutos de irmandades e Sé de cada bispado. Conhecedor, com muita competência, desse território do conhecimento, o pesquisador Paulo Castagna (2000) abre um leque de conhecimentos sobre a música mineira e paulista com seu trabalho de doutorado; ele, como pesquisador, em seu texto, utiliza-se do resultado das suas fontes musicais. O musicólogo paulista Castagna vem contribuindo para um entendimento, com grande objetividade e coerência eclética, dos critérios estilísticos que impunham as escolhas do repertório sagrado por parte do poder eclesiástico. Sem dúvida, o produto final de sua pesquisa avança substancialmente para elevarmos o nosso conhecimento sobre os mecanismos de circulação e apropriação dos modelos musicais luso-brasileiros, seja erudito ou popular.

Em síntese, concernente ao objeto de pesquisa da prática musical em tela, restou-nos a impressão da ausência de trabalhos que se debruçam sobre a perspectiva de como essa legislação era adaptada para servir aos propósitos nas cerimônias e Sés. A transmissão cultural tinha o propósito de preparar uma prática musical e isso incluía formação e participação conforme os preceitos do Concílio de Trento. Analisar a prática musical à luz da documentação encontrada leva-nos a acreditar na possibilidade de formular questões novas, assim, criando possibilidades múltiplas de entender critérios e escolhas, além de identificar personagens atuantes em uma sociedade patriarcal, na qual, ao contrário do que se pensa, havia vozes discordantes no cotidiano da prática musical.

Ainda se conhece pouco, apesar dos estudos estabelecidos pelos pesquisadores Duprat (1995), Castagna (1999; 2000), Diósnio (2009) e Polastre (2008), autores que, de alguma forma, deram início e outros avançaram de forma diferente na perspectiva do entendimento da prática musical colocando, dessa forma, o profano e sagrado na prática musical como tema de ponta.

Conforme a musicologia avança com trabalhos reflexivos, vão surgindo outras questões primordiais do âmbito da prática musical, como a presença das mulheres no cotidiano das cidades, dos bispados e das vilas dos séculos XVII e XIX. Pensamos que os estudos realizados, até hoje, no campo da musicologia não conseguem responder por completo a algumas questões pertinentes à prática musical, apesar do avanço das pesquisas na História da Música antiga brasileira. Poderíamos, nesse sentido, citar a questão das mulheres

nos mosteiros femininos, que foram entregues por seus pais, muitas delas detinham conhecimento de música e tocavam instrumentos como harpa e órgãos, será que seus pais exerciam algum conhecimento de música? Quem foi seus primeiros professores, como elas adquiriram esse conhecimento? As chantres e subchantres nos mosteiros eram compositoras, arranjadoras, que fim levaram as informações sobre essas mulheres que ocupavam espaços privados dos mosteiros femininos?

Se eu não sou o que você diz que eu sou, então você não é quem pensa que é. Se as mulheres não são servas, homens não são senhores. Se mulheres não são inferiores, homens não são superiores. Há homens que ainda lutam contra a ideia de que mulheres são seres humanos iguais a eles. A humanidade, o poder e a inteligência das mulheres os perturbam e à sua busca pelo domínio. (SOLNIT, 2017)

Certamente, nos últimos anos, ocorreram avanços na pesquisa da música com alguns trabalhos surgindo nesse campo da musicologia feminina, como aqueles das autoras Adkins e Ozaita (1995). É uma renovação do discurso dos pesquisadores com trabalhos que vêm desvelando mulheres na atividade musical que estavam esquecidas ou nunca foram lembradas pela historiografia musical; como a cantora, professora negra “Camila Maria da Conceição”, que foi recuperada, para nossa felicidade, pelo pesquisador Bittencourt (2008). Acreditamos que trabalhos como esse possam trazer algumas questões para reflexão da prática musical, ajudando muito a renovar as discussões.

O motivo que nos levou a estudar os conflitos e as desordens na prática musical foi porque percebemos que, por traz desta situação de crise, havia muito mais que o sagrado e profano, havia a imposição de uma cultura sobre a outra, leis, normas que retiravam o espaço, legislavam sobre comportamentos e gostos estéticos e impunham-se, com o olhar redutor do colonizador, para controlar as práticas culturais e musicais tanto discutidas nas legislações, pelo viés do Concílio de Trento.

## 1.1 A MÚSICA NA CIDADE DE SÃO PAULO

Os colonizadores portugueses foram estruturando, conforme seus interesses, uma caminhada que os levou a desenvolver uma conquista de mentes e espaço até sua chegada e ocupação do platô. O processo bem-sucedido teve início no litoral de São Vicente, procurando não prejudicar, em nenhum momento, essa empreitada elaborada pelas autoridades portuguesas, o padre Manuel da Nóbrega (1517-1570) foi quem assumiu o controle das diretrizes da Companhia de Jesus na América portuguesa. Abrindo caminho pela astúcia, pelo

incenso e pelas orações, foi achegando-se ao povo gentio, dessa maneira, organizando uma rede de relacionamentos, conhecendo sua língua e criando alternativas para ensinar seus cânticos sagrados por meio da teatralização. Segundo o estudioso de música, Luiz Heitor Azevedo:

O indígena era sensível ao canto e à música dos instrumentos. Tentando a aproximação com tribos desconhecidas os jesuítas faziam preceder suas procissões pelos meninos índios que cantavam e, entrando em novos aldeamentos, dispunham favoravelmente os seus moradores. (AZEVEDO, 1956, p.10).

Criava-se assim uma ligação entre a Companhia e seus membros para o processo de catequese. Muitos catequistas sobressaíram-se apresentando contribuições no processo de evangelização, mas um deles ganhou notoriedade nesses quesitos, foi José de Anchieta (1534-1597). Um dos benefícios que levou ao sucesso da empresa de Mem de Sá foi a aliança com os jesuítas na pessoa de Nóbrega.

Esta aliança, exaltada num poema de 2.947 versos em latim intitulado *De gestis Mendi de Saa* atribuído a Anchieta, é o protótipo das diversas alianças entre missão e poder colonizador que estão na origem das cidades brasileiras[...] pela aliança entre jesuítas e Mem de Sá. (HOORNAERT, 1979, p.48).

Seria essa a origem das nossas cidades brasileiras e da constituição delas como cidades e bispados? Para consagrar o solo, onde tanto “*sangue dos vencidos*” foi derramado e o “*suor dos vencidos reduzido à escravidão*” (HOORNAERT, 1979, p.48), foi necessário realizar alianças em que ambas as partes tiveram de abdicar de algo do seu interesse, havendo a barganha para se conquistar corações, mentes e territórios, além do poder que obtiveram.

Hoornaert (1979) leva-nos a pensar sobre todo discurso moral, sexual, antropofágico que foi produzido para viabilizar essa aliança, que posteriormente veio resultar na criação dos engenhos de açúcar, originando matanças de indígenas. Um exemplo que perdurou até o século XVIII, na Vila de Santos, foi o engenho conhecido como São Jorge dos Erasmos<sup>8</sup>, fundado em 1534 (CHRISTOFOLETTI, 2011). Segundo Morães (1949, p.172), seria o plano catequético de Nóbrega e dos jesuítas para plantar nos aldeamentos, de acordo com a necessidade do governo civil, de roçar com a espada o campo de ervas daninhas (entenda aqui como erva daninha a figura dos indígenas, pois eram dizimados por canhões e doenças enquanto o número de colonos aumentava).

Assim, uma confraria de religiosos jesuítas, chefiada pelos padres Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, partiu para criação, em 1553, da Vila de Santo André da Borda do Campo. No ano seguinte, foi criado o Colégio de São Paulo por Anchieta. Após o crescimento da população do povoado e sua ampliação, deu-se, por ordem de Mem de Sá, governador-geral do Brasil, a transferência dos seus habitantes para as imediações do colégio e a anexação da Vila de Santo André da Borda, tendo esse povoado sido elevado à categoria de Vila de São Paulo de Piratininga através de ato régio, sua Câmara foi criada e, posteriormente, passou a existir com o nome de Casa do Conselho (MARCÍLIO, 1973, p.15; SAINT-HILAIRE, 1976, p.123). Finalmente, em 24 de julho de 1711, a Vila de São Paulo passou à condição de cidade, e, em 1746, segundo Kidder (1980, p.205), foi constituída como sede do bispado, sujeita à diocese da Bahia.

Os primeiros passos para criar gradualmente a estrutura seguem a seguinte ordem: Piratininga; Casa de Piratininga; Casa de São Paulo de Piratininga; Colégio de São Paulo; São Paulo. De acordo com Serafim Leite (1953, p.79), a partir da composição administrativa criada, passou-se à legitimação, no campo espiritual, com o batismo e a certidão de 25 de janeiro de 1554. Formou-se em torno do colégio um núcleo de povoação de homens da terra convertidos; situado na latitude 23° 33' e 49' de longitude, o lugar foi escolhido por suas condições climáticas agradáveis, sua vegetação abundante, campo e suas águas limpas entre a confluência dos rios Anhangabaú e Tamanduateí. A parte mais centralizada da cidade colocava-se em uma altitude entre 720 e 830 metros. Todo esse aspecto de pureza espiritual, natureza e sonoridade antagonizava-se com a origem desses emigrantes europeus de cidades putrificadas pela sujeira e doenças endêmicas.

Um “novo mundo” surgia com a oportunidade de moldar almas novas no preceito mais puro da religiosidade cristã, levando a espiritualidade a uma numerosa população indígena, em uma região que já convivia com os portugueses, pronta para ser catequizada, batizada e transformada em um rebanho de fiéis servidores da Igreja Católica e prestadores de serviço. Para isso, foi instituída a escola de meninos do irmão António Rodrigues, jesuíta que passou a administrar a instrução dos filhos dos índios com a doutrina cristã, ou seja, ler, escrever, cantar e tanger instrumentos para o Culto Divino, assim, iniciando o treinamento para as missas e festejos da igreja. São os primeiros passos da introdução da música europeia, com fundamentos religiosos, para servir ao Senhor. Uma tradição cultural de homens da terra

---

<sup>8</sup> O engenho funcionou, segundo o historiador Paul Meurs (1995), até o século XVIII. E, ao longo desse período, produziu cana para exportação, além de rapadura e aguardente para consumo interno em ambas as Vilas (Santos e S. Vicente) no século XVIII.

começou a ser substituída lentamente, dessa maneira, dando espaço aos desejos do dominador e das suas verdades espirituais mediante a liturgia, o canto e as orações.

Serafim Leite (1953, p.17) relata que “muitas vezes cantam os meninos todos na missa de canto de órgão, o que é muito aceito aos índios e gostam todos de os ouvir. O P. Francisco Pires é agora mestre dos meninos, a maior parte dos quais são filhos dos gentios”.

A vitalidade organizacional dos jesuítas levou-os a criar um grupo para enfrentar com sucesso as dificuldades do território no século XVI. Durante intensa comunicação através de cartas enviadas aos Provinciais da Companhia de Jesus, podemos seguir fatos documentados<sup>9</sup> de grande relevância descrevendo os primeiros passos da vila que ali nascia sob um ritmo lento, acompanhado de uma sonoridade nativa da natureza (CAMEU, 1977). Mas revelam também os primeiros conflitos que agitaram os seus moradores, em torno do colégio e da capela rusticamente criada para os primeiros trabalhos de evangelização.

No início da colonização foi desenvolvido um sistema de prática musical nas reduções a partir dos séculos XVII e XVIII, por toda a região da América e, inclusive, na Vila de São Paulo. Em dado momento, esse sistema criado nas reduções surgiu para suprir em alguns aspectos a falta de músicos de ofício de determinado grupo hegemônico português e seus interesses. Nas aldeias, ensinava-se a cantar, tanger, a flauta e o canto de órgão para acompanhar a missa. Muito desse ensino gerou preocupação e passou a ser motivo de ações que a corte, em Portugal, calhou a administrar por meio do Tribunal da Real Mesa Censória, órgão fiscalizador do poder eclesiástico, que identificou, no livro “Officium Parvum”<sup>10</sup>, confusões inscritas dentro das regras do jogo colonial, mas que não deixavam de tender para a heresia, com isso, estragando a “verdadeira” devoção.

A organização administrativa no Brasil, pelo regime de capitânicas hereditárias, não atingiu os resultados esperados pela metrópole; por conseguinte, restou aos donatários administrarem terras maiores que os feudos de Portugal, procurando povoar e extrair o que podiam das suas terras e assumindo o controle das vidas dos povos indígenas que ali habitavam.

---

<sup>9</sup> Não havia referência sobre ao canto na carta de Pero Vaz de Caminha, pois outros viajantes demonstraram o contrário em questão à voz, pois esse viajante não acreditava que os primeiros moradores vivenciassem o canto e a dança em união, conjuntamente.

<sup>10</sup> Os ofícios religiosos são orações e súplicas dirigidas a Deus, diretamente ou pela intercessão dos santos. A palavra ofício vem de *opus* que, em latim, significa “obra”. A palavra “parvas” significa as versões simples ou simplificada das orações e liturgias, uma vez que vem de *parvus*, no latim, e tem o significado de “pequeno”. Disponível em: <farfalline.blogspot.com/2015/08/oficio-pardo-de-nossa-senhora.html>.

## 1.2 O BISPADO PAULISTA E A MÚSICA DE VIOLINOS

No início do século XVII, a agressividade das tribos vizinhas foi pouco a pouco apaziguada, criando condições para o desenvolvimento do projeto evangelizador mesmo que tenha custado o sangue de milhares de indígenas, muitos reduzidos à condição de escravos que passaram a servir, ainda com muita resistência, aos senhores que precisavam de mão de obra sem nenhum custo (MONTEIRO, 1994, p.72-73). Por sua vez, os padres, segundo Cardim (1980), passaram a ensinar diversos ofícios, e em todas as aldeias havia escolas onde aprendiam a cantar e tanger. Conforme Monteiro (1994), a introdução de aprisionados guaranis na cidade São Paulo chegou a uma proporção de milhares, originários das reduções do Guairá<sup>11</sup>, sendo que dessa leva houve um número pequeno negociado em outras capitanias (MORAES, 1940).

Como afirma John Monteiro (1994), as expedições de apresamento ocorridas no século XVII, em busca dos indígenas, constituíam-se em uma reserva adicional de mão de obra para a economia colonial. Com a crise no fornecimento, essa reserva passou a ser utilizada para suprir o serviço particular. É evidente que os paulistas contaram, sempre, com a ajuda das autoridades da Câmara Municipal para lançar mão dos índios aldeados, sendo que muitos deles se utilizavam do recurso em suas fazendas e nos serviços de suas casas.

No decurso do século XVII, a cidade de São Paulo tornou-se uma contradição ao ser ponto de partida das Bandeiras – constituídas de homens jovens que percorriam territórios distantes como o Vale do Paraíba e as Minas Gerais, seguindo até o nordeste brasileiro,

---

<sup>11</sup> Com o Tratado de Tordesilhas, a fronteira, ao sul da Capitania de São Paulo, virou uma terra de disputas, pois Portugal e Espanha tinham interpretações diferentes do tratado. Essa disputa não ocorreu diretamente por muito tempo, por aproximadamente cinquenta anos, essa região foi um território de passagem para viajantes portugueses e espanhóis, até que em 1554 foi fundado o primeiro núcleo povoador no oeste paranaense, a Vila espanhola de Ontiveiros, que dois anos depois seria trocada de local por ser um terreno inóspito para a saúde, sendo fundado assim um novo núcleo povoador, chamado Ciudad Real del Guairá, que veio a ser o centro de colonização espanhola em toda região do Guairá. Os espanhóis usavam mão de obra indígena pela servidão por contrato para extrair erva-mate e procuravam por pedras e metais preciosos. Em 1570, foi fundado o terceiro núcleo de povoação, chamado Villa Rica del Espíritu Santo, construído com moldes de uma verdadeira cidade, porém por conta de uma epidemia de varíola, também, foi transferida de local em 1586. Visto a dificuldade dos colonizadores de utilizarem a mão de obra indígena, em 1588, chegam ao Guairá os primeiros padres jesuítas, que dariam à região um caráter missionário, atuando na catequese dos índios e facilitando a utilização da mão de obra dos mesmos pelos espanhóis. Em 1607, esses padres são chamados de volta a Assunção para fundação da Província Jesuítica do Guairá, onde os jesuítas fundaram as primeiras missões jesuíticas, sendo a primeira delas em 1610, chamada Nuestra Señora de Loreto. Essas missões prosperaram, chegando ao total de quinze em todo o território que hoje compõe o estado do Paraná. Porém passaram a ser alvo dos paulistas, que utilizavam a mão de obra do índio, e em 1628, a principal bandeira comandada por Raposo Tavares dizimou o Guairá, destruindo as missões e levando os índios como mão de obra para São Paulo. Em 1631, eles voltam e destroem Villa Rica del Espíritu Santo, os espanhóis de Ciudad Real fogem e os jesuítas de duas missões, também, conseguem escapar dos bandeirantes, fugindo para o território argentino; deixando no Guairá um grande vazio, sem nenhum tipo de colonização (MORAES, 2013).

alcançando, também, ao sul, o Rio de La Plata e o Paraguai –, deixando o vilarejo de São Paulo esvaziado em termos de homens, fazendo com que a vila tivesse uma “predominância numérica feminina”, segundo Marcílio (1973, p.14). Saber da ausência masculina devido às Bandeiras levou-nos a olhar para a cidade de São Paulo de forma a reconhecer esse ambiente geral, cultural e socialmente com a presença feminina, pois é de suma importância observarmos que a análise realizada na documentação vai revelando, em alguns momentos, aspectos dessa população e inserindo essa mulher no cotidiano da prática musical, desvelando uma problematização nova e que passa a ser alavancada para situação de protagonista à luz da documentação em uma cidade que tinha o retorno de homens envelhecidos que a utilizavam como local para passar seus últimos momentos de vida.

Uma “cidade feminina” (MARCÍLIO, 1973; DIAS, 1984), onde as percepções das condições de vida social do local expõem as transformações; que vai referindo-se sutilmente nas correspondências, na legislação, expondo o universo psicológico delas na cidade de São Paulo. A escassez aparente da documentação não foi impedimento para conhecer o protagonismo dessas mulheres na atividade musical. Acreditamos que o universo feminino a ser pesquisado na prática musical, ainda, possa ser ampliado e diversificado. A cidade é feminina, a Catedral é masculina, o bispado é do bispo, é a estrutura da sociedade, o discurso oficial quase nunca lembra que a cidade é feminina. A historiadora Michelle Perrot (2017) chama nossa atenção para quando as mulheres surgem no espaço público, os observadores ficam desconcertados. As mulheres surgem sempre em grupo, coletivamente se apresentam em algum ponto e nunca individualmente, mas quando surgem demonstrando essa individualidade, na prática, são sempre vistas segundo estereótipos da negação.

Uma mulher que se fazia ouvir pela sua voz, nos corais dos mosteiros femininos, com sua face desconhecida e separada do mundo dos homens por muros aparentemente impenetráveis, que não barravam a sonoridade de sua voz através dos cânticos e orações, mostrando ao mundo externo que belíssimas vozes de mulheres protagonizavam a prática do canto mediante o ensino do solfejo, solmização, do latim *solmisatio* (ANDRÉ, 2011). Conheciam, por ofício monástico, os textos em latim da Vulgata e, nessa condição de monjas, recaiu sobre elas o ensino da escrita e da solmização nas irmandades e nos mosteiros, permitindo encontrar, nestes e no cotidiano da cidade, o protagonismo lírico das vozes femininas, deixando de ser uma história de ausência da mulher, sendo necessário recordar sua presença. Apesar de os estudos, ainda, não datarem em um manuscrito musical desse período, é necessário encontrar o maior número de informações para reconstituir esse universo feminino.

A recuperação da autonomia da Capitania de São Paulo em relação ao Rio de Janeiro ocorreu com o Decreto de 5 de janeiro de 1765, quando Dom Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, restaurava a capitania paulista nomeando para governador Dom Luís Antonio de Souza Botelho Mourão, Morgado de Mateus.<sup>12</sup> No seu mandato (1765-1775), houve a criação de vilas e do forte Iguatemi, que foram estruturando e reorganizando o território paulista de então, que abrigava ainda a região do atual estado do Paraná. Morgado de Mateus deu ênfase na militarização para suprir as necessidades militares da capitania, além disso, núcleos urbanos ficaram a cargo as leis oficiais portuguesas, essa submissão serviu para os aldeamentos indígenas, pousada de tropeiros e povoados. É evidente que o estímulo dado pelo poder naquele momento para criar condições novas em toda região fronteiriça, mal-ocupada e planejada. Essa iniciativa ocorrida durante o governo de Morgado de Mateus não foi isolada, ela claramente teve o apoio do Marquês de Pombal (1750-1777), embora em meio a disputas com espanhóis, necessitando confirmar a soberania portuguesa na colônia (KANTOR, 2006). O processo de urbanização estendeu-se a outras vilas, que tiveram definição de traçado da praça e das ruas, construção da igreja era o padrão visível da nova povoação. Parapanema, Moji Guaçu, são alguns exemplos de vilas que se estruturaram nesse período.

Neste período de restauração, surgiram, na cidade de São Paulo, determinadas situações de “desenvolvimento demográfico, produtivo, tornando-se centro de transações mercantis e integração da capitania aos interesses econômicos luso-americanos, que acabaram por favorecer o enraizamento de interesses de grupos” (MEDICCI, 2010, p.111-175). As aldeias indígenas no entorno de São Paulo, sobretudo, as de M’Boi Mirim<sup>13</sup>, Pinheiros, e São Miguel, surgem na documentação com suas especificidades de ofício, que eram formadas por tecelões, ceramistas, sapateiros, etc., sendo que, nas aldeias de M’Boi Mirim e Itapeperica, encontramos um quadro constituído por músicos de ofício.

Para além da cidade, outras vilas da capitania, como Itu e Santos, nesse período do Setecentos, surgem como núcleos de negócios e negociantes que percebem a oportunidade e inserem-se com muita habilidade no mundo dos negócios e buscam poder e prestígio local. Não obstante a esse cenário de comércio, poder e prestígio, existia a necessidade de

---

<sup>12</sup> D. Luís António de Sousa Botelho Mourão, nasceu em 21/2/1722 e faleceu em 5/10/1798 com 76 anos, foi governador da recém-recriada capitania de São Paulo, que havia sido extinta em 1748, é personagem histórico do período do Brasil Colônia (1765 a 1775). Nesses dez anos, elevou cerca de vinte povoados e aldeias indígenas à condição de freguesias e vilas.

<sup>13</sup> A grafia da palavra MBOY como se encontra no original e não Mboi, além da palavra aparecer na documentação sozinha, também aparece conjugada com outra palavra da seguinte maneira “Mboy Mirim”.

entretenimento para esses homens que chegavam à cidade e muitos mantinham casas para comercializar seus víveres, dentro de uma circunstância que favorecia o crescimento econômico e cultural musical.

Afonso de Taunay (1951) informa nas suas crônicas que, em 1765, na rua São Bento, entre o largo de São Bento e o Rosário, arrendara João Dias, no valor de duas patacas mensais, ou seja, 640 réis, o prédio que veio a servir de ópera. Mostra, com isso, que o Sr. João Dias soube perceber o momento da cidade e tornou-se um administrador no meio artístico, fomentando a vida cultural da cidade paulistana e servindo a esta nova casta de pessoas bem-sucedidas que lá chegavam, oriundas de outras vilas ao redor de São Paulo, para tratar de seus negócios e saborear novidades. Nesse mesmo período, destaca o visconde (1951) as festividades promovidas pelo governador Morgado de Mateus, em agosto de 1770, com a participação dos músicos da Casa da Ópera que estiveram presentes acompanhando a solenidades. Esses eventos começaram no dia 19, ao encerramento das comemorações, na noite de 21, com toda iluminação devida (TAUNAY, 1951), iniciou com uma loa<sup>14</sup> em que competiam Marte e Minerva, depois dessa abertura, subiram ao palco, para ser encenada uma comédia “Mais vale amor de um reino”, as figuras com figurinos bem-trajados. Cabe, aqui, ressaltarmos que, certamente, esse repertório estava sendo levado para satisfazer o gosto do governador e, a partir do seu gosto, ele formava o gosto de pessoas em ascensão economicamente, trazendo um refinamento aos olhos e ouvidos a todo um grupo de pessoas que estava em ascensão na cidade e nas vilas.

O cenário musical da cidade de São Paulo teve como características a tensão e o conflito, resultando em várias mudanças e normatização que se deram pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707), Direito Civil Eclesiástico Brasileiro<sup>15</sup>, que trouxeram para a legislação relativa à prática musical, boa parte da orientação do Concílio de Trento (1545-1563)<sup>16</sup>, tornando-se manifesto na documentação do século XVII ao XIX, sendo

---

<sup>14</sup> Poesia, ou, às vezes, excertos de poesia e mesmo uma simples estrofe, intercaladas entre os números de canto nos autos, reisados e “brinquedos” (veja este nome) pelos personagens. As loas são faladas (DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO, 1989).

<sup>15</sup> Direito Civil Eclesiástico Brasileiro, Antigo e Moderno, em suas Relações com o Direito Canônico ou Collecção Completa Cronologicamente Disposta; desde a primeira dinastia portuguesa até o presente compreendendo, além do Sacrossanto Concílio de Trento, Concordatas, Bullas e Breve; Leis, Alvarás e Decretos; Provisões, Assentos e Decisões; tanto do Governo como da antiga Mesa da Consciência e Ordens, e da Relação Metropolitana do Império; relativas ao direito público da Igreja, a sua jurisdição, e disciplina; à administração Temporal das Catedrais e Parochias, as Corporações Religiosas, aos Seminário, Confrarias, Cabidos, Missões, etc. (Cf. ALMEIDA, 1866).

<sup>16</sup> Com alguns lapsos de tempo entre 1545-1563, o Concílio de Trento formulou normas e estabeleceu legislações que vieram a fortalecer o domínio da Igreja Católica Romana diante do movimento de Reforma Protestante que dera início quando da exposição das 95 teses de Martinho Lutero em 1527. Portanto, o Concílio

resultado da preocupação do que já havia ocorrido na Europa anteriormente e que fora detectado nos bispados e nas antigas Reduções Jesuíticas do Sul.

A expedição do Edital da Real Mesa Censória, de 18/3/1773, assinado pelo Bispo Caetano José Mendes, durante o governo de Dom José I, chegou com a força de delimitar a falta de critério para utilização dos hinos durante o Culto Divino, assim, definindo-se onde iniciava e terminava o serviço religioso. A utilização dos versos das ladainhas e antífonas incorretamente aproximava os fiéis da chamada heresia, uma situação muito sensível e tênue – sem aprovação da Congregação dos Ritos. Constituiu-se em uma ação intimatória, por conseguinte, elevando a tensão pelo fato de os cantos entoados em língua dos homens da terra serem considerados uma forma de heresia; e, portanto, tal ação era passível de julgamento diante da Real Mesa Censória.

O prelado de Portugal, atento ao uso do material contido no livro e às canções que surgiam a partir do livro “*Officium Parvum*”, toma a atitude de censurar, com isso, criando um prenúncio de agitação, surgindo uma determinação para chamar a atenção dos desavisados que usassem o conteúdo desse livro. Um livro proibido não deveria ser utilizado para criar cânticos, e aqueles que o utilizassem não poderiam alegar ignorância diante do tribunal da Real Mesa Censória sob pena de serem acusados.

Nesse contexto, construindo caminhos por meio do poder eclesiástico – que, muitas vezes, ombreou-se ao poder municipal, travando embates em alguns momentos para impor sua vontade mediante a escolha do mestre da capela<sup>17</sup> –, controlava-se a prática musical em São Paulo no período do Morgado de Mateus. A professora Bellotto (1976) levanta uma questão sobre o elemento local nas diferentes áreas de ação. O governador aparece resistindo à imposição de uma ordem, mas ele, Morgado de Mateus, não buscava um rompimento com a metrópole. A crise não se baseava no apoio de uma resistência local, ela se devia certamente

---

de Trento pode ser caracterizado como uma ação antirreforma e que provocou impactos nos países que eram aliados ao catolicismo, como, por exemplo, Portugal e Espanha.

<sup>17</sup> Mestre da capela (em alemão, *kapellmeister*) designa a função de uma pessoa que, entre outras obrigações, deve ser responsável por compor música. A palavra é composta das raízes germânicas *Kapelle* (coro) and *Meister* (mestre). *Kapelle*, por sua vez, origina-se da palavra latina para “Capela”, que foi, durante a Idade Média, o centro da atividade musical. Portanto, originalmente, a palavra era utilizada para designar alguém responsável pela música numa capela. Entretanto o significado do termo evoluiu bastante em resposta às mudanças na profissão do músico. Segundo Duprat (1995, p.77) “[...] a função de mestre da capela da Sé da Cidade do Salvador das Partes do Brasil foi criada por Carta Régia somente a 15 de julho de 1559 e, não obstante o seu preenchimento oficial ter sido realizado em dezembro do mesmo ano, na pessoa de Bartolomeu Pires, primeiro mestre de capela da Sé de Salvador. Os termos contidos naquela Carta Régia sugerem o anterior exercício do cargo, talvez por parte do próprio Bartolomeu Pires, cujas funções seriam, então, confirmadas naquela segunda data. Assim, diz a carta que ao novo mestre de capela deve 'por-se-lhe o encargo de ensinar mais Órfãos, e pobres dos que agora ensina' A função pedagógica e social de “ensinar de graça os Órfãos e pobres que ao Bispo parecer”.

pelo desentendimento do relacionamento com o vice-rei e com os objetivos da Coroa, além da oposição do Sr. bispo. Vejamos como essa relação ácida dava-se entre o poder espiritual e temporal, surgindo em tom de reclamação no ofício descrito a seguir:

Sobre as relações do governador com o Sr. Bispo.

ILL.mo Ex.mo E.Enr<sup>o</sup>- Tendo feito ver a V.Ex.<sup>a</sup> pelos meus ofícios n<sup>o</sup>56 do 1<sup>o</sup> de dezembro de 1798, e n.º81 de 6 de maio de 1799, a sem razão com q.<sup>o</sup> o Bispo Diocese se conspirou contra mim, e se declarou manter de uns poucos, que couloidos com ele organizarão as muitas contas, que desta capitania se dirigida à Real Presença por essa secretária: devo igualmente participar a V.Ex.<sup>a</sup> q.e tendo noticia o mesmo Bispo de q. a suas falsas representações foram olhadas por S.A.R. com aquele desprezo de que se faziam criadoras pela sua manifesta contradição, e total facilidade, procurou a da vida de meu Irmão a esta Capitania, o Capitão Tenente d'Almada Real Francisco Manoel Berardo de Mello Castro e Mendonça, que foi mandado pelo chefe de Divisão e Comandante da Esquadra d'América Donald Campbel para fazer prontificar o necessário para a expedição do Regimento de Infantaria; que embarcou para a ilha de Santa Catarina sobre a nau medusa. (AESP, 1801, p.75-76).

O clima entre o governador e o bispo chegou a um ponto que houve a necessidade de um armistício entre ambos os poderes, sendo selado sobre o comando do desembargador ouvidor-geral da comarca Joaquim José de Almeida, que foi incumbido de realizar a paz. O local escolhido foi a Sé devido às festividades do Corpo de Cristo. O ofício estende-se com algumas informações que se referiam à Sé; e a realização das celebrações e solenidades ocorreram com missas, procissões, honras eclesíásticas para reatar uma amizade dissolvida sem fundamento e reconciliada por necessidade, mesmo que o governador reconhecesse que eram falsas as representações por parte do bispo.

Refletir sobre quais os caminhos foram percorridos, dessa forma, buscando entender de que maneira uma só concepção de música pôde manter-se e constituir-se, para tantos espíritos diferentes e sucessivos, em um horizonte único; o jogo das transmissões, o modo pelo qual Foucault (1995) procura entender as afinidades humanas, ilustra sua percepção da compreensão do mundo e da história. O olhar para as práticas humanas, conflituosas, faz com que tenhamos um processo de hierarquização próprio do jogo, cujas situações individuadas na relação envolvendo o poder de estender seu domínio bem além de si, pelo esfumaçar do incenso, dos cantos e das orações, são aspectos das transmissões hierarquizadas no mundo luso-brasileiro.

Antes mesmo de São Paulo tornar-se uma cidade e sede do bispado, encontramos, na vida cultural e religiosa da vila paulista, indícios de um clima de tensão sobre olhares e ouvidos conservadores do poder eclesíástico que exerciam o controle da música, pois qualquer gesto ou atitude poderia despertar suspeitas pertinentes ao indivíduo que,

simplesmente, realizasse um gesto fácil de ironia ou com expressão facial de riso, dessa forma, ironizando o culto na Igreja. O padre Vigário Domingos Gomes Albernaz questionou o fato de que o mestre da capela, Manuel Pais de Linhares, demonstrava certa falta de consideração diante do Culto Divino e serviço de Deus, sendo observada uma atitude de escárnio e risos durante a celebração, quando se entregava o sacramento e entoava-se o canto na dita igreja (SÃO PAULO, 1914-15).

Conduta como essa – que desrespeitava o Culto Divino dentro da igreja –, certamente, foi observada e registrada, como demonstra a documentação, relatando esse episódio aos oficiais da Câmara, que, por sua vez, entraram em contato com o poder eclesiástico para relatar e notificar, adequadamente, aos senhores do prelado para que esse mestre da capela não exercesse o cargo e somente recebesse as provisões, ficando claro que ocorreu o impedimento e a caracterização da sua expulsão da função, não tendo acabado o ano como foi constatado na certidão:

Aos dois dias do mês de junho de mil seiscentos e quarenta e nove anos nesta Villa de São Paulo na casa da Câmara do estado juntos ela os oficiais da câmara os abaixo assinados antes eles apareceu o padre vigário Domingos Gomes Albernaz e por ele foi dito que não é serviço de Deus nem bem e ornato do Culto Divino que Manuel Pais de Linhares exercitasse o officio de Mestre da Capela por quanto não era útil nem capaz de servir o dito cargo por nele ser muito serviço não tendo discipulos nem músicos para se celebrarem os Officios Divinos como é uso e costume em todos os mestres da Capela assistindo [...] com sua fazenda no aumento dela e como por três ou quatro vezes se tivessem todos indispostos com ele dito padre vigário com palavras escandalosas diante do santissimo sacramento e do mais povo que presente estava e em ocasião que estava revestido na celebração do Santo sacramento e além disto com os [...] e confrades da dita Igreja [...] a todos em ocasião de se perderem com ele o selo também de que os ditos irmãos peçam a sua de servirem aos santos e mais [...] sendo de tudo ele dito Manoel Pais Linhares causa e como nesta semana Santa passada estando na celebração dos sacramentos do canto na dita Igreja por muitas vezes ajudando aos officios Divinos ele não acudir com os que tinham de obrigação pelo que ele requeria aos ditos officiais da Câmara os abaixo assinados que o mandassem notificar que não exercitasse o dito cargo até se avisar ao Sr. or prelados para que provesse no caso como lhe parecesse justiça e mais ornato e serviço de Deus o que visto pelos ditos officiais da Câmara lhe mandaram tomar seu requerimento e que fosse notificado o dito Manoel Pais de Linhares usasse da dita provisão o Sr.or prelado e juntamente por a dita provisão não ser registrada em Câmara como é uso e costume de que de tudo diz este termo em que assinaram com o dito padre vigário Domingos Albermaz- An.to de sigr.<sup>a</sup> - Lionel Furtado - D.os Teixeira cide – [ilegível] – Belchior Barreiros. (AMSP, 1640-1652, p.372-374).

Durante muitas crises e desentendimentos que ocorreram, ora entre o poder eclesiástico e os mestres da capela, ora, direta ou indiretamente, passando pelo Senado da

Câmara<sup>18</sup> apoiando os mestres da capela, um episódio marcante ocorrido em 1709, na cidade de Salvador, à época, sede do governo colonial, provocou a intervenção na prática musical e nos desmandos dos músicos que estavam produzindo a “música de violinos”, e isso por intermédio de uma Carta Magna proveniente da Corte. Encontramos na documentação (AESP, 1782), durante nossa investigação, o termo “música de violinos”. Objetivamente, não há uma definição clara para essa terminação, mas, segundo Régis (1995, p.51-52), é “pouco adequada, conforme hábito e gosto do lugar, para integrar a liturgia” – profanismo, influência do melodrama italiano, texto em português, primórdios do estilo galante.

De admirável seriedade foi o surgimento, no decorrer do século XVII ao XIX, de uma tensão crônica entre elementos do *establishment* – que viam como única alternativa de compor e fazer música aquela vinculada ao estilo antigo –, e os grupos compostos por músicos *outsiders* – que se permitiam influências mais arrojadas naquele momento –, o que era visto, pelo *establishment*, como profanação da música. Essa categoria social de músicos, que intitulamos de *outsiders*, aparentemente, tinha como características mais importantes, como informa Diniz (1986, p.25):

Orquestras essas, pequenas ou grandes, que parecem ter impressionado bem o Tollenare. Notou o viajante, nascido em Nantes em 1780, que “por ocasião da menor cerimônia uma magnífica orquestra executa peças agradáveis e sempre renovadas”. Isto, para ele, exercitava “os compositores que à força de procurarem motivos inéditos, se afastaram do caráter amplo e religioso para se aproximarem do ligeiro e mundano”. A prática do “ligeiro e mundano” não foi apenas chaga na música sagrada do Brasil. Foi fenômeno mais amplo e universal.

Tanto que o Concílio de Trento procurou criar normatizações que chegassem aos mais longínquos lugares para evitar que os caracteres amplo e religioso não se perdessem no

---

<sup>18</sup> Senado da Câmara: a primeira forma de poder instituído no Brasil foi a Câmara de Vereadores, no ano de 1532, em São Vicente, S. Paulo, por Martin Afonso de Souza portador de poderes reais, outorgados pelo rei de Portugal, Dom João III. No transcorrer do período do Brasil Colônia, segundo Caio Prado Junior (1957), as Câmaras exerciam o papel de cabeça do povo, o elo entre a população e os demais órgãos da administração colonial. Esta função lhe conferia uma efetiva carga de poder. A cada três anos, elegiam-se três ou quatro vereadores, escolhidos e votados entre os homens bons. A mentalidade dos portugueses na Colônia era de não considerar os indivíduos como nascidos iguais e dotados dos mesmos direitos. O sangue, a linhagem, a ocupação, os privilégios estabeleciam as diferenças, a escala de graduação e o modo como eram vistos e considerados pela sociedade. Assim o homem bom era aquele que reunia as condições em sustentar certo *status* social, distinto o bastante para autoriza-lo a manifestar sua opinião e exercer determinados cargos. Podiam participar da governança municipal elegendo e sendo eleito para cargos públicos centrados na Câmara, a principal instância de representação local da monarquia. Estavam excluídos desse processo eleitoral os mecânicos (atividade com uso das mãos), os operários, degredados, judeus e os peões. Os homens bons membros da classe dirigente por suas posses como grandes latifundiários, senhores de engenho, proprietários de fazendas e altos comerciantes que produziam e viviam a custas dos escravos e agregados e que, não se enquadrando naquelas profissões, conceituadas como inferiores e vis, eram, por isso, considerados nobres. Apesar de se

processo. Essa situação aflorou, na Bahia, em pleno século XVII e estendeu-se até o século XIX pelo visto, pois o viajante francês Louis François de Tollenare esteve na Bahia, em 1817, deixando registradas várias observações sobre a prática musical, dessa maneira, reforçando o discurso apontado na Carta Régia de 23/12/1709 sobre os conflitos e a desordem, mas, além dessa costumeira acusação da prática mundana, que de fato era a questão verdadeira, tanto que foi necessária uma intervenção extremada através de carta, por parte do rei português, D. João V, ao arcebispo da Bahia, Dom Sebastião Monteiro da Vide. Trecho do conteúdo dessa carta pode ser lido na transcrição consultada em Menezes (1975, p.230).

E pelo que respeita aos músicos, me pareceu dizer-vos se estranha como essa relação vos tem sofrido o tal abuso da jurisdição eclesiástica, pois a ela só pertence determinar o que e como se deve cantar nas igrejas, se ao profano, se ao divino, e proibir cantos desonestos e menos decentes; porém estancar os músicos, dando-lhes distrito certo, obrigando aos moradores que só chamem estes e não aqueles músicos e que lhes paguem tanto, isto é totalmente fora da sua jurisdição e abuso dele, com prejuízo grande da república, e se lhe não pode baixar a esmola da missa, sendo um sacrifício espiritualíssimo, como se lhe há de permitir a taxa do canto dos músicos, que é coisa puramente temporal. E assim ordeno ao Arcebispo, que se abstenha deste procedimento. Escrita em Lisboa Ocidental a 23 de dezembro de 1709. Rei.<sup>19</sup>

A Bahia havia recriado, a seu modo, um ambiente cultural nos conventos do Desterro e da Lapa, onde se praticavam as mesmas praxes e culturas musicais das igrejas medievais de possuírem duplas de órgãos no interior da nave e o denominado órgão “positivo do coro”, dessa maneira, demonstrando que adotavam, visivelmente, o espelhamento com a tradição europeia de se fazer música. A cidade de Salvador primava por ter exímios organistas, a primeira Sé do Brasil teve o cargo de “tangedor dos órgãos”, sendo seu primeiro ocupante Pedro da Fonseca, sacerdote e cônego do cabido da Sé, de origem portuguesa (DINIZ, 1986).

A música brasileira no século XVIII e a influência portuguesa.

Segundo Bruno Kiefer, o mais importante centro cultivado da música erudita no Brasil do início, foi a Bahia. O fato de Salvador ter sido a primeira Capital e sede do primeiro bispado teve consequências musicais profundas. Paradoxalmente, porém as pesquisas do passado musical baiano são muito escassas. (CROWL, 1984, p.100).

---

posicionar no topo da pirâmide social, não eram nobres de sangue e de linhagem fidalga, portanto, criaram uma nobreza rural e tupiniquim, a aristocracia dos homens bons.

<sup>19</sup> MENEZES, Ivo Porto. Documentação referente a Minas Gerais existente nos arquivos portugueses. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, Ano 26, p.121-303, maio 1975. doc. 204, p.230. (Manuscrito referido BNL, cód.642-Pombalina, f.95. OBS.: O material dessa transcrição consta em um rol de documentos transcritos do professor Dr. Paulo Augusto Castagna, que, por emio de suas pesquisas, vem traçando novos caminhos no campo da musicologia.

Durante os séculos XVII e XVIII, a Sé baiana apresentava problemas, como podemos verificar no relato de Manuel Pereira Franco, desembargador e ouvidor-geral do Brasil, que expõe em carta uma realidade do mau procedimento do clero. A “Carta de Lisboa de 11 de setembro de 1653” chama atenção para “desordens e desconcertos do clero”.

Carta do ouvidor desembargador Manuel Pereira Franco, sobre as desordens e desconcerto do clero; diz que doze capitulares da Sé só seis vão ao Cabido, que são idiotas sem letras, que põem excomunhão por casos levíssimos, e que os amancebados vivem em tanta quietação como os casados. Bahia, 11 de dezembro de 1652. (Projeto Resgate- Bahia, 11/09/1653. AHU\_ACL\_CU\_017, cx 12. Doc.n.º 1532-1533).

A pressão sobre o prelado tornou-se abissal, pois a carta do ouvidor-geral do Brasil expunha totalmente o clero, não o poupando com palavras ao descrever a falta de prelado sem vício para servir de exemplo para os moradores. Nesse momento, vê-se uma crise claramente aberta entre o poder temporal e espiritual. Quem estava falando em tom de crítica era o desembargador-geral do Brasil. Então, é imprescindível entendermos um pouco sobre o início da desordem através da íntegra dessa carta do desembargador Manuel Pereira Franco, pois o conteúdo dela apresenta um pouco da efervescência do ambiente da cidade baiana, do entorno da Sé e a relação do cabido. A crise instalara-se na Sé baiana e no cabido, e isso ocorrendo naquele momento comprometeria as cerimônias do Culto Divino, a prática musical, assim, essa situação iria percorrer parte do século XVII, e atingiria ponto alto da tensão no início do século XVIII, sendo controlada a desordem pelas determinações da Carta Régia de 23/12/1709. Certamente, essa crise teve uma longa duração, pois a cidade baiana tinha uma tradição musical implantada, essa prática musical levou a cidade a ser uma referência em prática de “canto de órgão, era sinônimo de canto mensurado, contrapondo-se a cantochão” (DUPRAT, 1995, p.28). Acreditamos que a possibilidade dessa desordem, que levou a conflitos de estilo, pode ter sido gerada por essa proliferação de cantos e “vilhancicos profanos e indecentes” durante o Culto Divino na Sé baiana.

A penetração dessa chamada estética “profana” foi instalando-se gradativamente e contrariando os preceitos rigorosos do Concílio de Trento. Provavelmente, os chamados “vícios” e “pecados” seriam a aceitação do cabido e do clero aos desmandos que sucumbiam ao prelado, assim, influenciando o povo naquele momento. Certamente, o ouvidor e desembargador-geral do Brasil estaria reclamando ao Conselho Ultramarino e, indiretamente, ao rei, esclarecimentos a respeito do que ele via nos pagamentos irregulares, que consistia na atividade de estancar a música, pelo clero ou cabido, na figura do seu bispo. Vejamos o que

podemos encontrar nas palavras do pesquisador Duprat (1995, p.31), ao estudar essa questão em caso parecido na cidade de São Paulo:

Documento 1532- Consulta do Conselho Ultramarino com a Carta do desembargador Manuel Pereira Franco, ouvidor geral do Brasil, sobre o mau procedimento do Clero. Lisboa, 11 de setembro de 1653.

Com a lista ordinária de 26 do passado mandou Vossa Majestade remeter ao Conselho, a Carta inclusa do D.or Manuel Pereira Franco, que acabou de assumir na Bahia de ouvidor Geral do crime. E por que o que nela se refere sobre o remédio que convém se dê. E provém para mando dos vícios, e pecados do cabido e Clero daquele estado, e dos moradores desse com falta de Prelado se muito da obrigação de Vossa Majestade pareceu ao Concelho ensinar a Vossa Majestade a mesma carta, e pedir-lhe sejas enviado de a mandar ser em conselho de Estado a que toca e considerar se as razões que nela se apontam serão bastante, (representando-se como comum) para moverem a S.J.de a melhoras de resolução no provimento dos Bispados Ultramarino (pôr as ocasiões muitas vezes melhorem) os serviços, e também por pessoas de letras, se lhe oferece algum meio de poder em usar ao Brasil, um governador eclesiástico, pois a necessidade de se remédio tão necessário, que a falta dele pode ser a causa dos castigos e no insucessos que se experimentam, cuida quando o poder dos inimigos não é superior como ultimam [ilegível] em Pernambuco em a 11/09/1653.

Certamente, o ouvidor e desembargador-geral do Brasil estaria reclamando ao Conselho Ultramarino e indiretamente ao Rei, esclarecimentos do que ele via nos pagamentos irregulares, que considerava na atividade de estancar a música, pelo clero ou cabido na figura do seu bispo. Vejamos o que podemos encontra nas palavras do pesquisador (DUPRAT, 1995, p.31), ao estudar essa questão em caso parecido na cidade de São Paulo.

Na linguagem do tempo: "estancar" a música, única forma econômica-social de sobreviver profissionalmente e apresentar um bom serviço de música na matriz; dispositivo não constante de provisão porque ilegal: não obstante, praticada. Envolve-a- a prática em manto protetor, a necessidade indiscutível, legalíssima, de salvaguardar o templo da penetração estética profana. (DUPRAT, 1995, p.31)

O cabido e o clero estavam sendo acusados de ser contaminados por vícios e pecados, influenciando os moradores, segundo o desembargador-geral Manuel Pereira Franco, que os criticava em carta. Justamente os que deveriam dar o melhor exemplo de organização e princípio durante as cerimônias do Culto Divino na Sé baiana, mas, ao contrário, deixavam a desejar, não representando as cláusulas do Concílio Tridentino dignamente. O ambiente cultural e social da cidade estava, possivelmente, em efervescência devido à opinião do desembargador e à postura dos membros do clero. Trecho da carta expunha claramente a visão crítica do ouvidor e desembargador-geral Manuel Pereira, nessa, exacerbando os ânimos entre os dois poderes, servindo, assim, de estopim com essa carta enviada ao rei e suas queixas contra o clero. Aparentemente, toda essa tensão na Bahia veio a ocorrer após o

falecimento do bispo naquele momento, quando restou o cargo vago com oito capitulares, “e sendo seis vão ao cabido que são idiotas sem letras, muito mal entediados por ficar particulares paixões [...]”, provavelmente, esses seis citados levavam suas queixas ao cabido.

Em continuidade à análise das palavras na carta que Manuel Pereira, desembargador-geral do Brasil, que a endereçou a sua Majestade, expondo a seguinte situação: “vão ao cabido que são idiotas sem letras, muitomal entediados [...]”. Essa total desaprovação ao que estava ocorrendo com o clero e cabido seria causada pelo repúdio aos pagamentos irregulares, que consistia a prática de estancar a música, que era, de certa maneira, proteger o interior da Sé de um estilo de música profana durante as celebrações, um profanismo, de influência do melodrama italiano, conforme Duprat (1995, p.52). O final do século XVII torna-se um período de efervescência na cidade baiana, e lá encontramos a figura do Arcebispo da Bahia, Frei Manuel da Ressureição, missionário apostólico do Convento do Varotojo.

Possivelmente, vivenciou-se, na cidade de Salvador - Bahia, em 1687-1709, o nascimento e desenvolvimento das chamadas desordens que sofreram intervenção no meio musical, a partir da Carta Régia – que procurou determinar um redirecionamento estético na prática musical no início do século XVIII –, mas o fato que havia ocorrido era que os membros anteriores do clero haviam perdido a mão em relação ao Culto Divino. Pois, como podemos acompanhar, os “vícios”, “pecados”, “idiotas”, “sem letras” eram predicativos que demonstravam claramente o descompromisso que havia no tocante às normas ligadas ao Concílio de Trento.

Segundo Castagna (1998, p.13), em seus estudos preliminares, apresenta o assunto da seguinte maneira:

A primeira metade do século XVIII foi, de fato, o período no qual cantigas, vilancicos e outros gêneros musicais de função religiosa, porém de inspiração não litúrgica, foram mais intensamente combatidos pelas autoridades eclesiásticas. Devido ao emprego do vernáculo, de textos não encontrados no breviário romano e de música (ou solfa) despreocupada com as rigorosas normas composicionais tradicionalmente adotadas para os textos litúrgicos; foram qualificados como! desonestos”, “impuros”, “lascivos” e “profanos”. E não se tratava de uma preocupação exclusivamente brasileira, já que questões como essas chegavam com frequência à administração central da Igreja. O Concílio Romano promulgado pelo Papa Benedito XIV em 1725, por exemplo (também com base nas determinações do Concílio de Trento), proibia, “aos bispos, aos mestres da capela organistas, cantores e a quem quer que seja, o uso de canções indecorosas na igreja”.

Essas desordens ou conflitos foram certamente influências da chamada profanização do Culto Divino, onde, seguramente, boa parte do clero fazia a vista grossa à música cantada

com floreios, adornos, ligeireza da linha melódica, constâncias rítmicas do baixo, um novo estilo que contrariava o cantochão.

Além da querela apaixonada, trouxe acerbadas discussões à prática musical, o debate dava-se em torno de duas questões – no âmbito da definição da música ser temporal ou espiritual –, discussão essa travada em solo europeu com muita veemência e que chegou com muita força em todos os bispados, mas tendo seu início no Episcopado da Bahia e na Diocese de São Paulo.

Para a música, a Igreja no Brasil assumiu institucionalmente um instrumento natural das nomeações do corpo das capelas, que chegou ao Brasil nas primeiras cartas régias de Dom Sebastião e foi transformado no final do século XVII por um Bispo, no mínimo, obscuro, uma estratégia de claro cunho econômico, surgida no final do século XVII (como já afirmamos, momento de profunda crise monetária no Brasil), que se transformou num mecanismo fundamental para uma disputa típica do século XVIII: as fronteiras entre o sacro e o profano. O centro do problema da administração da música no Brasil detonou uma disputa entre Coroa e Igreja para o estabelecimento da provisão e administração dos rendimentos da fábrica da Igreja. Isso porque o Padroado régio era responsável pela administração de todo e qualquer fundo financeiro constituído no âmbito da Igreja, sob sua jurisdição. Ao ser quebrado, mesmo na dimensão diminuta da nomeação de mestre de capela, poderia criar uma fratura perigosa para o sistema financeiro do reino, porque não só os dízimos entravam na contabilidade dos padroeiros- no Brasil, o padroeiro era El-Rei -, mas os rendimentos das propriedades e suas respectivas produções. (DIÓSNI, 2009, p.40-41).

A administração tornou-se motivo de disputa e conflito diante da contínua indagação se a música era de domínio temporal ou de domínio espiritual, a quem pertencia essa autoridade, um litígio que atravessou o final do século XVIII e provocou desavenças entre autoridades civis e eclesiásticas; e visto a situação ter tomado proporções que fugiam ao controle, que gerou, em muitos momentos, “desordens” e “conflitos”, como foi apontado na Carta Régia de 23/12/1709, em Salvador, posteriormente, esta foi utilizada na cidade Bispado de São Paulo, em 7/2/1782, A carta de sua majestade declarava, objetivamente, que semelhante conflito ocorrera na Bahia e que, assim, seria utilizada a mesma Carta Régia no conflito de São Paulo, afirmava “ser a música puramente temporal, e que os festeiros podem levar a que bem lhe parecer [...]”<sup>20</sup>. Essa situação leva-nos a acreditar que conflitos como esses possam ter ocorrido em todas as cidades bispados. Mas certamente, na cidade de Salvador - Bahia, tenha ocorrido de forma aguda, exigindo uma Carta Régia como a de 23/12/1709, de importância tamanha que, posteriormente, serviu como exemplo para sanar a desordem em São Paulo, em 1782. O conteúdo dessa carta chama atenção para a crise que não

---

<sup>20</sup> AESP. Inventário Colonial. Documento15- Maço4-Pasta13. Ordem 230, 1782, p.1-19.

foi algo passageira, assim como bem define seu texto, deixando claro que foi a Bahia alvo de contínuos atos de conflitos, deixando bem-esclarecido o que ocorreu na cidade baiana e na cidade bispado de São Paulo.

Os continuados conflitos de Jurisdição que os Mestres das Capelas da Música das Freguesias desta Capitania tem tido com a mais músicos a respeito da primazia que aqueles querem ter destas nas das festas, e os contínuos requerimentos que aceite[resp.to] tem chegado a minha presença me faz remeter assim a Cópia da Carta Régia de 23/12/1709, escrita ao Arcebispo da Bahia em caso semelhantes para que Vós mercê [...].<sup>21</sup>

O ocorrido na Bahia não fora singular, e sim constante, gerando situações de desordens, conflitos de jurisdição atingindo diretamente a figura dos mestres da capela, pois era quem recebia e pagava os músicos.

Há a exigência de que cessassem semelhantes conflitos e, então, declara que a música seria puramente temporal, desse modo, tranquilizando os festeiros, dando total liberdade de levar a música a seu gosto, cessando totalmente com os conflitos. Temos aqui as exigências e ao mesmo tempo o apaziguamento da situação, com isso, procurando dar um norte para a situação que estava prejudicando a todos e deixando má impressão no meio da população. As exigências foram encaminhadas para o Dr. Juiz de Fora e registradas nos livros da Câmara e publicadas para o povo ficar ciente.

Temos então, com essa Carta Régia, a possibilidade de entender um pouco do universo sociocultural dos acontecimentos na Bahia e semelhantemente na cidade bispado de São Paulo.

Certamente, o longo processo cultural desenvolvido na América portuguesa levou a conflitos e desordens na chamada prática musical, dividindo-a em uma prática profana no Culto Divino e a prática sagrada que ocorreu no século XVIII. Vejamos a reflexão que o professor e pesquisador Paulo Castagna realiza sobre o assunto:

Na América Portuguesa, o conflito entre uma música sagrada e outra profana nas cerimônias religiosas ocorreu principalmente no séc. XVIII, como reflexo da expulsão das práticas musicais populares dos ambientes urbanos. A primeira determinação eclesiástica sobre a questão pode ser encontrada nas Constituições do Arcebispado da Bahia, o mais amplo código do gênero aplicado ao Brasil, que vigoraria por mais de dois séculos. Promulgadas em 12/06/1707 pelo Arcebispado da Bahia, D. Sebastião Monteiro da Vide, refletem principalmente os decretos do Concílio de Trento, mas incorporam particularidades já observadas na legislação eclesiástica portuguesa. (CASTAGNA, 1999, p.97-125).

Certamente, essa urbanização da cidade adentrava pela porta da frente das igrejas, talvez, por isso, era uma boa justificativa para que, no passado, houvesse sempre algum oficial guarnecendo a entrada da porta da igreja. Seria lícito pensar que havia uma determinação clara de dificultar a entrada, mas como impedir as pessoas de ir e vir e participar da liturgia. Só poderia ser para coibir algum tumulto que ocorresse no interior ou na saída do culto.

É claro que todas essas objeções respingariam nas Sés e nos seus mestres da capela, os bispados estariam sob uma fiscalização eclesiástica, muito mais regida na liturgia e na prática musical naquele momento de efervescência do século XVIII. O controle por parte das autoridades eclesiásticas foi tornando-se intenso a partir do vernáculo utilizado. De certo modo, as leis que representavam e fundamentavam a forma de compor e praticar a música estavam sendo negligenciadas aos olhos dos interlocutores do Concílio de Trento, que viam e qualificavam como “impuros”, “desonestos”, “profanos” e “lascivos” a prática musical e a quem se desviasse do controle e das determinações da Igreja Católica. E, sob essa ótica, ocorreram os conflitos na Bahia, no final do século XVII e início do século XVIII, vindo a influenciar a cidade de São Paulo no final do século XVIII. Os aspectos foram tão semelhantes entre Salvador e São Paulo, que houve a exigência das autoridades de se utilizar a mesma Carta Régia de 23/12/1709 em 7/2/1782 para sanar “[...] a desordem do Mestre da Capela dessa, com os mais músicos”, como a que ocorreu na cidade de São Paulo, no final do século XVIII.

A intensidade das proibições e controle da música sacra foi tão grande em Minas Gerais, que o rei de Portugal, D. José I, emitiu uma carta régia em 25/05/1752 ao então Bispo de Mariana, D. frei Manoel da Cruz, informando não compreender a necessidade dos atos normativos de seu antecessor, D. Frei Antônio de Guadalupe, considerando-os “nunca praticados, por ser tudo violência” e recomendado fosse extinta a função de revedor que tinham os mestres de capela. (CASTAGNA, 1999, p.18).

Seguramente, os episódios ocorridos na cidade de Salvador - Bahia, no final do século XVII e início do século XVIII, foram ampliando-se para outras regiões no território brasileiro. A relação entre o poder eclesiástico e poder civil tentando exercer o controle da música, colocando-a entre o domínio “puramente temporal” ou “puramente espiritual”, acabou gerando disputas, conflitos e desordens; como aqueles ocorridos na cidade Bispo de São Paulo, no período do Governador Morgado de Mateus, e que foram determinantes para a

---

<sup>21</sup> Ibidem, 1782, p.5-6.

utilização da Carta Régia de 23/12/1709, para conter as “desordem”, os “conflitos” e as acusações de influência profana na música.

Segundo o musicólogo Régis Duprat (1995, p.51-52), esta é uma “[...] referência de a música de Manso ser 'de violinos', pouco adequada, conforme hábito e gosto do lugar, para integrar a liturgia”. No entanto, a nosso ver, essa definição que Duprat expõe não se justifica, pois o povo estava acostumado com essa influência sonora, assim como o governador e, provavelmente, os membros do Senado da Câmara e seus seguidores, que a aceitavam para fazer jus à amizade e ao gozo de estar perto do governador Morgado de Mateus. O próprio historiador Régis Duprat informa que o mestre da capela António Manso da Mota<sup>22</sup> trazia influência da Bahia, da música profana, do melodrama italiano, seriam textos em português, primórdios de estilo galante, que seria o abandono do estilo “capela”, somente vozes, sem instrumentos para acompanhar a voz, contrariando o que Morgado de Mateus estava exigindo no momento, “vozes italianas”, implicando em novo estilo “elevado” de cantar com floreios, adornos, ligeireza da linha melódica, de constâncias rítmicas, baixo – indo de encontro ao que os ouvidos do bispo gostariam de ouvir na Sé de São Paulo. Há, aqui, duas concepções de pensamento quanto à música e ao mundo, portanto, no novo mundo, encontramos um embate estético entre o antigo e o novo que se apresentava naquele momento.

De forma similar, um conflito de grandes proporções na cidade de São Paulo, no final do século XVIII, gerou uma crise no meio musical; e as medidas adotadas em Salvador serviram como diretrizes para reprimir os eventos em São Paulo. Fato não isolado, que se caracterizou pela forma autoritária com a qual as autoridades eclesiásticas provocaram a destituição do mestre da capela António Manso da Mota da direção da Casa da Ópera<sup>23</sup> e da condução da música da Sé de São Paulo, sob a acusação de produzir “música de violino”, fugindo do ideário que seria o da prática da música conforme o modelo da Sé de Lisboa.

---

<sup>22</sup> António Manso da Mota, natural da Vila de Sabará, Minas Gerais, foi para Bahia e radicou-se em São Paulo. No censo da cidade de São Paulo, seu nome surge entre 1772 e 1811. Nesse período, tinha 40 anos residindo na Rua do Rosário, com um irmão músico, Bonifácio Monteiro, 30 anos, e seis agregados menores criados por ele. Em 1775, aparece seu nome e ofício de operário, tendo 44 anos, na relação constam os nomes de Isabel Maria, sua irmã, 30 anos; Bernardo, 10; Anna, 11; Joaquim, 17; Leandro 12; Joze exposto, 6 [meses]. No censo de 1810, aparece novamente com a idade de 82 anos, solteiro. Para mais informações, ver Duprat (1995).

<sup>23</sup> Casa da Ópera: São Paulo contava com uma população de 1.519 habitantes, em 392 fogos residentes, quando a Câmara se reuniu em ato de vereança em 29/1/1763, entendendo que se construísse uma casa de espetáculos. O local escolhido para a obra foi na rua de São Bento, notificação espedida para realização do empreendimento, com ordem régia de Sua Majestade e requerimento do curador e conselheiro. Houve uma sessão no dia 16/3, que requereu o procurador que se fosse deferida pelo Senado, com alegação de ser bem comum ao povo e prejudicial à república e grande ofensa de Deus. Parece-nos que a questão da ópera não prosseguiu inviabilizada, tendo em vista o que informou o Visconde Afonso de Taunay (1951, p. 302. "Um dos interessados João Dias Cerqueira, arrendara por duas patacas mensais 640 réis um prédio em 1765 na rua São Bento com o Largo São Bento e o

Como resultado, houve a substituição do mestre da capela António Manso da Mota pelo mestre da capela André da Silva Gomes, que dominou o cenário musical até meados do século XIX.

Certamente, restam claras as intenções das forças conservadoras em voltar à prática musical existente na Sé de Lisboa. A presença indiscutível do conservadorismo nessa crise, que não se pode contestar, impôs o estilo do cantochão (CARPEAUX, 1977), por conseguinte, inibindo qualquer possibilidade de inovação na música, bem como levando o mestre da capela a conduzir a música, naquele momento, seguindo os interesses dos dois poderes que emanavam de Lisboa: eclesiástico e civil. Estas quimeras, como nos fala Karl Mannheim (1929), podem ter agido e atingido a evolução histórica, afetando, nesse caso, a música praticada na Sé de São Paulo; e há de se perguntar, diante desse liberalismo musical no final da metade do setecentos, na cidade de São Paulo, qual o rumo que levaria essa tendência na música se prosseguisse o modelo tratado pejorativamente como “música de violinos”?

Estilisticamente, fica difícil afirmar se ocorreu uma vitória do conservadorismo estético sobre o iluminismo estético, que buscava vivenciar experiências sonoras mais abrangentes àquelas apresentadas até aquele momento, por falta de conhecermos e estudarmos o estilo empregado pelo mestre da capela António Manso, pois até hoje, pelo que sabemos, ainda não foi encontrada nenhuma partitura assinada por esse compositor.

Contraditoriamente, durante esse período a cidade de São Paulo tem uma das suas maiores instituições enlameada por acusações de praticar música “de Violinos”, uma espécie de adjetivação que mais uma vez coloca a encíclica *Annus Qui* editada pelo papa Benedito XIV, com uma visão conservadora, estabelece uma discussão envolvendo o estilo de música realizada pelo mestre da Capela em São Paulo que dirigia a música da Catedral e da Casa da ópera, que possibilitou a contaminação abusivas: “Nihil mundamus, nihil profamus aut theatralle resonet” (nada mundano, nada profano ou teatral pode ressoar). (MONTEIRO, 1998, p.6-8).

Com a crise instalada na condução da música, sendo visíveis as intenções do clero paulista, lutar pelo o espaço, assim, viabilizando as diretrizes determinadas no Concílio Tridentino, era determinante que esse embate entre o poder público e eclesiástico prosseguisse, mas não impediria que uma legislação fosse sendo implantada, paulatinamente, como o estatuto da Catedral da Sé, que a partir da sua criação, passou a definir como deveria ser a conduta do mestre da capela, do organista, do mestre do coro e dos meninos do coro. A

---

Rosário um prédio que serviria de ópera. Essas foram as primeiras informações sobre a casa ópera em São Paulo." (AMARAL, 2006, p. 29-30).

normatização definida no Estatuto de 1794 não deixa nenhuma dúvida de como a música e a conduta dos músicos devia ser durante o Culto Divino, enfim, uma legislação que serviu para ser implantada nas outras igrejas, sob os olhares conservadores de um clero extremamente atuante e que demonstrava um despreço pelo que ocorria na condução da música da Sé de São Paulo.

O conflito atingiu seu auge com a substituição do mestre da capela António Manso da Mota, pois este não seguiu a visão de música da Sé de Lisboa que servia de modelo, como mais tarde ficaria registrado em documento (ofício) direcionado à Dona Maria I e às autoridades eclesiásticas de Lisboa. Encontramos, nas folhas avulsas do Projeto Resgate, registro claro das pretensões de como deveria ser conduzida a música da Sé. Contrariando o que vinha implantando o mestre da capela António Manso, que havia alçado a música a outro patamar com sua experiência e apoio do Governador Morgado de Mateus, tudo isso estava sendo modificado e levado a um retrocesso estético, não acompanhando o processo composicional que vinha ocorrendo na Europa.

Apoiado pelo iluminista<sup>24</sup> Governador Morgado de Mateus, o mestre da capela António Manso dirigia a Ópera e a música na Sé, levando a crer que a lascívia e a impureza às quais o Concílio de Trento se referia (17/9/1562), ao observar, no “Decreto sobre a celebração da Missa” (CASTAGNA, 1999), ao que tudo indica, não estava sendo levado muito a sério na condução da música na Sé, pois era visível, como veio a confirmar-se posteriormente, quando do estremecimento na relação entre o poder representado pelo governador e o senhor Bispo Manuel da Ressurreição. Em outras palavras, experimentava-se e introduzir na música da Catedral da Sé uma estética com elementos musicalmente novos aos ouvidos das pessoas, exigindo do público uma atenção maior que os textos litúrgicos não permitiam ou exigiam. Essa busca em satisfazer o gosto do Governador Morgado de Mateus – que caiu no gosto do público – veio a contrariar o clero mais conservador alinhado à Lisboa e à ortodoxia da liturgia eclesiástica.

A perspectiva estética musical da ortodoxia eclesiástica estava sendo contrariada, pois a maneira de pensar a música, para eles, almejava um distanciamento das questões mundanas em prol de uma “percepção estética correta”. Essa autonomia era permissiva na música pela

---

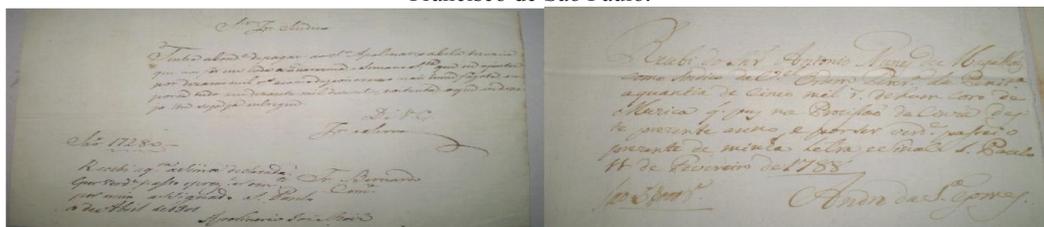
<sup>24</sup> Surgiu o Iluminismo na França do século XVII e defendia o domínio da razão sobre a visão teocêntrica que dominava a Europa desde a Idade Média. Segundo os filósofos iluministas, esta forma de pensamento tinha o propósito de iluminar as trevas em que se encontrava a sociedade. Os pensadores acreditavam que o pensamento racional deveria ser levado adiante substituindo as crenças religiosas e o misticismo, que, segundo eles, bloqueavam a evolução do homem. O homem deveria ser o centro e passar a buscar respostas para as questões

visão eclesiástica, pois fugia da realidade e normatização que vinha da Sé de Lisboa como maior exemplo.

### 1.3 METODOLOGIA E FONTES

Apesar do mau estado de conservação da documentação em alguns arquivos e da desorganização das folhas avulsas, somente encontradas por acaso, em face de muita leitura, folha após folha, conseguimos cotejar, por meio das séries documentais da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo (VOTSFSP), do Arquivo Público do Estado de São Paulo e do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, os melhores resultados em reconstituir aspectos musicais e sociais.

Figura 1 - Documentos de pagamento ao músico Apolinário pela música da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo.



Fonte: Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco SP, 1788.

As coleções de documentos existentes nos Arquivos do Estado de São Paulo, Arquivo Municipal e Arquivo da VOTSFSP, trazem ofícios, cartas, gastos administrativos, inventários, listas de instrumentos, Estatuto da Catedral de São Paulo, Estatuto da Ordem Terceira de São Francisco, Estatuto da Ordem de Monjas, pagamentos de mestres da capela, organistas, cantores, lista de membros da Catedral, descrições de celebrações, listagem de pagamentos, todo o tipo de notícias musicais. Tivemos dificuldades de resumir o material em poucas palavras ou quantificá-lo, não sendo esse o objetivo ao qual nos propusemos ao levantar essa documentação nos arquivos paulistanos, pois incorreríamos no erro de excluir algumas informações, por isso, transcrevê-las e cotejá-las foi essencial para o desenvolvimento de uma análise profunda em nosso trabalho.

A origem da documentação da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de SP é de uma riqueza e variedade incomuns, proporcionando uma visão do cenário cultural artístico

---

que, até então, eram justificadas somente pela fé. Principais filósofos do iluminismo francês: Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Diderot (1712-1784).

musical no processo inicial de formação da Vila de São Paulo e seus conflitos, expondo o homem que a história quer capturar.

Desenvolvemos o trabalho sem nos descuidar da abordagem de longa duração, partindo sempre do princípio de que a tarefa de reconstruir o microespaço dos conflitos na prática cultural musical das festas, por meio das relações e durante as cerimônias, das emoções e dos pensamentos expostos mediante um gestual de comportamento criticado pelas autoridades e que desempenharam papel essencial na construção das formas de sociabilidade cotidianas da cidade de São Paulo, dando-nos a impressão de que a música e as cerimônias agiam como algo que fazia aflorar sentimentos devido às disputas pessoais, o que é contraditório.

É preciso, nesse sentido, que o leitor seja esclarecido a respeito de qual caminho percorreremos ao longo do trabalho. A proposta do trabalho conduziu-nos a documentos, cartas, ofícios, decretos, inventários, documentos contábeis. Cada capítulo foi estruturado em função da documentação recolhida em arquivos paulistanos, processos, testamentos, atas, cartas, ofícios, bulas, estatutos, todos desenvolvidos na sociedade estudada. E essa escolha deve-se à riqueza das fontes de informações musicais, pois muitas apresentam os caminhos que a atividade musical foi percorrendo até constituir-se e consolidar-se na sociedade. Relatos e informações preciosos e complexos acerca da vida cultural musical da cidade de São Paulo foram surgindo. Devido a isso, as questões e as reflexões suscitadas pela análise documental aparecem entremeando a narrativa dos fatos que envolvem o cenário musical. Boa parte da estratégia buscou apoio nos métodos antropológicos ingleses, franceses, italianos deste século, que tem sua atenção voltada para os “gestos”, “dramas”, “sensibilidades”, “símbolos”, “sentimentos” e “rituais da liturgia”.

Figura 2 - Imagem da entrada da cripta da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo



Fonte: Pintura da entrada da cripta da Venerável Ordem Terceira de São Paulo, s.d.

No decorrer do trabalho, apresentamos eventos que assinalam rupturas nos cenários focalizados, sempre, procurando esforços para refazer as cenas ritualísticas e musicais a partir de costumes, hábitos e relações locais. Tendo em vista que o percurso percorrido orientou-se pelo resgate de intrincadas relações de poder local, a problematização deu-se de acordo com a direção da narrativa, gerando questões que nos levaram a reflexões sobre a prática musical e os conflitos gerados nesse microcosmo de poder.

Na passagem do século XX para o século XXI, acompanhamos o surgimento de muitos trabalhos publicados abordando aspectos da música antiga brasileira nos séculos XVIII e XIX, não obstante saibamos que muitos desses trabalhos enfatizam a busca por arquivos musicais constituídos por partituras dos compositores.

Procuramos, em nossa pesquisa, encontrar, nas fontes, ainda pouco utilizadas, do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, mulheres assumindo o papel de protagonistas, agentes na música no século XVIII. Nesse arquivo, podemos encontrar uma organização benfeita que nos ofereceu condições de trabalho, sendo o único problema a cobrança de taxas para desenvolver pesquisa, além de o horário ser curto (das 13 às 17 horas), o que nos obrigou a ter uma permanência quase limitada, pelo valor e tempo. Durante a pesquisa no Arquivo Municipal, tivemos contato com funcionários dedicados e atenciosos, que, no princípio, ajudaram-nos a realizar até a leitura em alguns documentos quase impossíveis de identificar.

Tivemos a oportunidade de frequentar o Arquivo Histórico Municipal de segunda a sábado, onde pudemos lidar com a documentação e o Registro da Câmara Municipal, além do que existe publicado.

Encontramos dificuldade maior ao pesquisar a documentação da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo. As primeiras dificuldades que nos foram impostas, na Igreja da Venerável Ordem, surgiram com a queda do teto da igreja, tornando nossa presença inoportuna, visto que o imóvel foi lacrado para proteção do público.

Após um ano e várias tentativas de contatos, conseguimos, graças ao professor Percival Tirapeli, do Instituto de Artes da UNESP, entrar em contato com o ministro João Azaria, hoje, falecido, com o qual obtivemos a permissão para entrar e encontrar a documentação localizada no jazigo precariamente conservado. Após a localização dessa documentação, umedecida pelas goteiras existentes no jazigo, passamos para a coleta desses documentos, então, digitalizando com uma pequena máquina digital própria. Todavia as dificuldades não cessaram nessa empreitada realizada na Venerável Ordem, pois a falta de luz era outra dificuldade a ser vencida, sem contar que, no decorrer dessa peregrinação, começou uma restauração na igreja por um todo, e, em meio a essa bagunça generalizada, contribuimos

para localizar documentos e instrumentos, na oportunidade, catalogando e fotografando com outras pessoas contratadas para realizar limpeza e guarda da documentação.

Procuramos cruzar essa documentação espalhada pelos arquivos, muitas delas citadas, mas sem ser localizadas; exemplo como esse foi a documentação do órgão que a Ordem Terceira de São Francisco mandou fazer no final do século XVIII, demonstrando o poderio econômico da Venerável Ordem naquele momento.

Na continuidade da pesquisa, deliciamo-nos com o levantamento do material encontrado. Devido à escassez de tempo, dedicamo-nos mais aos arquivos em São Paulo, trabalhando com um tema ligado à cidade de São Paulo, que levou à busca do doutoramento. Procurando, desse modo, aproveitar a experiência que foi obtida e não deixando de lado as questões trabalhadas no mestrado. Enquanto pesquisador, formulamos com entusiasmo reflexões a respeito da ausência e dos conflitos no cenário musical. Agora, familiarizados com a documentação de São Paulo, tomamos a iniciativa de cruzar as informações desses arquivos com a documentação da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo, onde o acesso estava totalmente dificultado devido ao risco de desabamento do teto da igreja, como já mencionado.

Buscamos, na medida do possível, aprimorar um olhar apurado realizando a leitura do Projeto Resgate Barão do Rio Branco, relacionado à Capitania de São Paulo. Outras documentações foram localizadas, ainda durante as pesquisas do mestrado, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de São Paulo, quando da procura de informações deparamo-nos com farta documentação sobre a música e as irmandades de São Paulo no século XIX, o que forneceu um panorama ampliado da continuidade da prática das irmandades paulistas e contrapôs-se com as informações levantadas no arquivo de significado interesse, o Instituto de Estudo Brasileiro da Universidade de São Paulo (IEB).

Houve dificuldade de acesso, ainda, em dois arquivos aos quais não obtivemos acesso para pesquisar. O primeiro localizado no Mosteiro de São Bento de São Paulo, pois estava em processo de reorganização e fechado para pesquisa; e o outro, com um grau maior de dificuldade por ser um mosteiro feminino e com acesso restrito, o arquivo da Luz da Ordem da Imaculada Conceição da Bem-Aventurada Virgem Maria, OIC, Monjas Concepcionistas, construído em 1579. Seria importante para o bem da pesquisa, como um todo, buscar possibilidades de um dia ter esses documentos digitalizados pelas instituições e à disposição para consulta, para se ter ideia geral do que se passava na capitania e cidade de São Paulo, muitas dessas informações cruzam-se e, separadamente, não podemos realizar uma leitura fiel do espaço sacralizado da cidade bispado.

Durante o estudo da atividade ou prática musical, deixamos de nos debruçarmos nos meandros da ocupação dos territórios coloniais, não se apercebendo dos conflitos e interesses que permeavam o cotidiano dos artistas quando vistos do plano local.<sup>25</sup>

A metrópole propunha, com muito vigor e rigor, que se olhasse para os acontecimentos das aldeias em torno de São Paulo, pois o que ocorria lá poderia colocar em risco a estabilidade da estrutura colonial, onde se podia buscar uma autonomia como ocorreu nas fronteiras sobre a direção de clérigos mais liberais, que buscavam uma autonomia, assim, gerando um conflito em uma vila e não mais em um lugar distante, como a região fronteira, situação essa que a metrópole não estava disposta a vivenciar. As fontes estudadas por nós fazem críticas à criação do culto de "São Borje", que se utilizava de melodias sacras para entoar texto em língua indígena. Sobre contestação inflamada do poder da metrópole, assistia-se, no cenário musical da Vila de São Paulo, a um questionamento de como estavam sendo introduzidas a música e a religião no início do século XVII, nas aldeias, através de um documento administrativo que tinha força do poder da metrópole; era direto e certo aos atos de subversão que poderiam atingir as aldeias com esse ensino deturpado da música e religião, o ensino das melodias e textos sacros na língua dos indígenas nas aldeias paulistana era inaceitável.

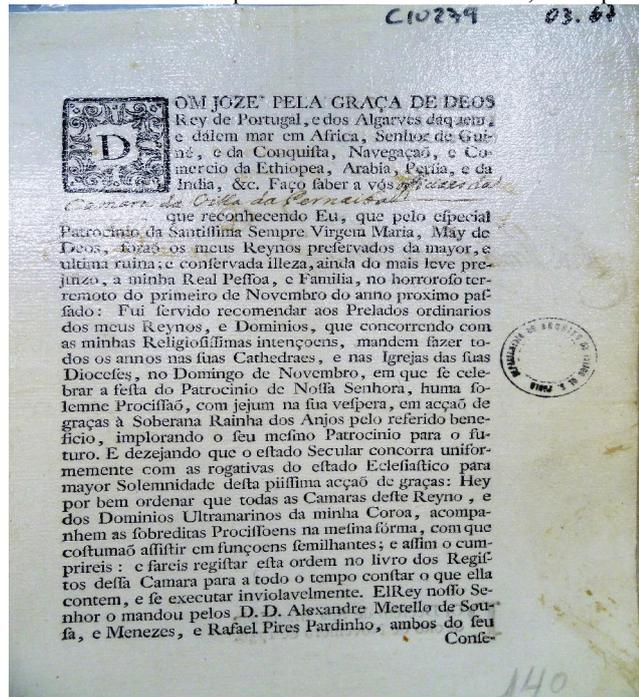
Fenômeno como esse se evidenciaram nas fontes que foram investigadas, que podemos chamar de nascedouro do sincretismo musical, “uma cultura binária” entre duas culturas, que ocorria nas aldeias e que gerava um nervosismo muito grande por parte do poder português, pois poderia ocorrer, nas aldeias indígenas paulistanas, a mesma situação que se sucedia nas aldeias das fronteiras com o Paraguai<sup>26</sup>, que, para o poder central, poderia ser algo que fugisse do controle. O uso dessa forma de catequese não foi exclusivo da Vila de São Paulo, mas o perigo seria o de ocorrer em torno da Vila de São Paulo algo semelhante ao que ocorrera nas missões mais ao sul, tanto que a direção das aldeias foi passada das mãos dos jesuítas para as mãos de pessoas públicas e de confiança.

---

<sup>25</sup> Uma abordagem da teoria da tensão, conflitos interesses, cf. Clifford Geertz (s.d.): “descrição densa: segue uma teoria interpretativa da cultura e ideológica como sistema cultural, refletindo criticamente à abordagem fenomenológica amparada em Roger Chartier (1990), cap. “por uma sociologia histórica das práticas culturais”; a análise aparece sistematizada em Peter Burke (1992): “A vez da antropologia histórica: A expansão da cultura”. Sobre os conflitos sociais em uma determinada região. A exibição do poder das igrejas, procissões nas ruas, cultura do absolutismo” em exposição visual.

<sup>26</sup> Essa definição dessa região fronteira, no período colonial, não existia, ela surge no meio do século XIX.

Figura 3 - Documento avulso do Arquivo do Estado de São Paulo, sobre procissões solenes.



Fonte: Arquivo do Estado de São Paulo, documento avulso.

A instabilidade nas práticas cerimoniais e nos ritos ressalta aos olhos um microcosmo de poder sobre tensão e censura, gerando situações conflituosas. Talvez, fosse importante e conveniente desconfiar de situações de interesse e refletir sobre elas. Não seria adequado pensarmos, em qualquer momento, que a introdução e o desenvolvimento das práticas musicais na Vila de São Paulo foram desenvolvendo-se tranquilamente, como um sistema de mentalidade muito pouco espiritual. Propunha-se criar um espaço com leis, atos políticos, não de ideias e costumes do novo mundo, uma classe social construía um conjunto de regras e leis portuguesas. A tradição é a maneira pela qual se reproduz mentalmente as sociedades, não somente com incenso, vela e cânticos para comemorar a civilização de maneira suave, de forma diferente do que ocorria nas plagas de Portugal. A reflexão intelectual e acadêmica estaria distante das artimanhas do poder central. E surge aqui uma questão epistemológica que nos coloca a pensar a música antiga brasileira: até que ponto nossos conceitos e estruturas teóricas alimentam-se das ideologias que tornaram visível a ordem civilizada, na história brasileira, para, no mesmo instante, apagar projetos diferentes de ordenamento social, tidos sempre como restos pré-políticos, como resistência, como falta moral? (SILVEIRA, 2000).

Seria exagero inferir que o império português, ao exprimir seu pensamento e concretizá-lo pela substituição de um governador com anseios iluministas na Vila de São Paulo, conjuntamente com seu mestre da capela, com argumentação de práticas na música não

condizente com aquelas preestabelecidas e aceitas por um clero conservador, ao que se executava como música na Sé de Lisboa, queria manter o controle da música orientando-se por preceitos estabelecidos na Encíclica *Annus Qui* editada pelo papa Benedito XIV.

Ao manifestar em seus ofícios, estatutos da Sé, autos de justiça, templos, cartas oficiais, estatutos de irmandades, correspondências, houve algum foco de rebeldia que em algum momento levou a luta por uma independência da criação e da individualidade?

Os capítulos foram sendo definidos sem se descuidar das abordagens de longa duração, a princípio, a tarefa de reconstruir os microeventos do cotidiano, tais como a presença da mulher praticando música e os músicos negros executando seus instrumentos e acompanhando um *Stabat Mater* no jazigo da Ordem Terceira de São Francisco, demonstrando uma tradição que se perdeu ao longo do tempo, ocorrendo uma descontinuidade na passagem do século XIX, uma cena teatralizada barroca no mais puro sentido, acompanhando um grupo de crianças no coro, dois trompetes negros executando um acompanhamento da peça estritamente barroca, justamente dando uma demonstração de domínio e conhecimento do repertório cultural do homem branco. No Mosteiro Feminino da Luz, como é hoje conhecido, uma monja salmista toma posse como regente do coro com sua auxiliar subchante na Congregação Religiosa Feminina Carmelitas Descalças - Ordem da B.V.M. do Monte Carmelo (ACMSP, 1748, p.4f.-v., 5-6. p.2). “Irmã Helena Maria da Trindade escritã Procuradora, vigária do coro e zeladora a Irmã Thereza do Sacramento = Salmista Mestra das noviças a Irmã Maria Magdalena da Conceição = Salmista menor a irmã Isabel Maria do Espírito santo [...]” (ACMSP, 1748, p.9).

Nesses dois casos, para iniciarmos a reflexão de como esses dois segmentos, discriminados e lançados à invisibilidade, passam a ser elevados a um estado de visibilidade ou conhecimento através da documentação. Esses grupos surgem no cenário musical demonstrando sua força e capacidade no lugar de revelar “exagerada submissão”.

Uma cuidadosa transcrição da documentação localizada nos arquivos cria possibilidades de refletir sobre a necessidade de assegurar um olhar novo, que encontre problemas (LE GOFF, 1995) e que nos revele a prática cultural através da música na cidade de São Paulo. Entre os possíveis critérios de ordenação, buscamos respeitar, sempre, o cronológico para seguirmos um caminho que nos levasse ao conhecimento da atividade musical no dia a dia, a partir da documentação encontrada nos arquivos. Ao respeitar o critério cronológico, podemos observar um cenário musical da cidade de São Paulo surgindo e sendo montado gradativamente, a vida cultural na documentação vai aparecendo cheia de diferenças e conflitos sociais (BURKE, 2008), em uma região considerada por muitos

historiadores como pobre ou simplória. A documentação encontrada vai coligir pintando um cenário musical da Vila de São Paulo como um local de exibição do poder eclesiástico se opondo ao poder muitas vezes do Senado da Câmara.

A possibilidade de encontrarmos fatos e questões novas, ainda não estudadas, ao analisarmos essa documentação, permitiu-nos percorrer um caminho com os olhos voltados para uma possível história cultural da música, percebendo gestos, sentimentos, emoções, tomadas de decisões estéticas da prática musical na cidade de São Paulo, em 1788, ou carta da metrópole, observando como estava sendo introduzida a música através dos cânticos na região das aldeias, subvertendo, aos olhos da metrópole, algo que poderia desequilibrar a tranquilidade das aldeias.

O poder estava sendo exercido com olhar rigoroso na música, visto que era um instrumento de catequese e alfabetização musical que poderia estar sendo utilizado para outras finalidades, e não a litúrgica. Os olhares censurando a esse tipo de alfabetização musical que estava sendo implantado nas aldeias demonstravam uma preocupação em fazer com que os indígenas não se desvirtuassem do propósito principal desses cânticos, os quais não se adequavam aos preceitos da liturgia.

A metrópole influenciada, por um padroado conservador, não via esse tipo de situação com bons olhos, sentido que isso poderia trazer problemas no futuro da devoção. A leitura que nos propusemos realizar da documentação expõe o pensamento de como a música, através de cânticos, como estava sendo utilizada, não caindo bem no gosto do clero mais conservador ligado à metrópole. Essas alterações fugiam aos preceitos do Concílio de Trento e às diretrizes implantadas na primeira Constituição do Arcebispado da Bahia.

Dessa perspectiva, esses cânticos configuravam-se órgão de desobediência à autoridade do concílio, revelando certa subversão, tendo em vista o desvirtuamento dos textos litúrgicos, acoplando-os às melodias sacras, portanto, tornando-se uma preocupação para a matriz portuguesa. Procissões e festas tornaram-se espaços de conflitos e sentimentos geradores de disputas entre o poder eclesiástico e o poder da Câmara do Senado na cidade de São Paulo.

Conquanto essa compreensão da documentação, que não é inocente, não decorra apenas da escolha do pesquisador, ela é determinada por sua época e seu meio, servindo de guia para uma visão mais amplificada, não sendo inócua, ela, também, como relato musical, surge consciente ou inconscientemente produzida por uma sociedade, colocando-nos a par de toda uma relação de estruturação e conflitos na sociedade da época. E mesmo fazendo uma leitura criteriosa da documentação, pela sensibilidade do olhar, dos ouvidos e dos dedos, ela

deve ser precedida de um senso crítico, como nos propõe, na sua “Apologia da história”, Bloch (2001), tornando-nos hábeis em reconstruir fatos humanos, por essência, fenômenos delicados.

Com tal determinação, procuramos entender os vestígios que foram sendo descritos, bem como os debates e queixumes tão vivamente reproduzidos com a ajuda da documentação, dessa maneira, expondo fatos à luz das teorias, que tendem a encorajar a olhar esses fenômenos e a reconstruir as trocas e as práticas musicais no processo da “civilização”, onde homens e mulheres foram autores de um material musical suficiente para projetar uma reflexão histórica da cultura musical produzida na cidade bispo de São Paulo.

A partir do que supramencionamos, esta proposta observou detalhes que poderiam ser esclarecedores e com o amplo espectro do estudo da prática musical na sociedade do antigo regime, particularmente, na sociedade paulistana. Permitimo-nos olhar a cidade paulistana, no século XVIII e início do XIX, para entender como ela estava inserida nas circunstâncias históricas de um debate estético musical. Com este tipo de abordagem – uma investigação com o olhar para além de sua funcionalidade –, visamos entender a legislação introduzida, que gerou, em muitos momentos, tensões e conflitos, dessa maneira, estabelecendo correlação do poder eclesiástico e poder da Câmara ou civil, sendo as disputas de poder o cotidiano da sociedade investigada.

Nesse sentido, procuramos compreender os conflitos no seio das práticas musicais (festas, missas, procissões católicas), enquanto exercício cênico de enorme manancial, através de um discurso musical que unificava socialmente o povo da cidade de São Paulo. A finalidade desse discurso era irradiar a doutrinação, a vida coletiva, segundo as regras políticas do pensamento católico. Esse estudo possibilitou-nos perceber que o bispo, constituído de pleno poder, procurava obter certo favorecimento financeiro, que estava sendo questionado, pois, embora usual, não era oficial, desse modo, gerando, no mínimo, certo desconforto no meio musical. Duprat (1995, p.31), apesar de não se aprofundar na questão, procura explorá-la da seguinte maneira:

Igreja da Vila de São Paulo possivelmente tivessem música controlada pelo mestre da capela da matriz. Ai é difícil sabermos se este cobrava pela licença para outros músicos cantarem ou “levarem compasso”. O mesmo ouvidor-geral depõe ao rei: conforme provisão, mestre não paga coisa alguma ao Bispo por ela [...] mas algumas pessoas tenho ouvido que paga [...] Pagava pensão - 30.000 réis por ano - ao Bispo para ser mestre da capela só cobrando a licença. (DUPRAT, 1995, p.31)

Na apresentação deste estudo, os capítulos que seguem a esta introdução foram estruturados da seguinte maneira:

No Capítulo 2, discutimos o histórico processo de introdução da música em São Paulo, com normatização e estruturação em meio às mudanças e aos conflitos no século XVIII, como intensificação da atividade musical promovida pelas irmandades e a Câmara do Senado, instalação da Catedral da Sé de São Paulo e a criação de seu estatuto, com este, estabelecendo normas para a execução da música e institucionalizando-a para todas as igrejas. Nota-se que referenciais de prática musical foram essenciais para esclarecer a realidade sociocultural da cidade – pois desconsiderá-los privilegiaria visões estereotipadas e limitadoras, levando a conclusões relativamente apresadas.

No capítulo 3, os historiadores da música antiga brasileira que se propuserem a refletir sobre as sinuosidades da ocupação dos territórios coloniais, poderão, claramente, perceber que toda adequação a uma sociedade, de uma cultura musical, com seus ritos foram se impondo à medida que o processo colonizador foi avançando. Uma verdadeira onda cultural com legislação própria para que as pessoas se adequasse, transformando relações e exacerbando desordem e conflitos. Para isso criou-se condições com estruturas, Sé foram edificadas, cidades bispados foram criadas estabelecidas legitimando o poder eclesiástico, legislações, ofícios, estatutos foram criados. Passou-se do império da sociedade, onde poucos detinham o conhecimento da escrita, para o império da escrita, Cartas Régias, estatutos das Sé, compromisso das irmandades, ofícios, a mensagem era transformada em tradução simultânea, do que estava escrito para a língua estabelecida para alguns, cânticos, ladainhas, hinos. Essa atitude corrompia instigava ao profano. Para a Igreja nesse caso era fundamental que o processo de composição musical fosse puro; sem a languidez sensual na voz ou sem vibrato, causando um lirismo ultrassuspeito. O comprometimento era em trazer o público do Culto Divino a um estado total de estase com o sagrado. Trouxemos para esse capítulo um corpo documental para construir uma argumentação que mostrasse a cidade sempre em processo ritualista, missas cantadas, procissões, tudo dentro de um padrão e olhares da legislação criada no Concílio de Trento na Europa, e que foi chegado aos poucos. Os mecanismos simbólicos acionados para preparar o povo, surtiu efeito até determinado momento, mas não foi duradouro, o espetáculo imagético que causava sensação, começa a ser contaminado pelas influências externas (influências externas entendamos o povo que tinha cultura própria e diversificada) conflitos foram surgindo, advertências eram feitas através da legislação algo mais sério estava surgindo e ficando fora do controle, a Igreja no seu interior estava sendo “contaminada” por distorções culturais vinda de fora para dentro, jogos, comilança, e

instrumentos musicais, sonoridades múltiplas invadiam o que era o templo sagrado, para oração e meditação. O ofício do Culto Divino havia se transformado e profanado, a música não era aquela prevista pela ortodoxia da Igreja eclesiástica Católica. Havia a necessidade de uma Sé bem estruturada com mestre da capela novo e que seguisse os preceitos da Igreja sob orientação do Bispo Manuel da Ressurreição, um mestre da capela português colonizador que se impusesse diante desse teatro do absurdo, que vivia a cidade bispado paulista. Ele viria para organizar a Sé, fundar com estatuto novo e criar um coro e fazer com que sua música chegasse aos ouvidos dos profanos que estavam acostumados a acompanhar as influências na Igreja da ópera, esse tempo acabou o domínio do poder eclesiástico retomaria a recondução da liturgia.

O nosso propósito nesta fase foi entender, através da documentação, o passado musical paulista, principalmente, onde a figura do mestre da capela António Mota Manso ganha algum destaque e torna-se protagonista durante o governo de Morgado de Mateus, “antagonizando” sua presença com a do mestre da capela André da Silva Gomes, que tinha como protetor o 3º Bispo Manuel da Ressurreição. Segundo Duprat (1995), a música de António Manso era vista, pelo poder eclesiástico, como “de violinos”, pouco adequada ao hábito do lugar. Certamente, que essa argumentação de ser música “de violinos”, feita pelos eclesiásticos, atingia o mestre da capela com tamanha força porque, por detrás dessa afirmação, escondia-se a questão de elementos profanos na música, influência estilística da ópera se introduzindo na música sacra. Era um debate que vinha de longe e chegava ao Brasil, como chegou ao bispado da Bahia, que viveu uma intervenção através da Carta Régia de 23/12/1709. A mesma Carta usada na Bahia viria a ser utilizada posteriormente na cidade bispado paulistana em 1782.

No Capítulo 4, destacamos a complexidade das experiências vivenciadas pelas mulheres, conquanto ressaltamos que as informações disponíveis ainda são poucas em relação aos relatos que encontramos no cotidiano. Conforme surgiam as informações, passamos a examinar os espaços que ocuparam na cidade para refletirmos, realizar perguntas, investigar, para trazer respostas, para desmistificar dogmas, com isso, pudemos fazê-las existir com fatos, dando-lhes visibilidade e tirando-as do silêncio da história

Esse caráter sociocultural da sociedade paulista influenciou diretamente as estratégias de sobrevivências para vencer os conflitos, preconceitos no cotidiano das mulheres e seu processo de ocupação dos espaços público e privado.

Essa condição de invisibilidade, todavia, não as possibilitou passar despercebidas na sociedade, mesmo com as proibições e condições impostas a elas como artistas ou no

aprendizado musical nos conventos, que envolve, na realidade, uma prática na cidade de São Paulo permeada por conflitos, dado o caráter das relações socioculturais.

As conturbações socioculturais envolvendo as festas patrocinadas, ora pelo Senado da Câmara, ora pelo poder eclesiástico, revelam um contexto litigioso na questão do mestre da capela que, entre discussões e acusações, veio a ser destituído da sua função de mestre da capela, baseado nos preceitos estabelecido na legislação que vinha sendo rigorosamente implantada a partir do Concílio, o estilo musical mais arrojado, visto como de influência profana, não era apropriado para a exigências do momento.

Conquanto a prática musical no cenário paulista do século XVIII ocupasse os músicos indígenas e negros da cidade bispado de São Paulo, pouco se conhece sobre seus conflitos, vida e atuação desses artistas no espaço que ocupavam. Mas o conflito existia e preocupava, pois era evidente a clareza da legislação das Ordenações Filipinas Livro 5º, título 70, bem explícita da seguinte forma “Que os escravos não vivam per si e os negros não façam bailes em Lisboa”. O interessante que essa normatização ela deixa claro que “nenhum escravo nem escrava cativo quer seja branco, quer preto, viva em casa por si; e se seu senhor lho consentir [...]”. Essas práticas ocorriam aqui e em Lisboa e deveriam ser coibidas, como o texto nos demonstra:

Nenhum escravo nem escrava cativo, que seja branco, quer preto, viva em casa por si; e se seu senhor lho consentir, pague de cada vez dez cruzados, a metade para quem o acusar e a outra para as obras da cidade, e o escravo ou escrava seja preso e lhe deem vinte açoites ao pé do pelourinho.

[...]

E bem assim na cidade de Lisboa e uma légua ao redor, se não faça ajuntamento de escravos nem bailes, nem tangeres seus, de dia nem de noite, em dias de festas nem pelas semanas, sob pena de serem presos e de os que tangerem ou bailarem pagarem cada um mil réis para quem os prender, e a mesma defesa se entenda nos pretos foros. (ORDENAÇÕES, 1999, p.221-222)

A rede de sociabilidade que encontramos nas práticas formais e informais das ruas, ou através do poder eclesiástico ou do poder do Senado da Câmara, foi sempre influenciada e gerida via Portugal, mediante o clero conservador. Assim, a documentação revelou mulheres sensuais que envolviam olhares ou aguçavam percepções com suas danças e música. Embora tivessem familiares, muitas vezes, foram sendo envolvidas em relações de abandono em mosteiros femininos e tinham como *handicap* o talento de serem harpistas, organistas, como as filhas de Manuel Rodrigues Pedreiro, que possivelmente ensinou música para elas, despertando o talento para harpista e organista, e entraram para exercer a vida religiosa no Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro em Salvador, Bahia.

Documentação como essa nos inspirou a conhecer essas mulheres nos labirintos das cidades e no Bispado de São Paulo. Circunstâncias como essas permitiram enfrentamentos conforme as possibilidades foram surgindo e viabilizadas a partir de uma realidade de relações únicas em consonância com situações concretamente vivenciadas, num horizonte histórico de transformações culturais como foi o século XVIII e o início do século XIX.

Por meio do enfoque sociocultural, buscamos entender uma complexa rede de relações e múltiplos contextos psicológicos. Essa foi a perspectiva que surgiu mais promissora para um entendimento sociocultural da introdução da prática da música e dos conflitos e tensões. Características e aspectos sociais e culturais como esses exigiram procedimento investigativo singular, que possibilitasse um envolvimento na dinâmica da realidade sociocultural da prática musical e do cotidiano feminino através de documentos. A realidade sociocultural percebida mediante esse procedimento de pesquisa foi determinada pela múltipla e complexa realidade cultural que se vislumbrou.

## 2 O BISPADO DE SÃO PAULO E SUA ESTRUTURAÇÃO NA SOCIEDADE PAULISTANA

Calou-se o monge: sepulcral silêncio  
 À sua voz seguiu-se  
 Uma toada de órgão rompeu do coro, assemelhava o suspiro saudoso, e os ais de  
 filha, que chora solitária o pai, que dorme seu último, profundo e eterno sono.  
 Melodias depois soltou mais doces  
 Severo instrumento: e ergueu-se o canto.  
 (HERCULANO, 1907, p.71)

A dificuldade de impor as novas regras, no bispado da cidade de São Paulo, promoveu uma série de motins e desordens (ANASTASIA, 1998, p.20-21) em toda a sociedade paulistana e, pelo que entendemos, em outras cidades. Porém o que levou a essa situação, que, muitas vezes, fugiu do controle, teria sido o choque cultural que ocorreu entre os costumes preexistentes e que foi tomada por um poder avassalador do poder eclesiástico e o poder civil, que se dividiu em alguns momentos para dominar e unir-se para conquistar. Essa cultura musical liderada por esses dois poderes, temporal e espiritual, teve que se adequar às necessidades de uma sociedade diferente da sociedade europeia. Toda essa legislação era fundamentada na experiência europeia. A presença dessa cultura musical se impôs totalmente, com seu estilo, instrumentos musicais, estatutos e leis. Foi uma verdadeira onda cultural envolvendo o novo mundo, uma verdadeira rede administrativa surgia no território transformando relações.

Tanto o bispo como o governador, ou mesmo o Senado da Câmara, procuraram viabilizar uma configuração acomodada entre os atores detentores dos dois poderes. O terreno deveria ser semeado pelo poder eclesiástico com estruturas de Catedrais, bispados e a música. Embora o poder temporal não tenha permanecido à margem da situação, pelo contrário, procurou infiltrar-se no território seguindo os passos do padroado, onde havia um padre, ocorria a pregação da palavra de Deus, a conversão e o batismo, e aí surgia o cartório, registros, inventário, pagamentos de missas e procissões. Uma ramificação dos poderes e da estruturação das vilas, cidades, bispados e catedrais. O pesquisador Manuel Hespanha (1994) procurou discutir em seu trabalho o tratamento do corpo de funcionários como um fato relevante do ponto de vista da análise do poder político, algo que é recente nos estudos históricos.

Em 1554, foi iniciado o processo de estruturação da futura vila de São Paulo nas proximidades do rio Piratininga (Tamanduateí), acompanhado do processo de evangelização. São Paulo assumiu a categoria de vila em 1558, atingindo a condição de cidade em 1771,

tendo no governo da metrópole Dom João V. Foi dessa maneira que a vila, depois cidade, foi estruturando-se até se constituir como bispado e vir a ter a sua Sé.

Enquanto o processo de evangelização ocorria no novo mundo, e desenvolvia-se na recém-erguida Vila de São Paulo, a Europa protagonizava, no ano de 1545, um momento único na história da Igreja, pois, como instituição, tomava medidas preventivas criando e aprimorando uma legislação através de uma convocatória intitulada de Concílio de Trento, tornando-se uma das maiores reuniões na história da Igreja. Muitas dessas decisões que foram tomadas durante esse concílio atingiram diretamente a música e os povos do novo mundo. As pretensões eram de combater a expansão do Protestantismo e promover a autorreforma da própria Igreja Católica, consolidando seus dogmas e ritos.

A partir dessa iniciativa da Igreja Católica por meio desse Concílio, podemos inferir que as decisões tomadas em Trento passaram a dirigir e orientar o clero na aplicação de determinadas condutas, padronizando-as, tanto no velho como no novo mundo. Assim, a organização da música no interior da igreja, bem como sua apresentação em festas e procissões, não passou despercebida, pois qualquer nota musical ou pensamento musical estaria sob o crivo do condicionamento das decisões eclesiásticas de Roma. Qualquer profissional da atividade que quisesse realizar alguma incursão pela prática musical teria de conhecer as determinações impostas pela legislação encarregada de reformar o canto litúrgico tomada na convocatória.

Essas decisões refletiram na prática musical com muita força em diversos lugares, inclusive, nas cidades brasileiras da época, e um fato não isolado e de grande dimensão ocorreu no Bispado da Bahia (1709), quando, por meio de uma legislação específica, procurou-se evitar tudo quanto poderia parecer teatral. É notoriamente compreensivo que, para a Igreja, a composição musical deveria ser pura; sem a languidez sensual na voz ou sem vibrato na voz, causando um lirismo ultrassuspeito. A intenção seria trazer o público do Culto Divino a um estado total de envolvimento com a palavra sagrada, não deixando alternativa nenhuma para um desvio de foco.

## 2.1 A FÉ E A MÚSICA NA ORGANIZAÇÃO DO BISPADO PAULISTA

Pensar a narrativa da prática musical de São Paulo no século XVIII a partir da criação do bispado colocou-nos diante de uma normatização que veio para coibir determinados excessos, estruturando e impulsionando o projeto expansionista na América portuguesa, instituindo cidades, bispados e Sés por intermédio do poder da Igreja Católica.

Entretanto o que verificamos foi que a América portuguesa presenciou, desde seu nascimento enquanto sociedade ao mesmo tempo submissa e articulada à estrutura autoritária ultramarina, medidas especiais da Igreja Católica que, de certa forma, influenciaram estruturalmente a implantação da música no Bispado de São Paulo. Essa última com grande cumplicidade de uma doutrina expansionista territorial, objetivando a propagação da fé.

A Igreja Católica ganhou força, no decorrer do século XVII e início do século XVIII, expressivamente através da música, com sua posição enquanto orientação incorpórea dos trópicos. Consolidando-se com dioceses em todo território, uma vez que foram criados vários bispados, após a criação do episcopado da Bahia, em 1551. Assim, os bispados de Olinda e Rio de Janeiro, instituídos em 1676, mesmo ano em que foi elevada a Diocese de Salvador à Arcebispado. No ano seguinte, foi criado o bispado do Maranhão, e, em 1719, foi instituído o quinto bispado na cidade de Belém do Pará, edificando catedrais e fazendo sentir sua aparência física. Essa visão estava de acordo com as definições estabelecidas pelo Concílio de Trento, propondo a organização eclesiástica para cuidar da espiritualidade dos seus fiéis (SALGADO, 1985).

Durante longos anos, aos quais se referem as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, passaram, pelo governo da Igreja da Bahia, dez bispos, sendo a maior parte homens de reconhecida virtude, zelo e que tinham por obrigação de fé olhar pelo seu rebanho e as coisas da Igreja em um território extremamente grande. A alternativa era desmembrar para continuar controlando e assim ocorreu como podemos verificar na descrição que segue:

[...] o Rei Pedro II conseguiu do Pontífice Inocêncio XI a elevação do Bispado da Bahia em Metrópole, passando consequentemente à classe do Bispados as Prelazias de Pernambuco, e Rio de Janeiro pela Bulla – Romani Pontificis pastoralis sollicitudo – expedida aos 16 de Novembro de 1676. Ficarão sufragâneos da nova Metrópole aqueles Bispados, bem como os de S. Thomé e Angola, incorporando -se-lhe posteriormente os Bispados de São Paulo, Mariana, e as Prelazias (então) de Goiás e Cuiabá, criadas pela Bulla - Condor Lucci aeternae - de 6 de 1745, ficando todavia sufragâneo de Lisboa o Bispado do Maranhão criado em 1677. (PORTUGAL, 1720, p.513)

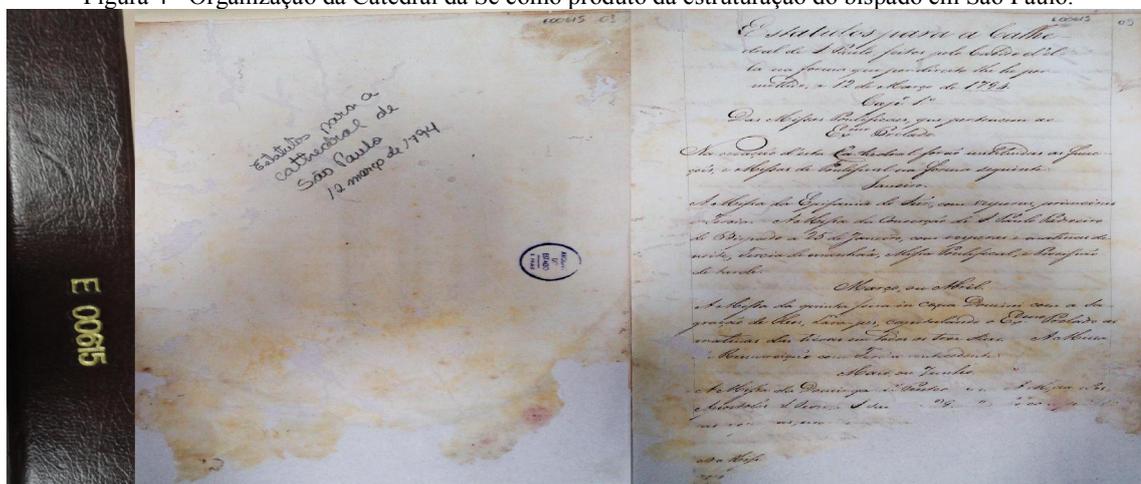
A estruturação do Bispado de São Paulo estabelecido através da Bula *Candor lucis aeternae*, do Papa Bento XIV, em 6 de dezembro de 1745, segue uma ordenação hierárquica a partir do arcebispado da Bahia.

Carta Real anunciando a criação do Bispado de São Paulo amigo.  
Eu El Rei voz envio muito saudar. Considerando a grande necessidade que tinham os moradores dessa cidade de pasto espiritual a que não podia acudir o Bispo do Rio de Janeiro pelas grandes distancias que há de suas a outras povoações: Fui servido recorrer a sua Santidade, para que dividisse o dito Bispado, criando um novo bispo

nessa cidade; e porque este parte nesta ocasião a erigir o dito Bispado, e a Santa Igreja Catedral na mesma cidade, e espero que pelas suas virtudes, e mais circunstancias, que me moverão a nomea-ló, o fará com acerto, zelo amor de Deus, e das suas ovelhas: me pareceu mandar-vos recomendar a sua pessoa para que lhes dei a ajuda e favor de que necessitar, para a nova ereção, e concorras com ele para tudo o que foi a bem de exercitar o seu pesar Rainha. Para o governador e Capitão general da capitania de São Paulo. Oportet magis obdi re Deo quâm hominibus. (AESP, 1954, p.164).

Este ato, simbolicamente, consolida a presença e o domínio administrativo da Igreja Católica através do primeiro Bispo D. Bernardo Rodrigues Nogueira, nascido em Portugal, no ano de 1695, e que veio para o Brasil tomar posse do seu bispado em 1747, vindo a falecer pouco tempo depois, em novembro de 1748.

Figura 4 - Organização da Catedral da Sé como produto da estruturação do bispado em São Paulo.



Fonte: AESP. Arquivo do Estado de São Paulo, Estatuto da Sé, 1794.

Durante a estruturação do bispado, física e normativamente, houve um momento que o povo passou a ter maior contato com as normas e condutas da Igreja. Os códigos introduzidos serviram para estabelecer princípios básicos de convivência durante o Culto Divino. Todo um ritualismo estava sendo aplicado mediante cartas, editais e ofícios para instruir o povo a comportar-se nas igrejas, nas ruas, nas procissões. A sociedade era treinada e preparada a partir de gestos, atitudes e musicalmente.

A música servia, assim como *leitmotiv*<sup>27</sup>, sempre, reaparecendo em procissões, missas festivas, transformando-se em grande cenário e onde tudo se alterava dramaticamente em rituais teatrais, cujo povo tinha a função de orar e regozijar com as festas de nascimento e morte de uma realeza sobre a qual nunca haviam colocado os olhos, o mais próximo dessa

<sup>27</sup> Motivo condutor. Um discurso publicitário ou político com valor simbólico.

visão seriam os vice-reis, governadores e bispos. Entretanto, não conhecendo essa realidade de pompa de uma realeza, aceitavam e assim mesmo abalizavam através dos vereadores o termo de vereança, o que deveria ser feito na festiva data. Mais uma vez a memória deveria ser marcada, lembrando a cidade que o soberano existia, que tudo sabia, legislando através de Cartas Régias, editais, ofícios além-mar.

A cidade foi preparada e ensaiada para cantar, louvar a Cristo e ao soberano. Os vereadores queriam ficar bem com a corte e seus representantes para obter privilégios e notoriedade, então, nada do que mais justo determinar a lembrança do nascimento bem-sucedido. Que se fizessem os gastos necessários com as luminárias, as missas cantadas na Matriz, pois os cofres públicos pagaram pela satisfação. Pouco a pouco foram respondendo, se não de todo, pelo menos parcialmente, às exigências ritualísticas. Contemplações pirotécnicas, planejadas dispendiosamente com requinte da decoração e iluminação da cidade paulista, completando a aparência de sonho de noites festivas da coletividade.

Termo de vereança.

Aos vinte e seis dias do mês de abril de mil e setecentos e trinta e cinco anos nesta cidade de São Paulo [...] passou mandado ao senhor procurador para comprar os barris para limpeza dos presos e se passou outro para a satisfação dos gastos das luminárias, missa cantada e Te-déum láudanos que se cantem na Matriz desta cidade em ação de graça pelo felicíssimo parto da Sereníssima princesa da beira.<sup>28</sup> (SÃO PAULO, 1915, p.414-415).

O povoado deveria estar atento aos rituais que estavam sendo introduzidos na sociedade, aprendendo rapidamente e colocando-os em prática imediatamente, por exemplo, quando passasse alguma autoridade eclesiástica, como no caso do bispo, deveria se ajoelhar na terra, esperando a sua passagem.

Registro de um bando que mandou lançar o governador, e capitão general desta capitania para o tratamento que se deve dar ao Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Bispo de São Paulo. Dom Luís Mascarenhas Comendador da ordem de Cristo do Conselho de Sua Majestade Governador e Capitão General da Capitania de São Paulo e Minas Gerais de sua Repartição, etc.- El Rei Nosso Senhor por Carta do seu secretário de estado Pedro da Motta e Silva de dezoito de Abril do presente ano é servido ordenar que os povos desta capitania observem quando passar o Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Bispo pela sua, ou por outra qualquer parte, toda a pessoa que o encontrar ponha o joelho em terra, e esperará assim até chegar o d.º Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Bispo e se este em algum lugar estiver parado farão o mesmo e recebida a sua benção se levantarão e irão seguindo o seu caminho, e para que venha a notícia de todos se publicará este bando ao som de caixa nesta vila e nas mais partes onde convier, e depois de registrado nos livros da secretária deste governo se fixará no lugar costumado. Dado na vila e Praça

---

<sup>28</sup> Termo de postura feita pela Câmara, 26 de abril de 1735.

de Santos a 7 de agosto de 1746. O secretário Manoel Pedro de Macedo Ribeiro o fez – Dom Luiz Mascarenhas. (AESP, 1954, p.163)

Podemos acreditar, portanto, que a orientação assinada pelo secretário Manoel Pedro de Macedo Ribeiro, em 7 de abril de 1746, tenha sido necessária após alguma avaliação, talvez, observada cotidianamente, de que o povo não cumpria determinado processo ritualístico diante de autoridades tanto eclesiásticas como civis, assim, deixando de destacar diferenças tão comuns no velho mundo, provocando, na percepção de tais autoridades, uma visão de desleixo, com o risco da degradação de certos procedimentos “civilizatórios” ou de rituais, como menciona Balandier: “Os conflitos individuais que impõem a intervenção da lei e do costume e a reparação[...] (a guerra privada) [...], são outras tantas circunstâncias que manifestam os mediadores e os detentores do poder” (BALANDIER, 1987, p.72).

Certamente, as pessoas simples, que nasceram no Brasil e nunca saíram dos seus vilarejos, não estavam acostumadas com esses rituais perante autoridades, por conseguinte, tudo soava muito artificial. Toda essa pompa em relação ao poder que estava sendo criada e desenvolvida somente servia para impor e incutir na sociedade uma diferenciação com a qual o homem comum não estava acostumado na vida do dia a dia e com o padre no seu cotidiano. Na convivência durante as festas, na missa e nos sermões, o pároco era aconselhador, o legislador, o confidente e, muitas vezes, o político mais próximo e o intermediador em assuntos pertinentes as terras e as leis. Por sua vez, o bispo era uma pessoa distante e que, comumente, vinha de outras terras ou mesmo de Portugal e detinha o poder de fazer com que o homem humilde se curvasse perante sua pessoa. Seria como Balandier (1987) nos faz refletir sobre o encantamento do poder, que revela uma oposição oculta por meio de uma linguagem simbólica. Essa dialética da conformidade e da ostentação, em que o poder reivindica o aceite por intermédio da crença e submissão, gerando o respeito e também tensões, segundo a interpretação de Siegfried Nadel (1942).

Com o crescimento da cidade bispado, cria-se uma diferenciação e é estabelecida a responsabilidade em ter um Culto Divino que proporcione um espetáculo imagético, que cause uma sensação de encantamento. E a figura do bispo passa a ser fundamental nesse jogo do domínio, da supremacia e afirmação, bem como da semiótica barroca, no seu referencial ideológico, lúdico-visual, tendo como base o comportamento social (ÁVILA, 1994).

## 2.2 O AVISO E O RIGOR DA LEI DE TRENTO

Em 1782, os paulistas passaram por episódios semelhantes ao da cidade de Salvador - Bahia, sendo caracterizado pelas autoridades como desordem do mestre da capela e dos músicos. Medidas repressivas foram tomadas no tocante aos acontecimentos ocorridos na cidade de São Paulo, tendo-se a mesma preocupação de reprimir e ir adequando a música à finalidade essencialmente religiosa a serviço de Deus, procurando criar um ambiente propício à oração e à celebração dos santos mistérios.

A carta Régia de 23/12/1709, escrita pelo Arcebispo da Bahia e empregada nos conflitos de Salvador, serviria para intervir pedagogicamente no Bispado de São Paulo no final do século XVIII, tendo como propósito formar uma consciência de como atuar no exercício da música. Como declara o Arcebispo da Bahia em trecho da Carta “a música puramente temporal, [...]” (AESP, 1782, p.1-19)

Certamente, uma das preocupações na vida dos músicos que prestavam serviço, principalmente, para a Igreja era de como pensar musicalmente com os elementos disponíveis, sem transgredir a fronteira estabelecida no sínodo dos bispos, buscando conhecer a legislação que chegava, com muita força, através das Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia e que representava, com muita eficácia, as deliberações do Concílio de Trento. Levavam, portanto, em conta a possibilidade desagradável da perda dos seus respectivos empregos, patrocinados pelos eclesiásticos, além do prestígio que poderiam gozar no vilarejo. Buscar um estilo contrário ao pensado em Trento seria desafiar a quem detinha o monopólio oficial da música.

No que diz respeito diretamente à música sacra, o concílio denunciava, sobretudo, o espírito "popular e impuro" presente nas missas baseadas em *cantus firmus*<sup>29</sup> e em textos profanos. Segundo Barbieri (1988), estes abusos na música eram comuns, quase todas as igrejas da Europa os cometiam no contraponto, chamado, pelos franceses, de *fausbordó*<sup>30</sup>, pelos espanhóis e demais nações, de *farbordón*, espécie de música harmônica que usaram os gregos e romanos e ressuscitaram os bretões. Muitas dessas preocupações no campo musical viriam respingar no Novo Mundo e na cidade de São Paulo, provocando atritos e oposição durante o século XVIII.

---

<sup>29</sup> Do latim, “canto fixo”. Expressão usada no contexto da polifonia dos séculos XIV-XVI para uma melodia de cantochão, frequentemente, em valores de notas longas e iguais, ou para uma melodia já existente utilizada como base de uma composição polifônica; em geral, situava-se na parte de tenor. Nos manuais de contraponto também costuma significar “parte dada” (DICIONÁRIO, 1994).

<sup>30</sup> *Fasobordone* (it.) - Palavra para um estilo de recitativo em acordes, baseado em tríades na posição fundamental, com a forma e a melodia de uma salmodia gregoriana. É usada para os salmos das vésperas e o estilo aparece em muitas composições do século XV ao século XVIII. O nome está relacionado (mas o estilo não) ao *Fauxbourdon* francês (DICIONÁRIO, 1994).

O pesquisador Paulo Castagna procurou desenvolver uma análise consideravelmente rica e aprofundada em seu magnífico trabalho “O estilo antigo no Brasil, nos séculos XVIII e XIX”, afirmando que:

A utilização do estilo antigo, na Espanha e em Portugal, no século XVII, foi uma manifestação em música dessa estratégica submissão aos ideais romanos e ao Concílio de Trento. Como o estilo moderno nessa fase ficou condicionado, entre espanhóis e portugueses, a gêneros religiosos não litúrgicos, a produção musical litúrgica ibérica do século XVII tem recebido designações estilísticas específicas, como maneirista, estilo nacional e outros, utilizando-se algumas vezes, mesmo que de forma imprópria, a expressão estilo palestriniano. (CASTAGNA, 2000, p.16)

Ele, como pesquisador, procurou arejar o debate na música antiga brasileira, com muita propriedade e competência, abordando estilo antigo e mostrando que a submissão a uma prática musical atravessou o oceano, chegando na América. Vindo, desse modo, a reforçar a reflexão que procuramos desenvolver sobre os estatutos das catedrais, irmandades religiosas que foram determinantes para disseminar as ideias do Concílio de Trento no Bispado de São Paulo e em terras brasileiras dos séculos XVIII e XIX.

O que podemos perceber por meio do cotejamento da documentação foi que muito do pensamento do Concílio de Trento desembarcou nas terras brasileiras para fundamentar os estatutos e legislação disseminada na sociedade. “A legislação agora é numerosa, a iniciativa do governo incessante.” (HOLANDA, 1968, p.44).

### 2.3 O CABIDO E A ORGANIZAÇÃO ECLESIASTICA DA SÉ DE SÃO PAULO

A cidade de São Paulo veio ter mais três bispos: Dom Frei Antonio da Madre de Deus Galvão (28/06/1751 – 19/03/1764) ligado a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo. Com seu falecimento, seu lugar ficou vacante com várias capitulares até 1771, quando assumiu o exercício o bispo Dom Frei Manuel da Ressurreição (07/12/1771-21/10/1789), que esteve envolvido em uma situação de embate na música e que gerou a destituição do mestre da capela da Sé. Foi a Portugal em busca do mestre da capela português André da Silva Gomes, apoiado pelo bispo de São Paulo.

Dom Mateus de Abreu Pereira (4/11/1795-5/5/1824), o terceiro bispo, assumiu no meio de disputas e a morte do seu antecessor no período. Participou ativamente dos eventos políticos e da Independência do Brasil com o apoio do cabido<sup>31</sup> e do clero paulista.

A Igreja Católica deu início à sua ramificação ligeiramente, ombreando-se ao crescimento do bispado e da cidade. A jurisdição sobre seu domínio abarcava parte do sul de Minas Gerais, dos atuais estados do Paraná e de Santa Catarina, que vieram com o desmembramento de Curitiba e Santa Catarina constituir na então Diocese de Curitiba (ACMSP, 1937, v.60).

Ao examinar as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia de 1707 (PORTUGAL, 1720), que notoriamente serviu de base para a organização do Bispado de São Paulo, veio restringir o acesso de candidatos a seminaristas para as funções propostas; pois os formadores só poderiam receber seminaristas nativos se equiparasse o mesmo número de seminaristas lusos. Havia claramente um impedimento dos seminários receberem seminaristas negros, descendentes de negros ou descendentes de judeus. Quanto aos indígenas, segundo o pesquisador Monteiro (1994, p.216):

Um dos resultados diretos desse movimento de penetração da autoridade régia foi a maior disponibilidade de justiça colonial nas disputas em torno da questão indígena. Pela primeira vez, surgia um canal por meio do qual a legislação referente à liberdade dos índios [...].

Era inevitável preparar melhor os seminaristas que atuavam além-mar, implementando lei, em 1719, para dar continuidade ao domínio ultramarino. No dia 10/10/1771 foi expedida norma tornando obrigatória a matrícula no ensino com padre mestre Frei José do Amor Divino Duque (AESP, 1901). As autoridades portuguesas entendiam que havia certa consciência nas fileiras do baixo clero e que eram, na sua maior parte, nativos, propenso à participação nas principais revoltas (AZEVEDO, 1978).

O problema de formação era nítido na colônia, resultando em inúmeras queixas, principalmente, por parte do poder eclesiástico, pois era evidente a ausência de quadros para compor os ofícios do Culto Divino, sendo percebidos alguns queixumes nos relatos que tivemos a oportunidade de encontrar. Procuramo-nos ater e a comparar alguns documentos como “Correspondências e ofícios”, com isso, demonstrando que, apesar da falta de partituras

---

<sup>31</sup> Podemos definir o cabido ou corpos capitulares, formado pela reunião de cônegos ou outros sacerdotes, como os arcediagos, chantres e mosenhores, instituído para assegurar o serviço religioso numa catedral ou igrejas, sendo de fundamental importância ao bom andamento e à colaboração no governo da diocese. Espécie de senado

musicais, para entender o estilo empregado, ou mesmo para catalogar nomes de mestres compositores, não seria suficiente para conhecermos a estruturação que estava sendo empregada para o desenvolvimento do Culto Divino. A descrição deste arcabouço cultural impõe um olhar cuidadoso, pois os documentos oficiais revelam uma realidade adversa daquela imaginada por alguns pesquisadores em relação à estrutura da Sé.

As palavras do historiador Sergio Buarque de Holanda sabiamente nos fazem refletir relativamente quanto a olharmos para o passado somente através das partituras musicais, deixando à margem documentos adormecidos nos arquivos que muito poderiam servir ao propósito de nos aprofundar e a conhecer a estrutura empregada para realização da música. Vejamos o ponto de vista dele: “Tendo se perdido toda a documentação musical correspondente à primeira metade do século XVIII, ser-nos-á possível apenas qualificar este período de acordo com os documentos históricos ainda existentes com a construção de uma poderosa base musical [...]” (HOLANDA, 1968, p.127).

A realidade que se apresenta é essa, mas nem por isso devemos esmorecer e de prover a história da música com informações coerentes sobre a prática musical no Bispado de São Paulo, tornando uma questão importante para compor esse quadro da história social da música de São Paulo.

Com tal intuito, a correspondência ofício do Capitão General Martim Lopes Lobo de Saldanha, 1775-1778, esclarece essa estrutura revelando ainda o nível da música comparativamente ao melhor nível da América. Ele, certamente, estaria fundamentando-se em experiência própria ou fundamentar-se-ia em opiniões conclusivas do clero ou relatórios comparativos, ou em opiniões de bajuladores de ocasião para cair em suas graças e nas graças do bispo. Como pesquisadores e interessados em discutir esse passado, vemo-nos no direito de entender, mas desde já ele demonstra um interesse e conhecimento sobre a estrutura, observemos como ele vai descrevendo pormenorizadamente essas informações, demonstrando estar bem atento e dando muita importância a esse seguimento. O documento traz, na fala do Capitão-General Martim Lopes Lobo, talvez, um recado para quem questionava a “falta eclesiástica” que aparece no início do documento, provavelmente, ele advoga essa chamada “falta” impondo dados importantíssimo sobre a estrutura.

[...] Por ocasião de falar nesta falta eclesiástica exporei a Vossa Excelência a que a Sé tem de cônegos, ao mesmo tempo que a Real Fazenda pelos consignação dos dízimos faz a mesma despesas que faria se estivesse completo o competente número

---

eclesiástico, o cabido garantia, em caso de vacância no governo da diocese, a eleição de um vigário capitular, encarregado de reger interinamente até a nomeação de um novo bispo ou arcebispo (Cf. SALGADO, 1985).

de cônegos da sua criação, por contarem os existentes as missas, e fazerem as obrigações do cônegos falecidos, e dos ausentes a anos em Portugal. (AESP, Ofício de 1775, p.22-23).

Dividimos esse documento para analisá-lo em partes, sendo que, na primeira parte, ele procura expor o quadro de cônegos para os ofícios divinos na Sé, deixando apreensivo em relação à sobrecarga nas atividades dos que estão exercendo o cargo incorporando os afazeres dos ausentes. Essa sobrecarga, certamente, levará a um estresse e a doenças. Ainda, ele compara, como conhecedor dos pagamentos e da parte econômica da Rel Fazenda, que não haveria aumento se o quadro fosse completo para o exercício das funções. Vejamos como ele discorre em discurso descritivo possibilitando-nos a compreender melhor a estrutura da Sé do Bispado de São Paulo.

Na segunda parte, ele fala a partir da criação da Sé, o que é muito bom porque ele demonstra que a preocupação com o comprimento escrito no estatuto da Sé (1794) estava sendo descumprido, com faltas e falecimentos, não tendo sua reposição sido eficiente no mínimo. Vejamos a segunda parte:

Conforme a criação da Sé deve ter Arcediago, Arcipreste, Chantre, Tesoureiro-mor, e dez Cônegos: Dos referidos faltam a muito anos, entre falecidos, e ausentes para o Reino que já renunciaram os respectivos benefícios na Mesa da Consciência, Chantre, Tesoureiro-mor, e quatro Cônegos; ainda dos outros restantes que atualmente existem são velhos, e doentes. (AESP, Ofício de 1775, p.22-23)

O descumprimento do Estatuto da Sé (1794) e demais orientações eclesiásticas era total, mas notamos, no decorrer do texto, que foi demonstrada uma visão otimista em relação à qualidade com que se desenvolve o Culto Divino na Sé paulista. A terceira parte, portanto, impõe uma visão que alerta para as dificuldades, detectando a carência dos quadros, ressaltando, com um olhar generoso, as festas e o Culto Divino, e solicitando ao bispo que reorganizasse e completasse as cadeiras disponíveis.

Na mesma Sé sim se faz o Culto Divino com tanta perfeição, como em nenhuma outra da América se fará; e certamente em nenhuma outra se fazem tanta festividades como o bispo desta cidade faz(1); porém sempre a falta de Chantre para a competente majestade, ao mesmo que a Fazenda Real fez sempre a mesma despesa com as duas dignidades, e seis Cônegos atuais; pelo que seria justo, não sendo contra o Real agrado de sua majestade, que se dirigisse ordem ao bispo para encher aquelas cadeiras, provendo, ou nomeando nelas alguns Presbíteros Paulistas mais nobres que há, filhos, e netos de Paulista que fizeram serviços a \sua majestade; e porque destes não haverá o competente número para todas as cadeiras vagas tomo o atrevimento, já peço perdão que a Vossa Excelência, de suplicar –lhe, a não ser do Real desagrado, me fizesse a particular graça de prover em uma destas tênues [conhecias ?] ao padre Manoel Leandro Coreão natural da minha Província, ao qual pela sua probidade, e anos trouxe eu por Capelão do Rio de Janeiro, onde o achei, e

onde tinha servido a sua majestade nove anos em Capelão do Real Hospital das Tropas daquela Capital [...]  
São Paulo 20 fevereiro de 1776. – ill.mo e Excelentíssimo Senhor Martinho de Mello e Castro. – Martim Lopes Lobo de Saldanha. (AESP, Ofício de 13/11/1775, p.22-23).

Esse ofício descreve que na “Sé sim se faz o Culto Divino com tanta perfeição, como em nenhuma outra da América se fará”, ao extrairmos este trecho, podemos notar que ele, como capitão-geral, estava empenhando seu nome e prestígio dando sua opinião tão contundente em prol da estrutura da Sé paulista. Essa mensuração da estrutura comparando-a ao que ocorria em toda a América, faz-nos pensar a seguinte questão em relação ao estudo da música antiga brasileira: a Sé de São Paulo, ao contrário do que vem se mostrando através da documentação encontrada, centro musical que não ficava a desejar nada aos outros centros, seja eles comparado a cidade de Mariana, transformou-se numa espécie de baluarte da verdadeira música eclesiástica (HOLANDA, 1968), o que dizer de São Paulo e essa comparação realizada por Martim Lopes Lobo? É claro que todo exagero deva ser analisado com muita calma e os puristas podem ainda interrogar-nos com a seguinte indagação, mas e as partituras, onde estão? Por que desapareceu esse repertório ao contrário de Mariana? Sim, devemos responder ou refletir com a seguinte possibilidade: São Paulo, durante muito tempo, foi rota de passagem e “a consolidação social nesta nova região, completada com sua sucessiva independência das capitanias vizinhas, Rio de Janeiro e São Paulo” (HOLANDA, 1968, p.124). Resultou em uma prática musical de qualidade com a chegada de músicos e a aquisição de instrumentos musicais.

Pelo visto esta estrutura do cabido, ou corporação, teve um aumento, comparado com a de 1796, pois a estrutura supradescrita contava na Sé com o número de: “Arcipreste, Chantre, Tesoureiro-mor, 10 Cônegos”. Tendo renunciado Chantre, tesoureiro-mor, e quatro Cônegos, sem falar dos velhos e doentes. Os quadros que compunham o cabido paulista apresentavam-se com essa estrutura no ano de 1796 (AESP, 1665-1796).

O cabido paulista apresentava uma organização eclesiástica que contava com o número mínimo de nove coristas, chegando a ser insuficiente diante das necessidades e pretensões que se apresentavam para justificar a nova Sé, tendo que dar respostas rápidas e objetivas para explicar as despesas e o empreendimento feito para construir a nova Sé. Foram décadas de conquistas desde que o poder eclesiástico pisou o solo paulista, estruturando vilas, cidades e um bispado e agora uma Sé. Um projeto evangelizador e arrojado estruturado com o apoio civil e muitas vezes contrariando esse poder.

Uma nova Sé, um estatuto implementando normas em 1794, com influências claras do Concílio de Trento, participação de membros oficiais passando a constituir-se da seguinte maneira, conforme demonstra a documentação no tocante à forma como o cabido foi estruturado em São Paulo (AESP, 1665-1796).

- 1 Arcediogo.**
- 1 Chantre, Vigário geral.**
- 2 Subchantre.**
- 5 Conego.**
- 10 Capelães.**
- 1 Mestre de Cerimônia.**
- 9 Moço do Coro.**
- 1 Mestre de Latim.**
- 1 Organista.**

O Estatuto para a Catedral da Sé de São Paulo, escrito pelo cabido na forma que por direito se permitiu, em 12 de março de 1794 (AESP, 1793), procurou definir toda uma orientação para o desenvolvimento do Culto Divino e serviu como modelo para a realização nas outras igrejas do bispado paulista. Encontramos na leitura do primeiro capítulo uma orientação clara para o prelado realizar as missas:

Das Missas Pontificais, que pertencem ao ex.mo Prelado.

Na criação desta Catedral foram instituídas as funções, e Missas de Pontifical na forma seguinte:

Janeiro.

A Missa da epifania de Sr., com vésperas, primeiras terciã. A Missa da convenção de São Paulo Padroeiro do Bispado a 25 de noite, com vésperas e matinas de noite, Tercia, Missa Pontifical, e Procissão de tarde.

Março ou Abril.

A missa da quinta – feira in com a Domine com Sagração de Óleos, Lava – pés, capitulando o Excelentíssimo Prelado as matinas das [ilegível] em todos os três dias.

A missa da Ressureição com Tercia antecedente.

Maio ou Junho.

A missa do Domingo de pentecoste. A missa dos Apóstolos de Deus [Ilegível]

2ª Capitulo

[...] Fausto que o prelado chegar a porta da Igreja, estando o cabido desempellido da [...] de ofício Divino, sairá em comunidade a recebe-lo, oferecendo-lhe o [...] a primeira dignidade, e sua falta dela o seu imediato, ou o que estiver presidindo, e feitas as saudações devidas, o acompanhará te a Capela do S.S. Sacramento, e dali à sala em que se há de paramentar, observando se em tudo o que dispõem, e adverte a cerimonial dos bispos, e com os mesmas obsequias será acompanhada na saída se a porta da Igreja, deseja de concluída a função.

No caso que lhe chegue ao tempo em que se esteja contando, ou rezando o Ofício Divino, salu[ileg.]do Coro as primeiras duas dignidades, que estiverem desocupadas

da capitulação, e na falta delas, os dois cônegos mais antigos os quais cumprirão com o que fica dito no § acima servirá a primeira dignidade ou o que fizeras suas vezes, de Presbítero assistente, a segunda do báculo, a terceira e quarta do Diáconos assistentes, e para Diácono, e subdiácono serão avisados pelo apontador as dois cônegos, a quem para torna pertence e na falta das ditas 3º e 4º dignidade, seguirão as duas faltas os dois cônegos mais antigos.

Estas mesmas dignidades ou cônegos serão obrigados às mesmas assistências [ilegíveis] Excelentíssimo Prelado fazer parte [ilegível]

### 3º Capitulo

De hábito do que devem usar as dignidades, cônegos.

Conforme manda essa a uma criação desta Sé, e casos da Metrópole e mais Catedrais do Reino, e a única usarão todas as dignidade, e cônegos de [ilegíveis] pelas [ilegíveis] formada [...] a criação em todas as catedrais por dia assim conforme também das Cerimonias. [...]

### Capitulo 7º

Da ordem, que haverá no Coro a repita dos assentos, e de [ilegível] a que for nossa mente provido, e possibilidade nas alas das procissão mesmo coro pastor do Evangélico- Arcediago 2ª Diácono-2ª Chantre, 3ª A cônego mais antiga [ilegível] se irão dignidade as mais por essa ordem e antiguidade.

Segundo coro da pasta da epistolar- Arcipestre, 2ª dignidade- procissão Mór 4ª Dignidade – O 2ª cônego mais antigo, e assim se irão reagindo os mais por essa dignidade (AESP, 1793).

O capítulo doze procura deliberar sobre o cabido e sua organização no Bispado de São Paulo, buscando enfatizar a maior realização do poder eclesiástico que seria suas catedrais no território e, nesse caso, na cidade de São Paulo. Descreve, também, a incumbência de organizar as procissões nos dias de festas.

A força que ganha o cabido a partir do estatuto da Sé impressiona, pois assume uma representação do poder e pensamento eclesiástico definido no sínodo da Bahia em 1707, em sua plenitude. Esse documento em forma de estatuto surge para legislar sobre conduta no espaço privado da Igreja e no espaço público das ruas. Possibilita compreender a estrutura musical da Igreja durante o Culto Divino, para demonstra a sua exuberância ao povo que assiste e ouve, capitando coração e mente do espectador.

O estatuto aparece em 1794 para deixar claro o que a Igreja pretendia com a música. Com seus quarenta e seis capítulos estruturados de forma pedagógica, com o intuito de formar as populações no novo mundo e levar a palavra do evangelho para aqueles que tinham dúvida dos dogmas religiosos.

É notório que a estruturação do poder eclesiástico na cidade de São Paulo, foi desenvolvendo-se por meio de privilégios concedidos pela Coroa e pelo poder eclesiástico, os dois poderes alternavam-se constantemente no sentido de ganhar a confiança e administrar política e espiritualmente a sociedade no seu cotidiano. A tomada de decisão vinha sendo introduzida passo a passo através da legislação baseada no Concílio de Trento e produzida no Sínodo.

Pela bula *Dudum pro parte*, de 31 de março de 1516, o papa Leão X concedeu o direito universal do padroado a todas as terras sujeitas ao domínio da Coroa portuguesa. Assim, a Ordem de Cristo recebeu jurisdição sobre todas as igrejas edificadas nos dois anos anteriores nas Conquistas e as que nelas futuramente seriam edificadas, recebendo a dita Ordem os dízimos e ficando a Coroa com o Padroado. Tratava-se de "uma combinação de direitos, privilégios e deveres, concedidos pelo papado à Coroa portuguesa, como patrono das missões católicas e instituições eclesiásticas na África, Ásia e Brasil". Através do padroado, o rei tinha autoridade para aceitar ou rejeitar bulas papais; escolher, com a aprovação do papado, os representantes da Igreja no ultramar; erigir e autorizar a construção de igrejas, catedrais, mosteiros, cemitérios e conventos, entre outras atribuições. Assim, desde o início da colonização do Brasil e também nas outras áreas do Império português, a cruz e a coroa caminharam juntas. Contudo, embora o padroado desse ao rei o direito de interferir em assuntos eclesiásticos, a relação entre a Igreja e o Estado nem sempre foi amistosa. As discussões a esse respeito eram bem antigas. Havia sérios defensores das imunidades eclesiásticas e, vez por outra, os conflitos de jurisdição ficavam latentes. Acerca do direito de padroado, Arlindo Rubert afirma que os seus exageros eram comuns. Segundo ele, "os ministros da Coroa, apoiados por alguns canonistas principalmente religiosos, levaram tão longe os chamados direitos do Padroado, que fizeram do rei" – após a união perpétua à Coroa dos Mestrados das Ordens Militares – "uma espécie de cabeça eclesiástica, de quem dependia toda a jurisdição. Juristas leigos e religiosos consideravam abertamente o rei, com respeito à Igreja Ultramarina, uma espécie de Vigário Apostólico e até mesmo legado pontifício nato!". (RUBERT, [s.d.], p.50).

A cruz e a Coroa caminhavam juntas construindo cidades, catedrais, superando desafios ao levar o projeto evangelizador e político, embora o poder temporal ditasse as diretrizes do poder, submetendo o poder eclesiástico a uma pauta de controle e doutrinação no conjunto da sociedade. As desordens, como eram conhecidas as atitudes que pudessem transparecer insolências, amotinação, que poderia colocar em risco o projeto civilizatório levando à sublevação, sentiriam o pulso forte dos dois poderes – civil e eclesiástico – que se completariam para manter o projeto ultramarino. Tudo se harmonizava entre a cruz e a Coroa, a primeira, representando o cristianismo, recebia como benefício as catedrais, bispados o solo consagrado para a passagem da procissão, enquanto a Coroa (dionísíaco) celebrava o fausto, a pompa, o ouro, as taxas e os impostos cobrados para sustentar sua estética.

A questão apresentava-se da seguinte maneira para Bellotto (1979), o senhor bispo ocupar-se-ia do poder espiritual como deveria ser, enquanto o governo ocupar-se-ia do poder temporal, mas a verdade não seria sempre essa. A incursão no território do outro era constante, gerando transgressões e quebrando a rotina, surgindo queixas de ambas as partes. Havia um embate constante nos espaços público e privado, onde existia uma linha tênue dividindo essas duas forças geradoras de conflitos. Muitas vezes, a música e sua prática surgem como elemento causador dessa energia, deliberadamente. Ou mesmo quando

interesses comuns aglutinavam os dois grupos. Essa coesão poderia surgir durante um momento para agir e tratar de assunto que fosse de comum acordo.

Equivalente a esse desenvolvimento e materialização do poder espiritual em terras paulistas, a outra parte do domínio constituía-se através do poder temporal, sob liderança de Sebastião José de Carvalho e Melo, ministro de Dom José I, que se tornaria, mais adiante, o Marquês de Pombal, entre o período de 1750-1770, que, entre tantas prerrogativas em sua administração, procurou imprimir um ritmo realizador e de modificações entre a metrópole-colônia.

## 2.4 O MARQUÊS DE POMBAL E A CONJUNTURA DO SÉCULO XVIII

Com a criação da diocese de São Paulo em 1745, surgiu algumas necessidades financeiras para organização de uma Sé e a realização do Culto Divino na cidade, que não foram atendidas devidamente, pois, em 1748, a Capitania de São Paulo sofreu com a subordinação administrativa ao Rio de Janeiro, que se manteve até 1765, quando voltou a ter a sua autonomia sob a administração do Morgado de Mateus, sendo nítido o descaso ao progresso devido a essa dependência de tanto tempo. A demanda torna-se óbvia a partir do momento que ocorre a regulamentação através da legislação e as exigências de comportamento em relação à condução do Culto Divino. A prática musical já existia no decurso do tempo, mas agora se fazia necessário organizá-la em nome de toda reflexão realizada a partir do Concílio de Trento e disseminada pela Primeira Constituição do Arcebispado da Bahia, em todo território brasileiro. Durante a leitura das páginas do Estatuto da Sé de São Paulo (1794), do Estatuto da Irmandade do Rosário dos Homens Preto de São Paulo (1801) e do Estatuto da VOTSFSP, 1686 a 1692, encontramos menções à prática da música.

Figura 5 - Procissão da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo, século XIX.



Fonte: Documentos avulso da VOT (Venerável Ordem terceira), século XX.

A atividade musical na cidade percorreu um período anterior ao de 1748, coincidindo com a conturbação e a perda da autonomia da capitania paulista, vários conflitos foram se desenvolvendo, agravando e sendo relegados a um segundo plano (BELLOTTO, 1976). Disputas que não deixaram de atingir a prática musical na cidade de São Paulo nesse período, elevando o nível de tensão, ocorrendo um agravamento da crise, pois representavam um sistema de doutrinação, o carro-chefe da dominação.

Tudo convergia para a confusão, tendo em vista a crise e agora a situação de desordem devido ao terremoto que arrasou a cidade de Lisboa, outro problema se apresentava com um dos seus vizinhos mais próximos, a Espanha, que suscitaria mais gastos aos cofres, que seria a guerra pelo domínio de regiões que atingiam o sul de São Paulo até o Rio da Prata.

Para tentar sanar a situação financeira, foram tomadas algumas decisões; nesse sentido, no dia 23 de julho de 1755, o Marquês de Pombal delibera – com o intuito de incrementar o comércio – a iniciativa de criar a Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão e a Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba em 1759. A intenção era desenvolver as exportações de cacau, cravo, canela, algodão e arroz com a Europa. A decisão seguinte apresentou-se em forma de taxaço do ouro produzido em Minas Gerais, que passaria a substituir o imposto de capitação, que era o antigo quinto do ouro, uma tentativa de

coibir o desvio de ouro e diamante. Tudo visava tornar a metrópole menos subordinada às importações.

Uma decisão que causou muito desgaste a Pombal foi a expulsão dos jesuítas, em 1759, de Portugal e seus domínios, confiscando seus bens e os mercedários da região amazônica, entendendo que os métodos administrativos dessas ordens eram conflitantes com os interesses da metrópole. Entretanto devemos deixar claro que Pombal não foi o único a expulsar os jesuítas, tendo em vista que a França extirpou-os de seu convívio em 1764, e a Espanha, em 1767, seguido por um ato que varreu de toda cristandade a Companhia de Jesus, sendo abolida pela Bula de 21/07/1773 (HOLANDA, 1968).

Apesar de ter de lidar com a reconstrução de Lisboa após o terremoto, teria agora de lutar contra uma força que muito havia feito em termos de desbravamento do novo mundo e expulsá-la. A cobiça pelo patrimônio dos jesuítas era visível por parte da elite colonial e da própria Coroa. Diversas listas de bens foram enviadas a Portugal para tomarem conhecimento do que havia nas igrejas, assim como relatórios eram enviados para o conhecimento da Coroa e, assim, essa ter o controle.

Muitos bispos que pertenciam a outras ordens ficaram com os maiores espólios que eram as igrejas; e a Coroa apossou-se de algum dos maiores bens jesuíticos que foi a Real Fazenda de Santa Cruz do Rio de Janeiro. A ordem religiosa da Companhia de Jesus procurou estabelecer-se e desenvolver-se em todos os sentidos no Brasil.

A intenção de Pombal (PRADO, 1962), enquanto administrador, era impor a subordinação da Igreja ao Estado português, procurando evitar divergências com os papas, teve favorecimento de Clemente XIV (1769-1774), que, mediante uma atitude autoritária (FAUSTO, 1995), extinguiu a Companhia de Jesus em 1773. Inspirado pelo Iluminismo, praticamente, o Marquês de Pombal (MOURA, 1998) avançou com eliminação da ordem dos jesuítas, determinando um controle maior de todas as ações do Estado. Havia um equilíbrio entre o poder temporal e o poder eclesiástico. A autora Nizza da Silva (2009) trata dessa subordinação demonstrando o relato em carta, onde o Bispo Dom Frei Manuel da Ressurreição expõe ao Marquês de Pombal, 19/03/1776, ter disponibilizado sua biblioteca com dois mil volumes ao clero. Certamente, não era uma biblioteca exclusivamente eclesiástica, como a autora coloca, era muito mais abrangente, expondo o conhecimento científico e filosófico bem característico da ilustração pombalina, como ela mesma define.

Figura 6 - Documentos que tratam dos conflitos e desordens da Carta Régia de 23/12/1709.



Fonte: AESP, Inventário Colonial ,15/março, ordem 230.ano 1782, doc.1-19

O Bispo Dom Frei Manuel da Ressurreição, em plena atividade de vigiar e informar, envia listas de livros para a Real Mesa Censória, demonstrando sua fragilidade em coibir tais livros, como enviava ao Marquês de Pombal sua opinião deplorando a falta de controle sobre esses livros, pois havia um grande problema a ser sanado e que não vinha sendo executado por falta de decisão mais conservadora. A subserviência ao marquês era evidente ao trato do controle, colocando o poder eclesiástico sob o controle temporal.

Com a ausência dos jesuítas há um enfraquecimento na formação do clero durante o século XVIII, ficando evidenciada essa decadência na formação por meio da visão do historiador Sergio Buarque de Holanda, quando ele refletiu sobre o impacto da expulsão dos Jesuítas: “[...] a instrução pública, em Portugal e nas colônias, foi duramente atingida. Desapareceram os colégios mantidos pela Companhia de Jesus que constituíram então os principais centros de ensino” (HOLANDA,1968, p.80-81).

Apesar das controvérsias na cidade de São Paulo, bispos e padres movimentavam-se em um grande empenho para formar seminaristas. Para prover o clero melhorando o preparo ao ministrar na Sé disciplinas como canto-chão, latim e liturgia.

O Governador Martim Lopes Lobo de Saldanha procurou expor algumas questões relacionadas às festividades e à falta de quadros para suprir as necessidades do Culto Divino no Bispado de São Paulo.

[...] Por ocasião de falar nesta falta Eclesiástica exporei a Vossa Excelência a que a Sé tem de cônegos, ao mesmo tempo que a Real Fazenda pela consignação dos

dízimos faz a mesma despesas que faria se estivesse completo o competente número de cônegos da sua criação, por cantarem os existentes as missas, e fazerem as obrigações do cônegos falecidos, e dos ausentes a anos em Portugal. Conforme a criação da Sé deve ter Arcediago, Arcipreste, Chantre, tesoureiro-mor e dez cônegos: Dos referidos faltam a muito anos, entre falecidos, e ausentes para o Reino que já renunciaram os respectivos benefícios na mesa da Consciência, Chantre, Tesoureiro-mor e quatro cônegos; e ainda dos outros restantes que atualmente existem são alguns velhos, e doentes. Na mesma Sé sim se faz o culto Divino com tanta perfeição, como em nenhuma outra da América se fará; e certamente em nenhuma outra se fazem tantas festividades como o bispo desta cidade faz; porém sempre a falta de Chantre para a competente Majestade, ao mesmo tempo que a Fazenda Real fez sempre a mesma despesa com as duas Dignidades, e seis cônegos atuais; pelo que seria justo, não sendo contra o Real agrado de sua Majestade, que se dirigisse ordem ao bispo para encher aquelas cadeiras, provendo, ou nomeando nelas alguns Presbíteros Paulistas mais nobres que há, filhos, e netos de Paulistas que fizeram serviços a Sua Majestade; e porque destes não haverá o competente número para todas as cadeiras vagas tomo o atrevimento, de que já peço perdão a Vossa Excelência, de suplicar-lhe, a não ser do Real desagrado, me fizesse a particular graça de prover em uma destas tênues conhecia ao Padre Manoel Leandro Coreão natural da minha Província, ao qual pela sua probidade, e anos trouxe em pôr capelão do Rio de Janeiro, onde o achei, e onde tinha servido a sua Majestade nove anos em Capelão do Real Hospital da tropas daquela Capital [...].

São Paulo 20 fevereiro de 1776.

Ilmo. e Excelentíssimo Senhor Martinho de Mello e Castro.

Martim Lopes Lobo de Saldanha. (AESP, 1898, p.36-38).

Os paulistas assistiram, ao longo do século XVIII, a um período de turbulência na música, que veio amenizar a partir da reestruturação impondo a estética eclesiástica baseada nos preceitos do Concílio de Trento no âmbito do Culto Divino na música. Por conseguinte, restando claro que a Sé, por definição de quem escreveu esse ofício, realizava o Culto Divino de excelente qualidade, pois estava em boas mãos o preparo da música, entregue ao mestre da capela André da Silva Gomes, português e protegido do Bispo Dom Frei Manuel da Ressurreição, que relatava tudo ao Marquês de Pombal. A música na Sé havia tomado o rumo estético que o poder eclesiástico queria, a contaminação musical que vinha do Teatro estava estancado, pois, até onde sabemos, André da Silva Gomes não se interessava em conduzir a ópera.

Todavia António Manso, o desafeto do Bispo Frei Manuel da Ressurreição, continuou exercendo o cargo na Ópera. Assumir a direção da Ópera não oferecia *status quo* nenhum (era pejorativamente adjetivado como operário), seria essa a falta de interesse de André da Silva Gomes em ligar seu nome a esse adjetivo? É possível, pois o ego do mestre da capela português André da Silva era acalentado pelo Bispo Manuel da Ressurreição, que tinha todo interesse em estimular a seguir com a música sacra na Catedral da Sé paulista. Era fundamental que as autoridades que apoiaram o bispo, em Portugal, percebessem que seu mestre de preferência implantara uma excelente música na Sé, fugindo da contaminação da Casa da Ópera; e, assim, ajudou a destituir Manso que praticava a “música de violino” e que,

aos olhos da comunidade eclesiástica, provocava a “contaminação” da música da Sé. As vitórias aqui ficaram bem claras, houve vencidos, ou seja, António Manso e Morgado de Mateus, que apoiou esse mestre da capela, e os vencedores obviamente foram o Bispo Frei Manuel da Ressurreição, que impôs o estilo que agradava ao clero mais conservador e transformou André da Silva Gomes no mestre da capela oficial da Sé.

## 2.5 ASCENDER SOCIALMENTE, ADQUIRINDO PRESTÍGIO COM O BISPO E A COROA

Era visível o incentivo que a Coroa portuguesa proporcionava por meio de honras e mercês. Na prática musical, era comum mestres da capela ou músicos obtendo mercês honoríficas com o intuito de acrescentar um rendimento maior e alcançar um *status*. A provisão do mestre da capela Manuel Lopes (AESP, 1661-1709), em 16/4/1680, demonstra claramente no documento officio que gozara de todas as honras e preeminência, sendo registrado na Câmara eclesiástica. Ele foi provido com o cargo e recebeu todos os benefícios de mestre da capela.

O mestre da capela André da Silva Gomes foi um dos ícones da música sacra na cidade de São Paulo nesse período, após ter chegado, com muito prestígio de Lisboa, com o Excelentíssimo Frei Manoel da Ressurreição, predecessor do excelentíssimo bispo dessa diocese, Bispo Ressurreição, vinculou-se a VOTSFSP. Nesse período, André da Silva Gomes (AESP, 1800-1839) aparece como irmão, sendo apresentado sempre como tenente e posteriormente como coronel na documentação da VOTSFSP. Sabemos que sua atuação na sociedade paulistana da época, além de ter sido intensa na música, buscou exercer cargos na vida pública como professor Régio de Gramática Latina da cidade de São Paulo e, até abrindo mão, posteriormente, de atuar como mestre da capela, passou somente a exercer a função de professor, além de atuar na vida política. André da Silva Gomes não se contentou com a situação que gozava de ser mestre da capela, cargo que lhe proporcionava certo prestígio, levando a ter posição favorável na sociedade, onde buscava exercer e obter vários cargos e títulos durante sua vida, para obter vantagens na sociedade paulistana da época, como podemos depreender do documento que segue.

Requerimento:

Ilustríssimo e Excelentíssimo Ilustríssimo El Rey meu senhor mando [ilegível] a Vossa Excelência o requerimento [ilegível] de André da Silva Gomes. E é

[ilegível], para informar com o seu parecer a respeito da propriedade do ofício de escrivão da provedoria dessa cidade de São Paulo que pede Deus que a Vossa Excelência do Palácio Real tesoureiro em 4 de maio de 1816. Marques de Aguiar II. Conde de Palma.

Requerimento.

Senhor A Real Presença de Vossa Alteza chega o Tenente Coronel André da Silva Gomes, professor régio de Gramática Latina da cidade de São Paulo a representar a Vossa Alteza Real, que sendo acompanhado da Corte de Lisboa para esta capitania do Excelentíssimo Frei Manoel da Ressureição predecessor do Excelentíssimo Bispo atual desta Diocese com o destino de se criar, e fundar como Mestre da Capela da Santa Sé Catedral desta cidade um coro de música, que solemmizano as diversas festividades clássicas do ano, o que Suplicante faltava, como é feito e criado súplica, e fundou no ano de 1774 o sobredito Coro, em cujo exercício se tem conservado se a.[ilegível], comportando-se sempre como todo o zelo, e desvelo no serviço da igreja e não menos no serviço de Vossa Alteza Real visto ser empregado em sua igreja do Real padroado; distinguindo ser o superior presentemente e indo mais nesse serviço; pois que requerendo no ano de 1801 em ao atual prelado a sua demissão do serviço da Catedral em consequência do acréscimo de trabalho, que lhe sobre caíra com o exercício do magistério público da sua cadeira, cedeu as justas, e bem fundadas reflexões de seu sobredito prelado que não só ponderou ao suplicante o detrimento, que daí resultava do será para serviço de Deus, mas também para segurar a conservação deste mesmo serviço, após a rogativa do suplicante o Augusto nome de Vossa Alteza Real do que resultou prestar o Suplicante toda a sua missa obediência, e tem conservado há 14 anos no seu serviço da Catedral com o mesmo antigo zelo, e desvelo, e de mais disto recusando o ordenado, e mais emolumentos inerentes ao emprego de mestre da Capela, aplicando tudo liberalmente a mais digna manutenção da mesma, uma vez que devia conservar-se neste exercício, tendo a honra de que o prelado preferisse para este fim o Augusto nome de Vossa Alteza Real, e sendo tais, Augusto senhor os serviços eclesiásticos do suplicante quais tem a honra de apresentar a Vossa Alteza autenticado pelo documento n.º1 sendo tal adjuração dos mesmos serviços, e a satisfação; e desinteresse como que o suplicante os tem feito, e protesta continuar com quanto viver além disto comportando-se com as devidas intenções de um vassallo aquém Vossa Alteza Real foi servido encarregar a instrução da religião os estímulos da subordinação e da obediência não menos do que os da gratidão ao paternal vir velo, com que Vossa Alteza Real e franqueia e liberaliza os meios da sua instrução; já empregando o tempo restante do seu público emprego literário no dificulto trabalho, que empreende-o, de formar por escrita a ordem e análise gramatical, e Retórica de cada um dos salmos do Sagrado livro das Salmódias para instrução dos seus alunos pro aceitos, que aspirassem ao estado eclesiástico, como se mostra pelo documento n.º2; será que por que o suplicante cuidado em tudo o que acaba de representar; deixando demonstrar os serviços eclesiásticos que desempenha sem lesar e emprego literário público, que exercita, prostrado aos pés do Augusto trono implora da magnificência, e paternal Bondade de vossa Alteza Real aquela remuneração, de que parece fazeres merecedores os seus serviços eclesiástico; pedindo e desejando obter de Vossa Alteza Real a mercê de lhe dar de propriedade o ofício de escrivão de órfãos desta cidade, que se acha vago na propriedade por falecimento do proprietário Roberto João D[ilegível]; ou o ofício da provedoria desta cidade, e seus termo, que até agora não tem proprietário, o que consta do documento n.º3 por tanto P. a Vossa Alteza Real seja servido atender o suplicante em premiar os seus serviços eclesiástico de tantos anos desempenhados, e legalizados do modo, que apresenta; fazendo-lhe a mercê da propriedade de um dos ofícios, que requer. E.R.M. Andre da Silva Gomes. Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor El Rey Nosso Senhor Magestade. Aviso para informar o requerimento de Venâncio Antônio da Roza. (CARTAS, [s.d.], p.14-15).

As honras honoríficas, como eram citadas nos documentos, demonstravam a iniciativa, ambição do profissional da música em alcançar meios para sua sobrevivência na cidade ou

Bispado de São Paulo; se ele estivesse ligado ao poder eclesiástico, seria importante cumprir com as orientações dos códigos canônicos, previsto no sínodo realizado em Salvador, em 1707, que teve olhares e ouvidos do clero ligados ao lado mais conservador diretamente de Roma e ao Concílio de Trento. As diretrizes determinavam claramente os caminhos que deveriam ser seguidos e, para isso, deveria ter seus correligionários para ajudá-los, sendo que a melhor forma seria a indicação com honras, provisões, mercês. Um novo mundo estava sendo formado e precisava de pessoas gabaritadas em postos adequados. As honras e provisões supriam as necessidades do momento, trazendo e cooptando o indivíduo para o lado do poder, para distinguir a proeminência do posto, como evidencia o documento que segue.

Ilustríssimo e Excelentíssimo Im.= S.Mag.e que Deus guarde sendo servido mandar restituir esta capitania ao seu antigo estado e enviar-me para o governo desta pareceo – me que não só compelia a minha obrigação ordenar as cousas necessária ao regime dos povos mas também fazer renascer aqueles acidentes honoríficos com que se distingui a proeminência do posto e respeitável autoridade do Régio poderia aceitar.

E sendo convidado por conta da Câmara desta Cidade de 17 de maio de 1766 para solenidade da festa e procissão de Corpo de Deus que naquela em 29 do dito mês se havia de fazer. Foi com as pessoas principais da terra assistir aquele auto; ao entrar na igreja achei esperando a porta todo o Cabido em Corpo e a Câmara e lançou água benta a princípio [ilegível] me conduziram a uma cadeira revestida de [ilegível] de grado debaixo do arco da capela mor [ilegível] via fora do Coro me tomou [ilegível] Cabido executando [ilegível] estabelecido sem deveres [ilegível] e determinam os li=[ilegível] Porém como [ilegível] com=[ilegível]. (AESP, 1800-1839, p.183-185).

A cidade, por meio das suas solenidades, revelava seu crescimento, sua opulência. O cabido representava o poder eclesiástico sob o domínio do poder temporal, que, através da Câmara, representava, *grosso modo*, a imposição do poder do Marquês de Pombal em terras brasileiras. Encontravam-se, assim, para ouvir o coro, tomados pela música. As disputas entre os dois poderes nesse momento se desfaziam e prevalecia um armistício, e os membros das duas forças se sensibilizavam com que ouviam. Os principais membros da terra assistiam, com toda a pompa, a solenidade privada, e a procissão de Corpo de Deus encantava o povo pela sua ostentação, quando saía à rua percorrendo um caminho de esplendor e júbilo, satisfazendo o ego dos membros poderosos. No final, o que prevalecia era a estrutura montada para o Culto Divino, proporcionando aos dois poderes e ao povo regozijarem-se com as festividades, o enfeitiçar da cidade e da sociedade.

### 3 MÚSICA E SEDIÇÃO: UM EMBATE ENTRE OS PODERES CIVIL E ECLESIÁSTICO

Os embates suscitados no período estudado não se restringiram somente a esse aspecto do cotidiano da música e da cidade de São Paulo. Uma das questões que levou a uma série de confusões é o que expõe Duprat, brandamente, reconhecendo que:

E se, numa sociedade em que o jovem não galga com facilidade os degraus da projeção, permeabilidade de idade no desempenho de cargo indica carência do elemento humano, a polêmica e litígio sucedidos três anos depois sugerem, ao contrário, rivalidade na ocupação do mestrado e vantagens no seu desempenho. (DUPRAT, 1995, p.23).

Entendamos o que ele, como pesquisador, apresenta, mas não procura aprofundar no âmbito do conflito, verificando o que poderia surgir de informações sobre o envolvimento social e cultural desses artistas. Ao nosso modo de compreender, essa rede de intrigas, para chegar ao cargo de mestre da capela, exigia uma relação extremamente forte com um dos dois poderes, fosse ele o poder eclesiástico – que mantinha o monopólio da música – fosse o poder civil – que tentava, de todas as formas, entrar nesse jogo e assumir o controle. Confusões frequentes, sempre, existiram tornando-se geradoras de situações duvidosas, deixando muitos músicos e até mesmo o bispo descontentes. Havia o costume do mestre da capela cobrar importância pela música e músicos que ele fornecesse, mas sendo seus discípulos, destinando essa ajuda de custo à manutenção profissional do mestre que empreitava a música.

“É comum no Brasil colonial o protesto de músicos vendo-se prejudicados profissionalmente por esse procedimento. Isto, porém, nos locais em que se desenvolveu categoria musical mais numerosa. Não cremos ser o caso de São Paulo na época abordada.” (DUPRAT, 1995, p.26).

Mediante a documentação histórica pesquisada, prosseguimos tentando entender um pouco do passado musical por meio da figura emblemática de um artista como António da Mota Manso, mestre da capela, oriundo da Vila de Sabará, nas Minas Gerais, com passagem na Bahia, para definir residência na Vila de São Paulo. E com toda uma bagagem nitidamente cultural brasileira, que foi formando ao longo da sua vida, com sua experiência e passagem por algumas cidades e bispado, o que agregou muito mais experiência à sua vida a ponto de por mais que se saiba pouco sobre o entorno dele e sobre ele, as informações tende a surgir esporadicamente como Régis Duprat (1995, p.51-52) informa-nos que a música de Manso era vista pelo poder eclesiástico como “de violinos”, pouco adequada, conforme o hábito do

lugar, para integrar a liturgia. É interessante sabermos que António Manso esteve ligado, a primeira vez, como mestre da capela na cidade de São Paulo, em 1768, com aproximadamente 40 anos de idade, depois, na lista nominativa de 1811, onde aparece, pela última vez, a informação atestando que estava com 90 anos de idade. Mas, aqui, interessa-nos que ele foi protagonista da situação que o levou a ser destituído do cargo de mestre da capela sob a acusação pesada de um estilo de música que fugia à liturgia tradicional.

O conflito parece que sempre acompanhou ou fez parte da vida desse mestre da capela, como a música que ainda não podemos ouvir ou ter acesso devido ao total desaparecimento das suas partituras, que ainda não foram encontradas em nenhum lugar ou arquivo, apesar da réstia de luz muito tênue no arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, que aponta para uma partitura anônima que poderia ser dele, mas como comprovar sem ter um parâmetro ainda de seu estilo? Seriam necessárias idas e vindas em diversos arquivos mineiros e de Salvador e de localidades próximas até encontrarmos alguma fagulha que incendiaria a lamparina para iluminar o caminho e conhecermos a música desse homem tão emblemático, que encantou os ouvidos do Governador Morgado de Mateus em São Paulo, na ópera e no povo da Sé. Seria interessante para justificar a caracterização do conflito tão claro entre os poderes eclesiástico e civil na escolha estética do gosto e de concepção do mundo novo e o velho mundo, um embati que a música ou seus personagens travaram nesse território. Vejamos, nesse trecho, essa caracterização de concepções:

Como as festividades na cidade não dão lucros bastantes para se poder manter um bom coro como o do mestre Manso da Mota, deu-lhe (o governador) a direção da casa da Ópera. Mas o bispo trouxe consigo mestre de capela e determinou que ele não tocasse em nenhuma Igreja, sob pretexto de que é mulato e diretor da Ópera (SCHUBERT, 1998).

O interessante do atrito estabelecido foi que o poderoso Morgado de Mateus colocou à frente da condução da ópera o mestre da capela António Manso da Mota, mas o hábil Bispo Manuel da Ressurreição, medindo força com o governador, trouxe, diretamente de Portugal, o jovem músico André da Silva Gomes para atuar como mestre da capela na Sé de São Paulo. E ainda desautorizou que as igrejas do Bispado de São Paulo, pelo menos, aceitassem António Manso fazendo música por dois motivos: primeiro, por ser diretor da ópera e lidar com as coisas profanas e, segundo, por ser mulato (descendente de negro), o que, segundo Régis Duprat (1995), descreve sobre a rivalidade civil-eclesiástica em matéria de provimento da capela e da música. Luta por um espaço privilegiado, imposição e relação de trabalho,

prestígio social é o que podemos deduzir dessas querelas ocorridas no entorno da música do século XVIII na cidade de São Paulo.

### 3.1 LEGISLAÇÃO RELIGIOSA E CIVIL: AS BASES DO CONFLITO NA MÚSICA

Para haver caracterização de “desordem do mestre da capela dessa, com os mais músicos” (AESP, 1782, p.1-19.) ou mesmo uma rebelião, seria necessário ter um poder constituído com leis, códigos que impusessem todo um simbolismo de domínio, necessariamente uma força contra a qual se insurgir. Como materializar esse comando em uma sociedade fundada em terras distantes e constituída de homens e mulheres negros, indígenas e aventureiros brancos à procura de riqueza e prestígio? Em consonância com esse questionamento, procuramos, a partir desses códigos ou leis, entender essa prática musical na sociedade paulista com maior interesse, pois detectamos o quanto esses códigos alteravam interesses individuais e dos grupos, atingindo, muitas vezes, diretamente as relações no meio musical procurando moldar condutas individuais e de toda a sociedade.

Os códigos em tela, na verdade, eram normas inseridas na sociedade com a finalidade de controlar e acomodar comportamentos e atos dos indivíduos, estabelecendo à sociedade atitudes ritualísticas aos moldes europeus, nesse sentido, permitindo ao indivíduo de adentrar pelo mundo do divino (AESP, 1782) desde que se curvasse, mantivesse a cabeça baixa e os joelhos no chão quando o bispo passasse na sua carruagem, bem como a ter mulheres na janela de suas casas com a cabeça coberta quando passasse a procissão. Ou relações mais complexas, indubitavelmente, cheias de simbolismo, como quando ocorre a retirada e substituição de um mestre da capela que apresentava determinado repertório musical do gosto da população, mas que contrariava as determinações da Igreja Católica, a partir dos fundamentos do Concílio de Trento. Não obstante a essas questões, olhemos para as intenções do projeto expansionista português que, ao estabelecer-se em todo o território brasileiro, não se importou com quem existia e o que existia como forma de cultura e organização.

A legislação lusitana deveria ser aplicada fielmente, impedindo qualquer desvio de conduta, surgindo para isso o primeiro Tribunal na Bahia, no ano de 1587. E, no bojo dessa burocracia, surgiu a primeira Constituição do Arcebispado, em 1709, vindo a favorecer, em 1751, a criação do Tribunal no Rio de Janeiro, anterior às ordenações jurídicas em Portugal, compilação dos costumes e leis, conhecida por ordenações do reino divididas da seguinte forma: 1) Ordenações Afonsinas (1446), 2) Ordenações Manuelinas (1521), 3) Ordenações Filipinas (1603), elas surgiram para serem aplicadas na colônia, as lacunas ou omissões que a

lei não cobrisse seriam atingidas por leis suplementares. As Ordenações Filipinas tiveram vigência até o ano de 1830 e foi o mais duradouro código legal português. Registra-se, neste código, por exemplo, a determinação para os que “Dos que dão música de noite” (LARA, 1999, p.258), o inconveniente que causaria nas portas de outras pessoas, possibilidade de prisão de trinta dias.

A professora Maria Beatriz Nizza da Silva (2009) deixa bem claro ao abordar, no livro “História de São Paulo Colonial”, como essas ordenações foram ponto de apoio jurídico para resolver alguns entraves no cotidiano da cidade de São Paulo, desde o século XVI.

As cartas de doação das capitanias brasileiras, inclusive a da Capitania de São Vicente, embora sejam muito claras quanto à necessidade de se criarem vilas, pouco dizem acerca das Câmaras e seu funcionamento. Referem-se muito vagamente aos juizes, que dariam apelação para o ouvidor, nomeado pelo donatário, nas quantias estipuladas pelas Ordenações Manuelinas, e pressupõe-se que esses juizes fossem os da Câmara. (NIZZA DA SILVA, 2009, p.77).

Os códigos implantados em forma de legislação representavam interesses, revelando as articulações entre as instituições e os interesses de um grupo. Frei Gaspar da Madre de Deus, através do rigor que tinha com o tratar da identificação da documentação, relata que as primeiras atas da Câmara da Capitania de São Vicente do século XVI desapareceram e que “um fragmento do caderno onde se lavravam os termos das vereações da vila de São Vicente o qual datado de 1541”, ainda pode ser examinado com segundo Maria Beatriz Nizza da Silva (2009, p.76).

É interessante observar que, apesar de ser tão necessário e imprescindível, os oficiais da Câmara não dispunham de um exemplar das ordenações para poder ter uma orientação a respeito do conjunto dos dispositivos legais que definiriam as infrações e a punição dos infratores, segundo Bicalho (2003) e Nizza da Silva (2009).

Administrativamente, a cidade de São Paulo sofria a influência direta das ordenações como todas as vilas e cidades, a situação precária levava, inicialmente, a Câmara a reunir-se em casa de algum vereador. Realizavam sessões quinzenalmente e a vereança deliberava sobre alguma questão urgente, certamente, picuinhas em relação às festas, sendo que as disputas com o bispo ou pároco era questão constante.

Uma das funções das Ordenações Filipinas é indicado no livro I título 67, surge com pequenas alterações apresentada no alvará de 12/11/1611 e reiterada na provisão de 8/1/1670, exigindo que fossem eleitas pessoas naturais da terra. O número de eleitores não ultrapassava

seis eleitores escolhidos entre os chamados “homens bons do povo”, não era papel das ordenanças definir quem seria esses homens bons.

A legislação fora preparada, a sua maior parte, por pessoas que viveram no Antigo Regime, posteriormente, assim que as descobertas e a ampliação de novas fronteiras ocorriam, contatos culturais foram sendo realizados com novas culturas, até então desconhecidas, havendo a necessidade de impor toda uma normatização à nova sociedade que estava sendo criada no território. Esses códigos de leis passam a ser adaptados aos povos do novo mundo que viviam uma realidade totalmente distante da europeia. Um conjunto de leis que atuaria para moldar a conduta dos povos na colônia e que promoveria uma série de sedições ao “paraíso perfeito”, idealizado pelos colonizadores, em outras palavras, “o mundo que o português criou”, definição que evidenciaria Gilberto Freyre (1940).

O nível de mudança administrativa pombalina levou a incentivar e “instaurar uma espécie de nacionalismo liberal, incentivar o progresso e mesmo a felicidade dos povos subjogados.” (HOLANDA, 1968, p.41). Não deixando de se voltar para sua ideia principal, que sempre foram os domínios ultramarinos, sendo defensor do pensamento que as colônias seriam objeto de utilidade da metrópole.

A cobiça das grandes potências era uma preocupação constante, tanto que recomenda Gomes Freire (1751) a sua inquietação em relação às potências, procurando manter o Brasil em segurança durante muito tempo, longe dos olhares dos grandes interesses daquela época. Procurou estabelecer política indigenista, revelando-se uma novidade, demonstrando o surgimento de uma nova mentalidade administrativa de governo. Dentro dessa mentalidade inovadora, procurou recomendar não somente a eliminação das diferenças entre portugueses e os tape<sup>32</sup>, mas estimulou os casamentos mistos (HOLANDA, 1968).

Durante a determinação do seu governo, Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal, incentivou o nascer da Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão, quando prosperou as primeiras remessas de algodão cultivada em 1760 e enviadas para o exterior (HOLANDA, 1968).

A administração pombalina ainda teria de dar um passo contra donos de terras nas capitanias, teria que extinguir o que podemos chamar de vestígios de feudalismo, pois isso envolvia pagamento de tributos, chamamos atenção de como San Pablo fora desmembrada a Minas Gerais. O paulista José Góis de Morais sobe o tom e faz uma proposta de 46 contos (40.000 cruzados), demonstrando a força e liderança dos paulistas (HOLANDA, 1968).

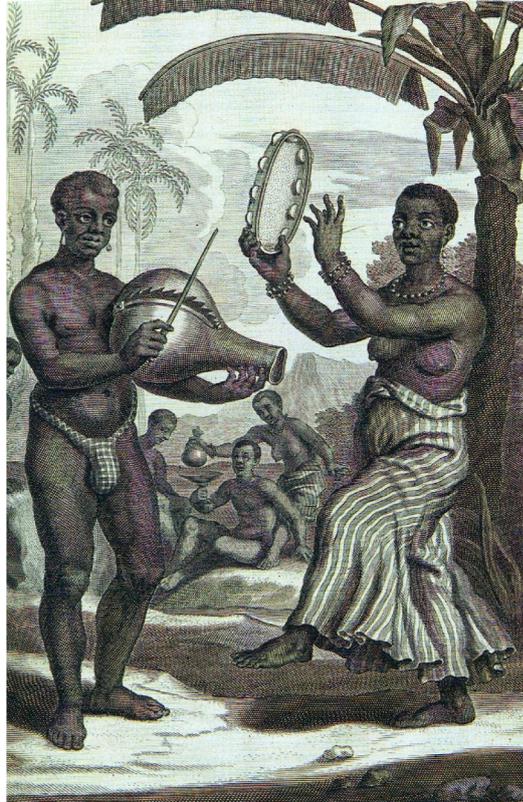
Favorável à transação, o donatário Marquês de Cascais percebe que o Conselho Ultramarino entrega o caso para a outra instância, propondo que o caso seja discutido e decidido pelo rei. A resolução é rápida por parte do rei, que determine que a compra seja paga à donatária do dinheiro retirado dos rendimentos dos quintos. Ficando São Paulo alijada desse negócio e anexada ao Rio de Janeiro. Mato Grosso e Goiás foram criadas como capitanias independentes, ao passo que São Paulo se sujeitava (1748) ao capitão-general do Rio (HOLANDA, 1968).

Esta relação entre a prática musical e as intrigas contribuiu para revelar um processo de ruptura na cidade de São Paulo no século XVIII e início do XIX. Esta pretensa experiência expansionista cerceou concepções musicais que avançavam no velho mundo Europeu, e que trouxe tanta preocupação à Igreja Católica. A poderosa legislação criada no Concílio de Trento e que foi fragmentada em diversos ofícios ou estatutos, implementou diversas reformas que apontavam, inclusive, para os povos do novo mundo e principalmente os cuidados com o material utilizado na prática musical. Todo o peso de um pensamento cultural estava sendo despejado aqui no novo mundo, trazendo sabores, influenciando e mudando o modo de comportamento que aqui existia. Juntamos a esse caldeirão musical e cultural, toda uma legislação restritiva que elevava a tensão. Seriam, então, introduzidos na América portuguesa os velhos conceitos adaptados para povos que tinham sua cultura e modo de vida típicos, para mudar isso teria de ser introduzido com muita reza, incenso, açoite e um código de leis que disciplinasse e moldasse os indivíduos.

---

<sup>32</sup> Tapes: filhos de casamentos mistos, naturais deste reino, eram ridicularizados sendo chamados de bárbaros. “Serão reputados por naturais deste Reino e nele hábeis para ofícios e honras.” (HOLANDA, 1968, p.41).

Figura 7 - NIEUHOFF, Johan (del.) - Negers Speelende op KalabasSen. Gravura, 27x18,9 cm (Ludica- Danças não Identificadas) (Música –Instrumentos musicais- Pandeiro- reco-reco)



Fonte: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. Travessia da calunga Grande. Três séc.de imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899). Imprensa oficial, São Paulo, edusp, 2000, p.281.

Os colonizadores portugueses por onde passaram foram estabelecendo-se e fomentando modificações nos ambientes locais, gerando crises e conflitos. Costumes locais sofreram modificações, formas de trabalhos, relacionamentos, hierarquias sociais (RUSSELLWOOD, 1993), bem como seus rituais e sua cultura musical foram alterados por novas resoluções. Outros rituais ficaram alterados, elevando o nível de tensão, com um conjunto simbólico totalmente novo, modificando o ambiente e a sonoridade.

Desde o início lidaram com múltiplas culturas, línguas, dialetos, associando a expansão da fé católica e de tipos ibéricos de civilização. A orientação jurídica de Portugal, conforme o Direito romano, era aplicada nas colônias, servindo de apoio jurídico. Podemos perceber que, no período estudado, as relações sociais de Portugal não se assemelhavam às da colônia brasileira e suas cidades, tornando a situação capital para o Brasil.

Foram criadas condições administrativas nas cidades para as funções jurídicas. Embora, muitas vezes, legisladores exerciam o poder absoluto empregando a legislação oriunda de Portugal. Difundida nas colônias, acabavam provocando conflitos em todos os

setores, inclusive, na prática musical. A legislação surgiu fragmentada em forma de estatuto, cartas; os ofícios das irmandades exigiam o surgimento de profissionais que lidassem com a burocracia, oficiais jurídicos, legisladores tornaram imprescindível a máquina burocrática que se instalava. Entretanto a necessidade da aplicação do Direito era de importância imprescindível para garantir os interesses da metrópole, dessa forma, tornando os administradores figuras relevantes na sociedade; e atuação nas Câmaras do Senado, repartindo o poder, comumente, com o poder eclesiásticos.

As quatro principais festas “da lei” eram definidas nas Ordenações Filipinas. As de Visitação de Maria a Santa Isabel, 2 de julho; a do Anjo Custódio, no 3º domingo de julho; e a Corpo de Deus, sendo anexadas, mais tarde, a de São Sebastião e a de São Paulo, padroeiro da capitania. A população ficava com a incumbência de mandar cair suas casas, varrer e limpar suas testadas. Ocorriam sessões teatrais, no início do século XIX, fora do controle da ordem prevista para um evento. Franca Horta governador, em 1804, reclamou do ouvidor da comarca da cidade de São Paulo por que se retirou no dia de récita onde ocorreram tumultos, delas resultou um ferido (AESP, 1897).

Segundo Balandier (1987, p.105), “a sacralidade do poder afirma-se também na relação que une o súdito ao soberano: uma veneração ou uma submissão total que a razão não justifica, um temor da desobediência que possui o carácter de uma transgressão sacrílega”.

Assim, a figura do bispo intermediava as relações entre o poder civil e o poder eclesiástico, servindo, também, para estabelecer os desejos na escolha do mestre da capela, determinando, zelando e opinando sobre o estilo de música que seria levado á Catedral paulista.

Entender o Bispado de São Paulo como espaço do sagrado em disputa com o profano, torna-o diferenciado e ao mesmo tempo envolvido em pequenos atos de subversões que minaram e causaram fissuras na estrutura do projeto evangelizador no novo mundo. Sendo motivo nuclear desse projeto evangelizador no solo do bispado paulistano, a música vinha sendo profanada aos olhos das leis do Concílio de Trento. E a figura do bispo era a representação desse poder de Trento.

“O bispo era o intermediário desse poder, representante do Cristo na cerimônia. Enquanto esta se desenrolava, os espectadores e testemunhas [...], os membros da Corte, o Senado e o corpo diplomático-assistiam cada qual em seu lugar.” (RIBEIRO, 1995, p.83).

Ao compreender essa legislação produzida a partir do pensamento do Concílio de Trento, vê-se que ela influenciou a primeira Constituição do Arcebispado de Salvador, passando a direcionar todas as práticas no Brasil, fossem elas sociais ou culturais, passando a

ser determinante na estruturação dos Estatutos da Séis brasileiras. Motivando e modelando a conduta na forma de se fazer música no Brasil colonial. Embora a música já existisse como podemos identificar em vários documentos e ofícios na cidade paulista anteriormente, o Estatuto da Sé veio para normatizar a conduta dos atores principais, como do mestre da capela, organista, coro e músicos, de como deveriam se adequar à prática da música na Sé. Neste caso, o Estatuto da Sé de São Paulo (1794) possibilitou, ao nosso entender, toda uma ordenação de conduta e preparação para o Culto Divino. Essas exigências da estruturação da música no novo bispado vieram diretamente das leis e normas debatidas no Concílio de Trento, que fundamentou, teoricamente, a primeira Constituição do Arcebispado da Bahia e, posteriormente, o pensamento dos Estatutos da Sé. Acreditamos que a mesma situação foi ocorrendo em todas as Séis brasileiras e em seus estatutos.

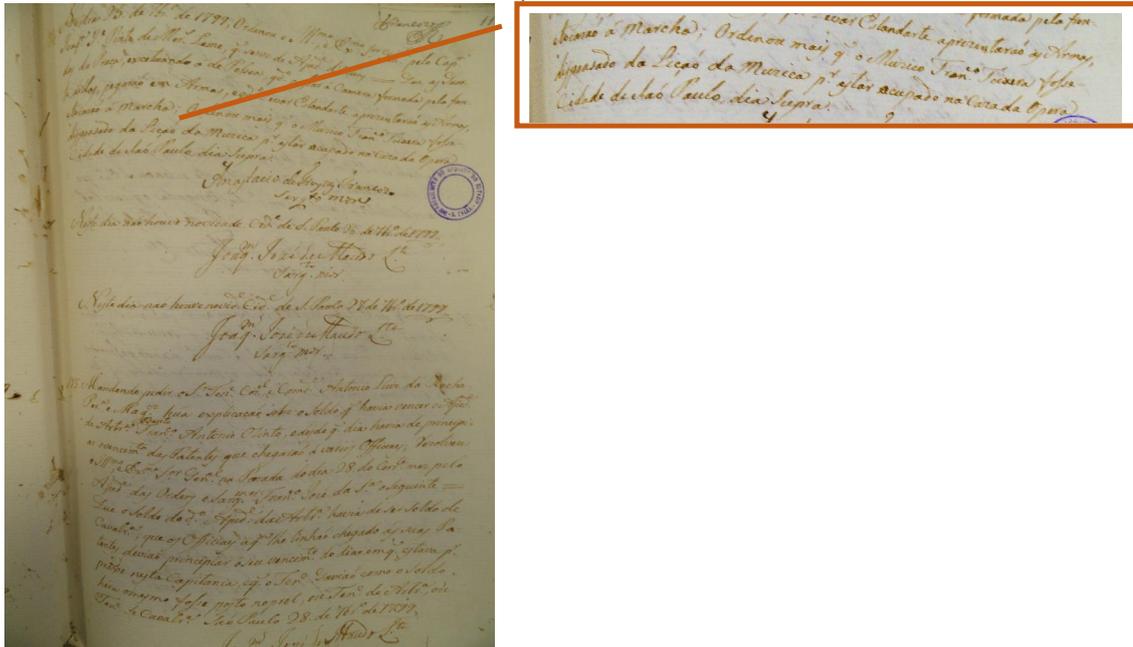
Pensar a atividade musical, através da legislação no Bispado de São Paulo durante os séculos XVIII e XIX, tornou-se um exercício de compreensão para entendermos culturalmente o que ocorreu com os indivíduos que exerciam a prática musical a partir da instalação da estrutura burocrática no território da América portuguesa.

A partir do momento que atentamos para situações aparentemente sob controle e que estavam sob olhares do poder eclesiástico, passamos a analisá-las minuciosamente identificando sinais de descontentamento, oposição e tensões que geraram desordens pouco analisadas no campo da prática musical, nesse período de gestação da Música Antiga brasileira. A manipulação dos símbolos, rituais e legislação implantada na atividade musical, já por si só, implicaria em situações conflituosas e no antagonismo.

### 3.2 A SACRALIDADE DA MÚSICA PROFANADA NO GOVERNO DO MORGADO DE MATEUS

O que pudemos identificar em microsituações não foi a total submissão, e, sim, alguns pontos de transgressões de músicos e mestres da capela, figura de ponta no meio musical naquele momento. A sacralidade da música foi quebrada quando houve um contágio da música da Sé de São Paulo, pela música da Casa da Ópera, onde o mestre da capela Antônio Manso exercia profissionalmente a condução da música.

Figura 8 - O músico Francisco Teixeira é dispensado da lição da música para estar ocupado na casa da Ópera. São Paulo, 26 de abril de 1777.



Fonte: AESP, documentos avulso, s.d.

A presença desse mestre da capela atuando nos dois espaços o tornou uma figura polêmica e transformou-o em ponto de atrito e fruto de expectativa a cada apresentação nesses espaços: na Sé, a representação no sagrado e na Casa da Ópera, o profano, onde as liberdades eram permitidas e suscitava todo um simbolismo influenciando um pensamento de transformação política pelos ideais iluministas, segundo Anastasia (1998, p.26).

Desta forma foram os acontecimentos europeus que teriam determinado a feição dos movimentos coloniais da segunda metade do século XVIII. A ideia da crise do sistema colonial como um modelo homogêneo, supra internacional, parece-me condicionar o padrão dos movimentos da segunda metade do Setecentos, como se eles, pelas influências externas, radicalizassem subitamente o seu caráter de contestação, característico das primeiras décadas do século XVIII, em um outro de oposição.

O clero via o mestre da capela Antônio Manso da Mota como um fator de tensão e desequilíbrio para as pretensões que os eclesiásticos tinham para conduzir a prática musical. Na figura de mestre da capela recaia a crítica do monopólio da música.

Em seu trabalho, o pesquisador Régis Duprat (1995) aponta para um documento que narra o nível de tensão criada pela determinação do Bispo Dom Manuel da Ressurreição, após sua volta de Portugal, quando trouxe um novo mestre da capela de nome André da Silva Gomes. De acordo com o documento: “Bispo trouxe consigo Mestre da Capela, fez proibir em

todas as Igrejas que se não admitisse o dito Manso com o motivo de que era operário [que trabalha na casa da ópera] e mulato, e que a sua Música era de violinos” (DUPRAT, 1995, p.51).

O discurso empregado no documento ratificou o poder do senhor bispo após seu regresso de Portugal, quando trouxe um novo mestre da capela para restaurar a sacralidade na Catedral da Sé, aos moldes da Sé de Lisboa. Não bastasse isso e com ajuda do clero conservador que havia apelado para a metrópole, chega à cidade, com plenos poderes, um novo mestre da capela, André da Silva Gomes<sup>33</sup>, para substituir António Manso, condenado e destituído da direção da Sé com a acusação de influenciar a música da Sé de São Paulo com o estilo operístico, italianizando o estilo. Estabelece-se o conflito e isso resulta na saída de Manso como mestre da capela da condução da música.

Do momento que saiu de Sabará até primeira passagem em 1765 na cidade de São Paulo, o mestre da capela António Manso, vivenciou influências estéticas consideradas profanas na música daquele momento até 1789, que diante de olhares mais rigorosos da Igreja Católica, formação cultural voltada para a “subversão”, apostando musicalmente no que representava o estilo profano, de pura influência do melodrama italiano, texto em português, primórdio do estilo galante, rejeitando o “*stilo antico*” (DUPRAT, 1995, p.52,55).

Conforme os eventuais conflitos foram surgindo, evidencia-se a participação da sociedade e seus atores envolvidos na atividade musical durante as cerimônias, músicos e povo agiam em “cumplicidade”, por afinidade. Os acontecimentos possuíam duas dimensões específicas e fundamentais, os personagens e a música presente no espaço. Surgindo justamente nesse momento a tensão, a rebeldia através de gestos, frases e argumentações em forma de discursos.

Na apresentação do seu livro “A Música no Brasil”, Guilherme de Melo (1947, p.7), nos faz sutilmente uma provocação musicológica interessante:

A apreciação analítica da obra musical nos mostra quão diferentemente tem sido difundido no globo o sentimento da música, tanto pelos indivíduos como pelos povos. É ele incontestavelmente uma resultante da constituição psíquica do

---

<sup>33</sup> A partir da vitória do conservadorismo estético fundamentado na encíclica de Benedito XIV, Annus Qui; esteticamente, o conservadorismo prevalece na música, influenciada pelo pensamento dos “músicos conservadores e teólogos dos séculos anteriores” segundo o pesquisador Maurício Monteiro (1998). Essa vitória leva à concepção estética conservadora a assumir o continuísmo com a chegada do mestre da capela André da Silva Gomes, representante de um tradicionalismo que prevalecia naquele momento em março de 1774, chega da Metrópole com o Bispo, Dom Manuel da Ressureição. Essa chegada demonstra todo o poder para mudar e colocar nos trilhos corretamente a condução da música na Vila de São Paulo. Fatos como esses podemos localizar ao analisar uma série de documentação voltada para a legislação da música, que com certeza naquele momento mudou os destinos a princípio da música aqui produzida, como veremos em outros documentos.

indivíduo, bem como da idiosincrasia da raça a que pertence. O estudo deste sentimento é, pois, filiado ao das raças dos povos, de que é inseparável. Por conseguinte, para achar-se a pedra fundamental da arte musical em um país, basta consultarem-se suas lendas e a influência dos povos que contribuíram para constituição de sua nacionalidade. (MELO, 1947, p.7).

Ao focalizar esses pontos de tensões, precisamos entendê-los a partir dos pequenos conflitos na prática musical como fonte de estereótipos de grupos sociais que impunham seu gosto em detrimento do gosto dos habitantes locais, que viviam e sentiam de maneira não tão formal como na Europa ou na metrópole. É oportuno aqui nos colocarmos da seguinte maneira, frente à sua argumentação, trazendo múltiplas informações a partir dos documentos e inserindo novas perspectiva para refletir sobre a música antiga no Brasil no século XVIII e início do XIX.

Vejamos o que registra Regis Duprat (1995, p.25-26) sobre a questão das tensões geradas, por exemplo, quando se cobrava uma importância financeira pela prática dos músicos, suscitando desacordos e tensões nas relações.

O costume seria então de o mestre-da-capela cobrar as importâncias acima pela música e músicos, mas sendo seus discípulos elas se destinavam à manutenção profissional do mestre. **É comum no Brasil colonial o protesto de músicos vendo-se prejudicados** profissionalmente por esse procedimento. Isto, porém, nos locais em que se desenvolveu categoria musical mais numerosa. **Não cremos ser o caso de São Paulo** na época abordada. (Grifo nosso)

Institucionalmente, a circunstância que prevalecia era o profissional na maioria das vezes prestando serviço à Igreja, outras vezes, para o poder civil. Régis (1995) reflete que, com o seu trabalho, não encontrou subsídio que provasse algum protesto de músicos vendo-se, segundo ele, prejudicados. Seria possível isso diante das tensões que ocorriam na cidade e que envolviam a prática musical? Acreditamos que não, pois o momento era de tensão; e a experiência de alguns profissionais que atuavam na música levava a sentirem-se prejudicados na cidade. Onde tudo indica acordos entre os profissionais da música estavam sendo melhorados em busca de melhorias profissionais

A partir desse ponto, procuramos alcançar um cenário além das partituras musicais, encontrando alterações políticas, diferenças no pensamento dos profissionais da música em seu meio, aproveitando saimentos desses sujeitos que atuavam sobre tensões e restritos a uma comunidade, com restrições de ir e vir e ouvir. Ao contrário do sujeito que deveria enquadrar-se a uma regra, para o homem que convivia com a fé, a existência para esse indivíduo era uma vida sobre pressão, levando a protesto, tensões muitas vezes pessoais. A cidade de São Paulo, em relação a outras, nascia sob o signo da tensão política e religiosa, revelando intrigas e

influências. O historiador Luciano Figueiredo (2005), descreve que, durante o final do século XVII, nas Câmaras do Rio e São Paulo, os “homens bons” votaram pela expulsão dos padres da Capitania de São Vicente.

Em Santos, a leitura em voz alta do breve caso reação igualmente furiosa com gritos de “Fora com os padres da Companhia; mata, mata os padres da Companhia, que são a causa de tudo isto”. Desesperados, os clérigos correram para fugir das perseguições na rua até se refugiar no convento, enquanto uma multidão tentava arrombar a porta aos gritos. Da janela do prédio, o superior da Companhia apareceu com um crucifixo, diante do qual todos se ajoelharam contritos. [...] Depois desses conflitos em São Paulo, os jesuítas tornaram-se mais prudentes, divulgando as novas medidas de alguma reclamação, poucos foram os atritos com os padres. (FIGUEIREDO, 2005, p.42-43).

A visão das autoridades eclesiásticas para o novo mundo era de prudência nas práticas musicais, exerciam uma vigilância inibidora para qualquer tipo de excesso que ocorresse na atividade musical e que pudesse colocar o projeto cultural musical em risco. Para o prelado paulista português, certas práticas musicais poderiam ser consideradas pecaminosas e contaminariam o Culto Divino. No velho mundo europeu, a prática musical, sempre, foi alvo de discussões, restrições e proibições, condenadas pelos teóricos ligados às doutrinas da Igreja Católica e com opinião conservadora em relação à música, exerciam uma influência no pensamento papal, que legislava em consonância a essas vozes no tocante à música.

Do ponto de vista estilístico, a linguagem musical se desenvolvia, mas sofria restrições ferrenhas, travando a criatividade e as inovações técnicas e estilísticas. Determinações amarravam a livre iniciativa e a concepção musical. Resoluções chegavam ao novo mundo expondo conflitos, através de normas, que aqui chegavam em forma de editais, ofícios, bulas, e modelos de estatuto, que estruturavam o cotidiano das festas e a música em geral.

Passamos a compreender e a delinear, pela leitura da legislação musical implantada na confecção dos textos dos estatutos, que foi sendo introduzida e absorvida no seio da sociedade paulistana e no território brasileiro, originando pequenos traços de subversões no andamento da implantação e funcionamento da música antiga, com seus embasamentos eclesiástico, jurídico e político através do poder do Senado da Câmara. Formaram-se por meio de rituais, como o Culto Divino, códigos simbólicos que se alargaram e dissolveram, gerando conflitos entre os indivíduos, através do processo musical desenvolvido. A leitura levou-nos a escutar os queixumes das autoridades eclesiásticas, nos meados do século XVIII, sobre a escassez de profissionais para suprir as necessidades do coro. Visivelmente, a ausência de indivíduos qualificados para um desempenho do Coro; gerava um problema para o processo de continuidade do bom desenvolvimento do Culto Divino e das festas, carro-chefe da

empreitada que o poder eclesiástico se propunha no novo mundo, que era levar a palavra de Deus e fazer disso, a ligação com os preceitos de Roma. A comunicação entre diferentes se fazia necessária, sendo que o objetivo maior seria o Culto Divino, determinando assim a continuidade do projeto eclesiástico na cidade que se destinava a crescer e desenvolver-se como um dos sete bispados contando com uma Catedral.

Ao analisarmos a documentação do início do século XVIII, individuamos a carência dos conventos situados nas cidades vizinhas, com isso, dificultando a possibilidade de desenvolver o Culto Divino com toda pompa para chamar a atenção dos seus fiéis:

Em segundo lugar faço presente a V. ILL.ma Exc.iosos; no da Vila de Santos, vinte e dois, no da Vossa<sup>a</sup> q. no Convento da Cidade de São Paulo se acham 41 Religiosos; no da Vila de Santos, vinte e dois, no da Vila de Mogi 13, e no Hospital da Vila de Itu 5; não sendo estes bastantes para cumprirem com obrigações do coro, [...] porque no Convento de São Paulo julgo serem precisos para referido ministério 50 Religiosos [...]. (AESP, 1952, p.62-62)

Os próprios conventos passavam por dificuldades em seus quadros de formação, tendo um número pequeno de religiosos para constituir um coro e realizar o propósito ao qual se prestava. Por isso, a imperativa situação de exigir 50 religiosos para cultivar a música sagrada, que certamente fazia parte integrante da liturgia solene, para aumentar a decência e o esplendor das cerimônias sagradas, para que os fiéis fossem mais facilmente estimulados à devoção para receber os frutos da graça causados pela celebração.

A imagem de uma sociedade que se adaptava culturalmente às regras já consolidadas em outras possessões e que apresentava desafios constantes surgia culturalmente poderosa contrariando aspectos que a historiografia musical se absteve de aprofundar ou discutir, como temas da presença das mulheres na música, negros, indígenas, que geraram, em algum momento, rebeldia, pontos de atritos, motins e revoltas, não somente voltadas para as rebeliões, como ocorridas em Minas ou Europa, não como rebeliões fiscais, e sim rebeliões vivenciadas na música, no que era, sem dúvida, precioso para o poder eclesiástico, tornava-se motivo de contaminação condenável pela Igreja católica. Certamente, havia, por meio dos profissionais da música, uma ampliação da sua percepção de mundo, um entendimento do momento que caminhava a sociedade e junto com essa coletividade, o gosto pela música se modificava com as ideias iluministas. Seguramente é algo que buscamos avaliar e aprofundar, comparando com a realidade apresentada nas leituras, pois no que tange a outras localidades essas rebeliões se manifestavam na própria preocupação oficial de um Estado conservador e preocupado em conter a chamada desordem daqueles que afrontavam as diretrizes das

Primeiras Constituições do Arcebispado da Bahia e principalmente o que havia sido determinado pelo Concílio de Trento.

A historiadora Laima Mesgravis (2015, p.133) em uma frase demonstra claramente que: “Os conspiradores cresceram em número, dizendo-se inspirados pelo iluminismo”. Até onde podemos saber sobre os fatos ocorridos na desordem com os músicos na cidade de Salvador, em 1709, e de igual semelhança e intensidade como a ocorrida a 73 anos posteriormente na cidade de São Paulo em 1782. Entretanto as duas desordens tiveram o mesmo desfecho, por determinação das autoridades da Coroa, que tomou a decisão de punir os desordeiros com penas violentas e prisões. Podemos entender, através da Carta Régia, como, nesse momento, os dois poderes andavam de mãos dadas.

Ana Maria Mendes Alves (2012) declara convicentemente como agiam os dois poderes, inquisitorial e episcopal, sintetizando que juntos se completavam com doutrinação e disciplina, como ela mesma descreve, constituindo um pilar de coesão social e de afirmação do poder político.

O primeiro, dado o seu carácter coercivo e punitivo despertaria mais respeito e receio. Ao segundo, cabia a jurisdição sobre as suas ovelhas e, apesar de uma pastoral baseada na pedagogia do medo, o discurso para a salvação da alma fazia-se também através da persuasão e da penitência. O castigo podia ser leve como a correção fraterna ou assumir uma feição radical e violenta como a prisão, o trabalho forçado nas galés, os açoites, o degredo e até a morte pela fogueira como sugerida em sentenças inquisitoriais. A persuasão podia decorrer do doutrinação e do exemplo inspirador de um clero renovado, tendo as missões, a catequese, a pastoral, a confissão, a literatura religiosa, a arte e a liturgia um papel fundamental. Em síntese, a cristianização da vida das populações era efectuada pelo doutrinação e disciplinamento constituindo um pilar de coesão social e de afirmação do poder político. Isto é, a união entre o príncipe e o bispo, a coroa e a Igreja eram entendidas como alicerces do bom governo e fundamento da preservação da justiça. (ALVES, 2012, p.231).

É possível, a partir de esse olhar punitivo que ocorreu nas duas cidades, que possamos abranger o porquê da escassez de material musical; como partituras ou mesmo informações dos arquivos pessoais desses compositores pelo menos na cidade de São Paulo, e os quais tanto chamaram atenção para si desses poderes, que os definiam como desordeiros e que estavam provocando conflitos na música. Pelo pouco que conhecemos da pesquisa na música é inadmissível pensarmos que, em um momento como esse, os músicos que estavam sendo questionados por fazerem “música de violino” não tivessem deixado nada dessa música em forma de partituras manuscritas, como de costume se encontra nas outras cidades brasileiras. Creio que devemos ponderar profundamente com o que ocorreu na cidade de São Paulo em

termos de prática musical No mínimo, devemos suspeitar dessa ascensão do compositor André da Silva Gomes predileto do Bispo Dom Frei Manuel da Ressurreição.

Esse tipo de dominação baseia-se em normas que surgem e modificam a realidade através de estatuto, dando um poder legal à autoridade constituída, no caso em tela, o Bispo Dom Frei Manuel da Ressurreição, que passa a restringir criando obstáculos ao outro mestre da capela Manso em favor do seu apadrinhado André da Silva Gomes, afirmamos que a conduta do senhor bispo, leva-o a determinar que:

Como o Exmo. Bispo trouxe consigo Mestre da Capela, fez proibir em todas as Igrejas que se não admitisse o dito Manço com o motivo de que era Operário [ que trabalha na Casa da Opera] e mulato, e que a sua Muzica era de violinos; sendo que o dito Manço nem consta que seja Mulato nem o parece nas cores, nem ainda que fosse, se lhe devia imputar este defeito em virtude das novíssimas Leys de sua Magestade. Nem o ser Operário lhe pode servir de defeito, porque isto mais he hum divertimento que eu conservo quase todo a custa da minha bolça, do que huma caza de Opera formal, e fomentada pelo Povo. (DUPRAT, 1995, p.51).

O bispo Frei Manuel da Ressurreição manifestou seu poder e seu gosto estético de um grupo da Igreja que representava, ao impor como mestre da capela André da Silva Gomes, de origem portuguesa, contra a vontade do governador-geral de São Paulo, o Governador Morgado de Mateus.

Régis Duprat (1990, p.47) expõe a situação da seguinte maneira: "[...] antigamente o mestre da capela era nomeado pela Câmara [...]". E aduz: "[...], o Morgado de Mateus, numa carta de 1774"; e que tinha lembrança do rei a respeito, "a qual não tenho presente nem comodidade de a procurar"<sup>34</sup>.

Perante essa avaliação do governador Morgado de Mateus, fica claro que o conflito estava estabelecido e, com isso, o rompimento entre o poder eclesiástico e o poder do governador; era um atrito aberto com o bispo. Uma novidade em termos de comportamento perante a sociedade que ambos representavam, e que certamente alguém sairia perdendo nessa quebra de braço.

A afinidade entre os poderes, durante o século XVIII, foi degradando-se com queixas recíprocas, não escondiam sua insatisfação perante os olhos de Deus e do povo, na disputa para escolher o mestre da capela e dirigir os destinos da música na cidade de São Paulo. “Deduz-se que a comunicação do governador denota um divórcio extremo entre, de um lado, ele e seu meio e, de outro, o bispo e o seu, em matéria de orientação estética, da música da Sé.” (DUPRAT, 1995, p.48).

Embora os 73 anos que separaram uma revolta da outra, esse longo período não foi suficiente para deter os rumos que a música havia tomado, assim, levando a um ponto de conflito com a própria Carta Régia de 23/12/1709, que fora usada, pelo governo central português, para contornar a pressão que os eclesiásticos vinham fazendo para mudar a situação. Os homens que estavam executando as ordens dessa Carta Régia estavam sob autoridade Real e teriam de agir com todo o rigor no episódio de Salvador, como agiram, bem como tiveram de agir no acontecimento na de São Paulo, as duas situações chegaram a um ponto de tensão que seriam dignas de punições exemplares, por parte do governo.

É lamentável que ainda não tenhamos total clareza desses acontecimentos ocorridos tanto na cidade de Salvador como na cidade de São Paulo, que certamente tiveram desdobramentos mais formais em termos de processos criminais de cada participante, pois o abuso de autoridade, naquele momento, contra o livre pensamento dos músicos não deixou margem para discussão mais ampla sobre as diretrizes tomadas por aqueles músicos. A tendência é acreditar que o que levou os músicos das duas cidades a rebelarem-se. Devamos acreditar apesar de os estudos ainda não avançarem nessa direção, que a ocorrência de desordem, conflitos a participação dos músicos surgiram em outras cidades também. O acervo musical que nos restou devido ao descaso, oferece uma noção do que foi a música para coro e orquestra e como reinava em quantidade, e isso nos habilita a acreditar que esses compositores, do final do século XVIII e início do XIX, compuseram para a música vocal baseados na sua formação e com o propósito de satisfazer a quem lhes contratava, mas também estavam sendo persuadidos a sentir novas experiências musicais.

Como podemos verificar nas palavras de Laima Mesgravis (2015), os conspiradores cresceram na música com outras ideias e percepções, demonstrando que o que ocorrera na Bahia não fora um caso desconexo do resto do território, mas algo estava em efervescência no campo dos conceitos.

Em consonância com Anastasia (1998), podemos entender melhor como era difícil, para as autoridades, fossem elas eclesiásticas ou civis, de controlar e impor regras. “Estas revoltas explicitam à dificuldade que tinham as autoridades em impor regras sem respeitar aquelas estabelecidas no convívio da comunidade. Foram revoltas claramente reativas.” (ANASTASIA, 1998, p.33).

Visto que muitos indivíduos ligados à Venerável Ordem Terceira de São Francisco eram pessoas que possuíam um *status quo*, o Culto Divino ajudava a congregar essas pessoas

---

<sup>34</sup> Carta do Morgado de Mateus a Martinho de Melo e Castro em (AESP, 8-6-1774).

através das missas cantadas em grande estilo. Os valores pagos para manter essa estrutura nos dias de festa demonstravam que não havia limite para as ordens religiosas na cidade paulistana. A atuação de alguns clérigos ensinando latim para os coristas demonstrava um anseio de crescer e estruturar-se como cidade e bispado, como acabou acontecendo. Os irmãos dividiam as funções como membros no dia a dia da instituição religiosa, exercendo papel burocrático nas irmandades e confrarias. Poderiam, facilmente, transitar com ideias que favorecessem conceitos iluministas.

Para quem recebia a fé, a vida se tornava mais intensa, enquadrar-se em uma regra que para ele se tornava um estilo de vida, como nas seitas filosóficas da época, mas, a esse preço, sua existência recebia de repente uma significação eterna no contexto de um plano cósmico, coisas que não lhe dariam nem as filosofias nem o paganismo. (VEYNE, 2011, p.57).

Procuramos constituir um nexos durante a pesquisa a partir de reflexões de Buarque (1968), assim, visando estabelecer uma ligação palpável entre pequenos fenômenos ocorridos ao longo do século XVIII e que atingiram seu apogeu no início do século XIX, não implicando, necessariamente, uma relação de causalidade, relação entre algum microepisódio histórico que influenciaria o destino da música antiga na cidade de São Paulo. Eventos que tenham causado a ocorrência de outro. A correlação foi nos direcionando para originalidade desses fenômenos, as intrigas nas procissões, ou mesmo uma bofetada que possa dizer mais do que o simples fato ocorrido.

Indicar possíveis causas ou áreas para um estudo mais aprofundado, ou por outras palavras, a correlação pode ser uma pista, para causalidade, a uma decorrência que corresponderia, sempre, uma mesma causa. Durante a leitura da documentação ligada à música antiga da cidade de São Paulo, várias agitações surgiram promovendo uma relação histórica: entre músicos e o poder eclesiástico, entre Câmara do Senado e o poder eclesiástico.

Novamente procuramos nos fundamentar nas palavras do pesquisador Duprat:

Até 1765 São Paulo vivera administrativamente dependente. Após essa data a presença dos governadores, o primeiro dos quais o Morgado de Mateus, Dom Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, incentivaria atividades sociais integrando razoável cultura musical leiga, profana, não litúrgico-religiosa. [...], Morgado de Mateus foi um grande incentivador das atividades da Casa da Ópera que, não obstante suas apresentações sem periodicidade rigorosa, se estruturara com o apoio do governador para os dias festivos especiais. (DUPRAT, 1995, p.57).

A rusga entre o bispo e o governador centrava-se na questão do estilo, segundo Régis Duprat (1995), ao bispo, *grosso modo*, o que importava seria a Sé; o pagamento que ele

coitava dos músicos e a música para ser levada “estanco”. Já para Morgado de Mateus, a estilística orientava-se pelas características galantes na música da Igreja, extremamente rejeitada pelo clero conservador e que era liderado pelo Bispo Dom Manuel da Ressurreição. Torna-se um embate entre os profanos estilos, que ressurgia aqui entre o bispo e o governador e que acabou vencendo o Bispo Frei Dom Manuel da Ressurreição.

### 3.3 O CONFLITO E A MÚSICA NO BISPADO DE SÃO PAULO

Um esforço de compreensão da origem desses conflitos gerados pelo sistema de leis promulgadas e que derivavam de um vasto debate conduzido pelo Concílio de Trento, veio pontuar questões que colocou a cidade de São Paulo em um debate estético. Adorno (2011) faz considerações sobre a sociologia da música, que nos ajudam a entender um pouco essa questão e como ela se insere na forma de pensar os motins.

Partindo-se do princípio de que a problemática e a complexidade sociais também se expressam por meio das contradições presentes na relação entre a produção e a recepção musicais, na estrutura da escuta inclusive, não se deve esperar, pois, nenhum continuun ininterrupto desde uma escuta perfeitamente adequada a uma escuta desconexa [...]. A reflexão sobre a problemática social primária da música. (ADORNO, 2011, p.57).

Nessa área de intenso contato entre população e artistas, conforme Adorno (2011), no que se refere ao tipo de ouvinte, quanto mais “grosseiras” são as produções do espírito estudadas pela sociologia, mais refinado deveria ocorrer.

A princípio, surgiu esse debate estético em uma cidade que estava em formação, com uma população mestiça, contando com a presença de índios aldeados, negros africanos escravos, e muitas mulheres com seus maridos ausentes, isso tudo integrando uma paisagem social bem diversa das cidades mineiras do período colonial. A polêmica chegou com força devido à normatização para a prática musical da região e de como deveria ser a conversão e a disseminação do catolicismo. A música antiga, no caso do Brasil e da cidade de São Paulo, nos séculos XVII e XVIII, foi determinante para o desenvolvimento do processo “civilizador”. Podemos pensar que o projeto da implantação da música já previa a necessidade da morte das culturas existentes aqui, levando a criar atritos. Nas palavras de Adorno (2011, p.62), “parodiando Hegel, toda consciência de ser verdadeira quer a morte da outra”.

A ação que se impunha de uma cultura totalmente oral sofria um processo de substituição, pela cultura da escrita, onde alguns regulamentos impunham-se através de

editais, ofícios, cartas e, muitas vezes, estatutos que traziam embutidas diretrizes de como deveriam se estruturar e conduzir o processo musical em todo território, neste caso específico, a cidade de São Paulo foi atingida fortemente pelos ventos desse debate na música. As atas dos sínodos e dos concílios provinciais lembram constantemente que "a igreja permanece, mesmo fora dos sacrifícios da missa, um local de orações e de devoção [...]" (HEERS, 1983, p.138).

O Culto Divino deveria ser apresentado sem nenhuma impureza, contaminação da música profana. Pois o Culto Divino buscava qualidade da liturgia, portanto, deveria possuir o melhor grau de condição para os fiéis entenderem a palavra do senhor.

O fato é que a música tem um poder agregador, o que a torna passível de intervenções em favor de determinados interesses, sejam individuais ou coletivos, sociais ou religiosos. Fazer música pode significar prazer e regozijo, distração e celebração. A prática da música é ajustada à funcionalidade que desempenha; quer nas formas do culto, quer nas manifestações culturais. (MONTEIRO, 1998, p.8-10).

Abordamos a prática musical na cidade paulistana por um viés que nos possibilitou entrar em contato com os poderes vigentes no início da formação cultural paulista, em que podemos nos familiarizar com a normatização vinda de Portugal e, comumente, usada para resolver conflitos na música. O alargamento dos poderes, a partir do concílio, será sentido nas colônias, nesse caso, não deixando de ser sentido na cidade de São Paulo, pois o bispo é quem comandará toda a jurisprudência.

Em nível das administrações diocesanas a tendência de reforma geral da Igreja, ocorrida mais ordenadamente após o Concílio de Trento (1545-1563), teve impacto profundo. Com o alargamento dos seus poderes, os prelados procuraram obter imediatamente a aprovação dos decretos tridentinos nas suas respectivas dioceses. Para tanto, como assevera Giuseppe Marcocci, trataram de proceder à realização de sínodos e concílios provinciais. Esse reflexo legalista, que ocorreu a partir da promulgação de constituições diocesanas que estivessem afinadas às ideias defendidas por Trento, só cessou quando todos os bispados já estavam munidos de seus códigos normativos. Testemunho dessa preocupação organizacional e religiosa da Igreja foi a promulgação das Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia em 1707. Esse sínodo adequou à colônia portuguesa na América as determinações tridentinas. Aliadas ao Regimento do Auditório Eclesiástico, de 1704 – que normatizava o funcionamento do tribunal e discriminava as respectivas funções dos seus agentes –, as Constituições Primeiras tornaram-se o código legislador principal dos Tribunais Episcopais no Brasil, apontando os crimes que estavam sob foro eclesiástico, bem como suas punições. Como em todos os bispados, esses auditórios funcionavam sob a égide do bispo, que tinha jurisdição competente em duas situações distintas: quanto à pessoa e à matéria. Quanto à pessoa, podia julgar os delitos cometidos por clérigos seculares. Quanto à matéria, havia comportamentos ilícitos que, independentemente da pessoa que os praticava, mas antes pela natureza do delito, ficavam sob alçada do foro eclesiástico. (MUNIZ, 2012, p.2)

A partir do momento que começamos a analisar esses conflitos, podemos entrar em contato com pequenos casos de subversões e tensões que caracterizavam o cotidiano da prática musical na sociedade do século XVIII, cidade de São Paulo. Certamente, agitações que não deixaram de suscitar apreensões no clero português e na Corte de Lisboa, que, ao tomar conhecimento do que ocorria na cidade de São Paulo, procurou agir rapidamente e com o peso da legislação, não deixando de acionar o poder através dos “[...] Corregedores, Provedores, Juizes, e mais Justiças Ordeno, que o façam[...]” (AHESP, 1773, p.14-15).

Conter os chamados “desmandos” no uso dos textos sagrados em atos de heresia, como se denota no edital da Mesa Censória, redigido pelo Bispo P. Caetano José Mendes, em Lisboa, no ano de 1773. Esse edital trouxe para o novo mundo velhas questões que se debatiam, coibiam e apareciam nas encíclicas.

Essa e outras observações estavam previstas na encíclica “Annus Qui” do papa Benedicto XIV, talvez a mais próxima dos compositores mineiro. Promulgada em 1749, a carta pontifícia não foi suficiente para controlar as novas formas e configurações na música; nas palavras de Gino Steffani, “as intervenções esporádicas dos papas resultaram-se inúteis. A Igreja sempre se manteve relutante quanto as formas e as instruções usadas em seus cultos. O conservadorismo religioso, em matéria de gosto, procurou se manter dentro dos moldes de uma instituição fundamentada pela continuidade e pela tradição. Uma das causas da dificuldade de se admitir o estilo clássico e a instrumentação foi a hostilidade, durante todo o século XVIII, com que a Igreja tratou a música instrumental. Tudo isso fez com que emergisse um profundo conflito em matéria de ideologia musical. (MONTEIRO, 2006, p.21).

Em presença dessa circunstância, estariam os ventos do pensamento iluminista presentes nesse sarcasmo nas paródias, uma maneira de expressar um pensamento crítico, contrariando o momento que a sociedade vivenciava<sup>35</sup> (MESGRAVIS, 2016).

A Igreja Católica já havia sido constrangida por seus textos sagrados; sátiras e paródias do evangelho, que eram comuns no velho mundo católico. O clero de tendência democrática em Rabelais, segundo Bakhtin (1987), representado na figura do Frei Jean, era a grande força paródica e renovadora.

Quando o viajante francês<sup>36</sup> relata uma passagem na noite de Natal no convento de Santa Clara do desterro, no Recôncavo baiano, em 1728.

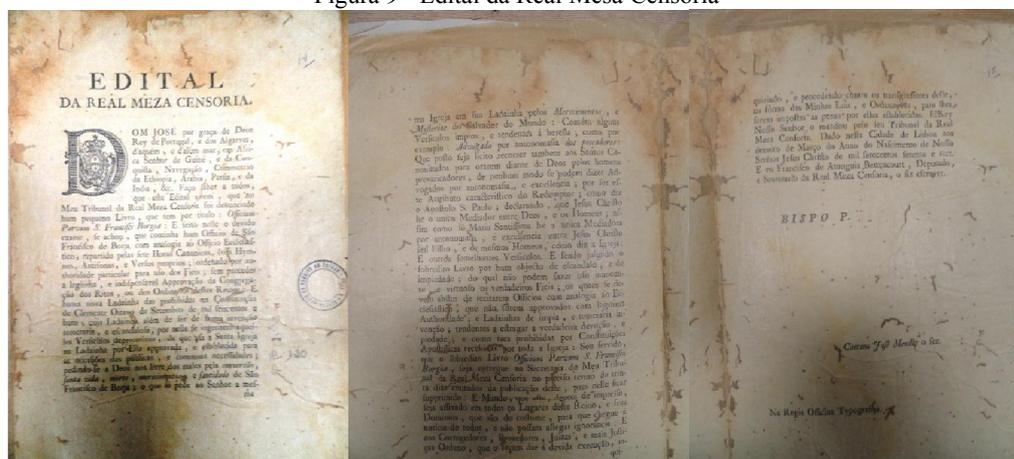
---

<sup>35</sup> Os ideais do Iluminismo, como foi chamado o grande movimento intelectual que surgiu na Europa (especialmente na França), estiveram nas bases de transformações sociais no sentido de uma sociedade mais igualitária e da valorização do pensamento racional (atuantes até os dias de hoje). Eles nasceram em grande parte inspirados pelas viagens de descobertas dos séculos XV e XVI, em que cientistas ou curiosos observaram e descreveram o Novo Mundo, a África e a Ásia, constatando não apenas as riquezas locais e as civilizações que as usufruíam, mas também a imensa variedade do gênero humano.

[...] quando as monjas, que se diria possuidas de um esprit follet[sic], tocavam até mais não poder diversos instrumentos; desde a harpa até o pandeiro e se exercitavam na narração, tanto satírica quando sentimental, das intrigas galantes dos oficiais da guarnição, dos quais alguns as cortejavam. (DUPRAT, 2000, p.25)

Pela leitura do texto do Edital da Real Mesa Censória e sua análise, pudemos perceber que o autor do documento se posiciona da seguinte maneira, indagando: “autoridade particular ordena o uso desses textos por fiéis, sem antes passar pela aprovação da Congregação dos Ritos”, expondo a igreja a uma das Ladainhas proibidas na Constituição de Clemente Oitavo, promulgada em Florença em 1604.

Figura 9 - Edital da Real Mesa Censória



Fonte: AESP, Documentos Avulsos, 1773, p.14-15.

É algo no mínimo desafiador da hierarquia que a Igreja lutava tanto para impor. Em suma, é nítida a perplexidade exposta no texto, que aponta para subversão do texto sacro em paródia. “A Igreja, doutores e bispos viam nisso, antes do mais, um atentado à dignidade dos servidores de Deus e como bafio demasiado intenso de tradições antigas, qualificadas de pagãs, muito populares, demasiado próximas dos divertimentos profanos.” (HEERS, 1983, p.183).

Fatos, como esse supradescrito, ocorriam, e isso se repetia no novo mundo, expondo a Igreja e o que ela acreditava a uma zombaria. Era tudo que a Igreja não admitia. Sendo um código para determinar diretrizes de conduta para não dispersar a fê, a luta contra a heresia era constante, a Igreja tinha seus objetivos de conquistar mentes e corações por meio das suas

<sup>36</sup> LE GENTIL, M.1918. “Viagem ao Redor do Mundo: Reminiscência de uma Noite de Natal passada no Convento de Santa Clara do Desterro”. Araújo Pinto, J. W., “Costumes Monásticos na Bahia”. Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, n. 44.

doutrinas, e uma das principais formas de divulgações estava sendo utilizada pela paródia. A dúvida seria de como reagiriam as pessoas diante do Culto Divino, pelas orações, ladainhas, antífonas e hinos. Como ficariam os corações do homem e da mulher, lendo ou ouvindo essas paródias. Isso sob pena de excomunhão, possivelmente, para quem fosse denunciado ou pego praticando esses excessos. Sua intenção era ordenar a sociedade eclesiástica e através dela a sociedade civil através dos seus ensinamentos. Conforme Le Goff (2010, p.25), “a reorganização do espaço foi acompanhada por uma evolução da própria concepção de Deus” e isso “enquanto o culto cristão será cada vez mais sacralizado”.

Essa reorganização foi implementada com a criação do bispado e a estruturação da Sé através do seu estatuto em 1793, é o costume da Igreja de render culto a Deus, de honrá-lo em suas construções especiais, as catedrais e igrejas. A sociedade paulista realizava uma passagem progressiva para o monoteísmo, certos aspectos da vida e práticas pagãs ainda ofereciam resistência no cotidiano.

Ao deparar com essa tensão, podemos descrever com clareza o que era vivido e ponderado pelos homens e mulheres naquele momento, na cidade paulistana dos séculos XVIII e XIX. As normas vinham sendo disseminadas, paulatinamente introduzidas na sociedade pela legislação da Igreja, baseada na herança jurídica e legislativa da Tradição da Igreja Católica, podendo considerar-se o instrumento indispensável para assegurar a ordem tanto na vida social como na própria prática musical da Igreja. Por isso, além de conter os elementos fundamentais da estrutura hierárquica e orgânica da Igreja, estabelecidos pelo Culto Divino:

O princípio de promover “a obra da conversão por todos os meios ao seu alcance”, incluía também o poder agregador que é a música religiosa no espaço social que foi a igreja; e nas ocasiões sociais que foram as suas festividades, como as festas de Santos, as cerimônias oficiais do rito católico e aquelas próprias de cada localidade, sempre com o beneplácito religioso e real. Foi pensando nisso, na música como um veículo para conversão, que a Igreja criou dispositivos, como bulas, encíclicas e pastorais, para regular a prática dos músicos. Segundo a Igreja, muitos deles usavam de motivos profanos e exageravam nos ornamentos [...]. (MONTEIRO, 2006, p.21)

Graças ao importante estudo realizado por Bakhtin (1987) sobre Rabelais, percebemos os conflitos entrelaçados nas relações entre as pessoas e durante a prática musical, através da semiparódia extremamente difundida nas canções em latim ou em “língua vulgar”, ou ainda gestualmente, ou através do riso, tendo como objetivos e interesses diferentes. A percepção da dualidade do mundo, quando encontramos manuscrito relatando a queixa do Vigário Domingos Gomes Albernaz, que se sente afrontado pelo mestre da capela: “Manuel Pais

Linhares causa e como nesta Semana Santa passada estando na celebração dos sacramentos do canto na dita Igreja por muitas vezes a fazer escarninhos e risos dos que estavam ajudando aos ofícios divinos [...]” (SÃO PAULO, 1914-15, p.372-374).

Como se constata em Bakhtin, a tradição antiga via o riso com uma importância considerável, mormente, no Renascimento, a prática artística do riso era determinada pelas tradições da cultura cômica popular da Idade Média, Rabelais, quanto ao assunto, comenta sobre a grande importância que o riso suscita à inspiração diabólica. A cultura do riso e do escárnio representa a liberdade, a lucidez.

A atitude do mestre da capela, no interior da igreja da cidade paulista, fugia das pretensões de conduta do clero, vendo com desrespeito e expondo a ousadia através do gesto cômico, o escárnio, o riso, dentro da igreja durante o Culto Divino; seria com objetivo de burlar e blasfemar, levando o vigário a protestar contra o caráter do mestre da capela. O vigário procura certificar-se, através do documento, se o mestre da capela seria a pessoa apropriada para um cargo tão importante como o de ocupar o cargo de mestre da capela da Sé de São Paulo, com a provisão que recebia, tendo em vista a importância da cátedra. Repetidamente, as disputas são o resultado de escolhas, diferenças e intolerância entre grupos e relações humanas, extremamente diferentes e não oficial, exterior à Igreja ou vinculada ao Estado; o sentimento de construir um mundo oficial, ao lado do mundo paralelo, uma segunda vida fora dos ritos, surgindo uma dualidade do mundo, haveria aqui uma consciência cultural a qual servia para extravasar a seriedade imposta pela liturgia cristã. Certamente, questões pertinentes à prática musical na Europa não deixaram de respingar na sociedade da vila paulistana e no Brasil. Durante o processo da iniciação da música e sua legislação, havia, provavelmente, um pensamento teórico extremamente conservador, que atuava por trás dessa doutrinação, acarretando um choque de ideias que havia se cristalizado no solo paulistano e que não era desconhecido do outro lado do oceano, mas de alguma forma chegou aqui através da cultura da música no novo mundo.

Estas preocupações estéticas e teóricas tornaram-se objeto de constantes preocupações na prática musical exercida no século XVIII e início do século XIX na cidade de São Paulo. Vai revelando-se na documentação uma tradição constituída culturalmente e que fomentava o exercício da atividade musical.

A implantação dissemina regras e modelos, não percebendo que o processo em algum momento sofrerá alterações, principalmente, quando se lida com a imprevisibilidade do ser humano e seu pensamento. Esse elemento da casualidade surge com “distorções” que, pela

visão do momento, deveriam ser orientadas, corrigidas e controladas para não arrefecer o fervor em um mundo ainda em formação.

Se, para Bakhtin (1987, p.4), “o riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso”, a música, obrigatoriamente, teria de ser praticada aos modos estabelecidos pela matriz portuguesa. Impunha-se a isso o projeto eclesiástico ultraconservador do clero que vigiava a todos e a tudo. Esse cenário despertou nossa atenção, após o cotejamento da documentação, trazendo os primeiros sinais em forma de alvará, arrastando para o debate estético e teórico a prática musical a cidade de São Paulo no século XVIII. No edital da mesa censória, diversos fatores preocupavam a Igreja e o poder eclesiástico, mergulhando sua atenção no possível caso de heresia, que aqui surgia e burlava as leis que regiam os cantos eclesiásticos, versos, melodias, a fidelidade à pronúncia que o canto assim exigia, seguindo fielmente e não deixando de externar os assuntos da Igreja. O cuidado com a língua vulgar era preocupação porque as obras verbais, faladas ou cantadas, estavam ligadas aos festejos, celebrações.

Partindo de uma observação de Roger Bastide:

A luta dos homens não é mais que uma transformação de um antigo conflito sociológico. [...]a música vocal e a poesia são a exteriorização de uma exaltação afetiva do homem. Essa exaltação, porém, não pode deixar de ser uma exaltação coletiva e de um grupo organizado. O canto e o poema são sociais por princípio. O lirismo nascera quando o indivíduo se separar do grupo, mas este só se tornará criador na medida em que exprimir o pensamento do grupo que o suscitou. É por isso que o Eu das baladas, assim como o Eu dos Salmos babilônicos ou hebraicos, não é um Eu pessoal como o do rei Davi por exemplo, mas um Eu coletivo, de uma vez aparecido, o poder de improvisação acabará um dia se voltando forçosamente contra o grupo para conquistar sua inteira autonomia, sua independência total. (BASTIDE, 1971, p.63).

Disputa como essa entre vigário e o mestre da capela na cidade paulista, de tensão que muitas vezes exprime oposições muito mais acirradas, refletindo um perfil sociológico do clero, certamente, os cônegos, em número maior devido às ordens religiosas existentes, superando, então, o número de músicos na cidade, sem contar as ligações de parentesco ou clientelismo, em uma comunidade relativamente pequena, as famílias exerciam, possivelmente, maior influência na sociedade, há momentos que a cidade sentiu a necessidade de tomar partido.

Seja como for, o estudo apresenta-nos as dificuldades e estruturação da música no território paulista. No dizer de Jacques Heers (1981, p.138-139): “O burlesco, que acaba por ser quase só profano, evolui por outros caminhos.”.

Comumente pertinentes, essas formulações não chegaram ao cerne do problema na atividade musical, deixando de propor um questionamento, na maioria das vezes, surgem pela leitura. Conforme aprofundávamos na leitura da documentação, encontramos subsídios para compreender o que ocorria na atividade musical na formação da cidade paulista. Passamos a refletir sobre os conflitos, em que mergulhava a cidade paulista, a uma velha querela que perpassava pela música no velho mundo europeu.

### 3.4 REFLEXOS NA SÉ PAULISTANA DO CONFLITO MUSICAL DO BISPADO DE SALVADOR EM 1709

A história da tradição musical da cidade de Salvador deu-se por um grande número de irmandades em cada freguesia. A freguesia de São Bartolomeu da Vila de Maragogipe, no Recôncavo baiano, seria uma delas, transformando o ambiente social. A prática musical na cidade soteropolitana ocorreu desde os primeiros séculos da colonização, sobre o governo de Tomé de Souza. Há notícias de “trombetas e tambor”, outro informe aponta para outro trombeta Diogo Dias, em 26/10/1549, recebendo a importância de 2.248 réis. O cargo de chantre na Sé de Salvador em 4/12/1551 e logo depois 1552 o cargo de moço do coro. (DUPRAT, 2000, p.22-23). “A Bahia repetiu, a seu modo, e em alguns casos – como os conventos da Lapa e do Desterro – o costume das igrejas medievais de terem dois instrumentos: o da nave e o denominado ‘positivo do coro’.” (DINIZ, 1986, p.18).

Havia, pelo que podemos entender, um grande número de músicos na cidade de Salvador, entre eles, grandes organeiros, mas a grande percepção para nós sobre a prática musical:

A estruturação da catedral da cidade de Salvador foi sendo realizada conforme o alvará-régio de 12/09/ 1559, ocupando o cargo de primeiro organista o padre Pedro da Fonseca (DINIZ, 1986) sendo substituído posteriormente pelo padre Francisco Luz. (DUPRAT, 2000).

Conforme a prática musical evoluía, a Sé em 1611 e 1626, já possuía seu mestre da capela, um organista e quatro moços do coro, para realizar o Culto Divino. O cotidiano sociocultural da cidade de Salvador:

Para avaliar a amplitude da formação musical, pelo menos nas classes privilegiadas - não falamos do sofista negro ou mulato mantido nas bandas ou empregado nas serenatas pelo aristocratas - nada mais eloquente do que o testemunho do viajante francês que passou a noite do Natal de 1728 no convento de Santa Clara do Desterro, no Recôncavo. (DUPRAT, 2000, p.25).

Em 1760, na cidade de Salvador, encontramos relatos de grandes festas, uma delas homenageava o casamento do príncipe Dom Pedro, danças e sinos em todas as Igrejas. A cidade Salvador respirava óperas em 1760, patrocinadas pelo Senado da Câmara e contratada junto ao empresário Bernardo Calixto Proença, por “um conto de réis” (DUPRAT, 2000, p.28). O cenário musical da Bahia era totalmente envolvido por procissões, festejos, óperas, o sacro e o profano, andavam juntos de mãos dadas.

A cidade crescia em meio a todo esse enredo, tomando ares de uma grande cidade, as queixas eram variadas, expondo dificuldades do cotidiano, os portos baianos carregando todo tipo de suprimento.

Em 1707, uma Carta Régia, endereçada ao governador da Bahia, lembrava que, pelos tratados, os britânicos podiam fixar quatro famílias na capital da colônia (sendo ela, Salvador naquele momento), solicitando que iniciasse essa transferência sem que os ditos britânicos não se sentissem à vontade para praticar o comércio. Pouco ou quase nada se sabe da presença deles em Salvador (NOVAIS, 1979), mas se sabe que posteriormente à sua presença foi percebida pelo provedor da alfândega, em 1770, o comércio de escravos com a Costa da África. O governador da época prevenia o Vice-Rei Lavradio, em 1778, da presença constante de embarcações inglesas que tentavam ludibriar as autoridades afirmando que estavam efetuando pesca da baleia.

Por sua vez, Fernando Novais trata essa questão da seguinte forma: “O exemplo da Bahia é ainda mais típico: desde o século XVII, vinha se desenvolvendo e se avolumando o tráfico direto com a Costa da Mina, do qual ficavam praticamente excluídos os mercadores metropolitanos; o que se devia, segundo Verger.” (NOVAIS, 1979, p.193-194).

Com certeza, a cidade de Salvador primava pelo “desenvolvimento”, pela riqueza e vigilância com os acontecimentos diários. Esses acontecimentos estendiam-se a outros setores da sociedade, como pudemos verificar:

Para a colônia, todo o cuidado era pouco. Ao governador da Bahia, em 1798, avertia-se constar-se constar que “as principais pessoas dessa cidade, por uma loucura incompreensível, e por entenderem os seus interesses, se acham infectadas dos abomináveis princípios franceses, e com grande afeição à absurda pretendida constituição francesa”, mandando que tudo devassasse, para fazer” julgar com a maior severidade das leis” os possíveis culpados. (NOVAIS, 1979, p.164).

A cidade de Salvador, durante os séculos XVII e XVIII, estava cercada de situações preocupante para os governantes portugueses. Ideias estavam contaminando o ambiente e influenciando a todos:

Da longínqua Goa, portanto, segundo a averiguação do governador da Bahia, vinham para a América portuguesa ideias de inquietação. Que padres seriam esses da missão de Goa? Quando teriam vindo para Bahia?<sup>37</sup> Teriam talvez participado ou assistido a essa obscura e pouco referida” conjuração de Goa”, de 1788, praticamente contemporânea à das Minas? Latino Coelho, dos poucos a tratar do assunto, ainda que de relance<sup>38</sup>, faz notar terem sido” eclesiásticos alguns de seus mais ardentes promotores”; o objetivo era “subtrair o estado da Índia ao domínio português e inaugurar a forma republicana”. (NOVAIS, 1979, p.168).

A cidade de Salvador claramente estava vivendo uma efervescência de ideais, por mais que o governo estivesse com sua atenção aguçada:

Quando, pois, em 1794, o vice-rei conde de Resende Mandava devassar os colóquios aparentemente acadêmico dos membros da antiga Sociedade Literária, para “indagar se os sobreditos indivíduos se limitavam e continham só nos referidos sacrílegos e revoltosos discursos, ou se passando adiante haviam formado alguma ideia ou plano de sedição<sup>39</sup>, tinha lá suas razões. (NPVAIS, 1979, p.168).

Como detectamos, a colônia vivia dias tensos, a cidade de Salvador estava impregnada da influência e de ideais emancipacionistas:

As tensões engendradas nos mecanismos globais de funcionamento do sistema começavam cada vez mais a expressar-se, em uma tomada de consciência da situação colonial. Pouco a pouco, mas irreversivelmente” tomou-se consciência, aqui, de que a Europa estava ‘chupando toda a substância’ das colônias; tornou-se consciência que o Rei era ‘como qualquer de nós’; começou-se a achar que ‘isso de religião é peta’[...] Tinha-se sobretudo, a trágica consciência de que se podiam ‘levantar os povos do Brasil’<sup>40</sup>

A crise do sistema manifestava-se, portanto, no nível das mentalidades, de forma iniludível, através da emergência de um estilo de pensamento que se contrapunha à ideologia do sistema, com o qual não mais podia dialogar<sup>41</sup>. A religião, suporte da ordem e instrumento de sossego dos povos, começa a ser vista como roteiro de libertação (NOVAIS, 1979, p.173).

---

<sup>37</sup> HOLANDA (1955).

<sup>38</sup> CF.J.M latino Coelho - história política e militar de Portugal desde os fins do XVIII século até 1814,t. II(Lisboa, 1885), p.189 Caetano Beirão (D.Maria, 4ª ed., Lisboa, 1944,p.352) reproduz as informações de Latino Coelho.

<sup>39</sup> Devassa ordenada pelo Vice-rei Conde de Resende, A.B.N. vol.LXI, 1939, p.249.

<sup>40</sup> Cf. Carlos Guilherme Mota - atitudes de Inovação no Brasil, 1789-1801, p.35-36, onde estão referidas as fontes.

<sup>41</sup> Notação de “estilo de pensamento”, in Karl Mannheim- Ideologia e Utopia, Trad. Port., Porto Alegre, 1956, pp.51-55; Essays on Sociology and Social Psychology, 2. ed., Londres, 1959.

A mentalidade que havia se desenvolvido e expandido por toda colônia, que percorreu todo o século XVIII, em Salvador, passou a sedimentar um nível psicológico que aumentava as tensões, fortalecendo mentalmente, canalizando social e culturalmente “a leitura simbólica destas cerimônias” (RIBEIRO,1995, p.13). Para o historiador Sergio Buarque (1968, p.114), “terá, pois a Bahia, nesse século XVIII, os majestosos monumentos resultantes da evolução anterior”, pensamos que não somente no âmbito dos monumentos, mas sim da cultura que se estruturou a médio e longo prazo na passagem do século XVII ao XVIII, e isso, fez com que o nível sociocultural tomasse uma vitalidade, proporcionando a evolução no pensamento social e musical. A verdadeira carta ainda não foi localizada, mas fragmentos dela aparecem neste documento:

"Carta Régia de 23/11 de 1709 na Bahia, escrita diretamente para o Arcebispo da Bahia", onde o rei de Portugal claramente intervém diretamente no conflito, avisando ao senhor Arcebispo ser a música puramente temporal, e que os festeiros podem levar a que bem lhe parecer; e para que possa diante se tenha semelhante conflito nesta ocasião remeto aos [...]” não reflete somente algo momentâneo no campo da música daquela cidade, pois o significado apesar da rigidez do regime colonial, não conseguiu controlar, ou cercear o que levou a chamada desordem dos músicos na cidade de Salvador, que foi necessário uma carta muito mais um avanço que possibilitaria. (AESP, INVENTÁRIO COLONIAL, 1782, p.183-184).

A descrição dessa Carta Régia (1709) nos remete a um relato de crise na prática musical da cidade de Salvador, que antecede a outra situação de colapso na atividade musical na cidade Bispo de São Paulo em 1782. Levou-se 73 anos para a cópia da mesma Carta Régia ser utilizada contra a liderança do “mestre da capela, dessa cidade com os mais músicos”, trazendo a discussão sobre a declaração da “música ser puramente Temporal, e que os festeiros podem levar a que bem lhe parecer”; em (1782). Certamente os distúrbios que ocorreram com o mestre da capela e os músicos baianos, em 1709, foram semelhantes aos ocorridos na cidade de São Paulo. A Carta Régia (1782) reeditada para que o senhor sargento Mor Francisco Aranha Barreto tomasse as providências cabíveis.

Nas duas vezes que ocorreram as chamadas desordens, a situação teve apoio da Real Alteza que deliberou a favor dos músicos, colocando a música sobre competência do poder temporal, e não espiritual, que seria ao lado do arcebispo – com isso ele poderia cobrar uma porcentagem das músicas nas festas.

A Carta Régia questionava os contínuos conflitos de jurisdição que os mestres das capelas da música das Freguesias de capitania para acalmar as disputas de influência que os mestres das capelas das Freguesias desta capitania tenham se organizado com os demais músicos a respeito da primazia que aqueles querem ter destas nas festas, e os contínuos

requerimentos, que foram examinados e posteriormente a Carta Régia foi registrada na Câmara dessa, fazendo-a pública ao povo. Essa documentação foi endereçada ao Senhor Doutor Juiz de Fora Marcelino Pereira Cleto Cortez da Silva e Vascos. A maior parte dos conflitos tinha como pretexto ou razão principal a questão de pagamento e controle dos pagamentos para exercer primazia a função nas festas.

A prática musical operava no âmbito do profano e do sacro, do público e do privado, intermediava as relações entre o povo e o poder, reunindo pessoas nas cerimônias através do simbolismo do poder da Igreja, um espaço fechado, onde se ouvia a pregação no púlpito, muitas vezes, liberal e moralista, o discurso no recinto da ópera se expandia para questões das dificuldades com as taxas, impostos, tendo a mente impregnada de ideias corrosivas, que questionava a subserviência ao rei.

Uma música que seduzia a mente levava para longe do pensamento dogmático da Igreja, essa tal “música de violinos” desviava a palavra que conduzia o pensamento, não deixando os fiéis se desviarem, n uma autonomia, ser independente. O discurso e crítica sobre o comportamento e de como a Igreja estava acompanhando a vida da sociedade.

O modo que a música estava sendo concebida, isto é, o uso de versos próprios (entenda-se versos próprios; utilização da língua indígena ou falada na localidade), que fugia os preceitos estabelecidos pelo clero, gerou preocupação e agitação, e aí que proporcionou a reação, surgindo no âmbito do poder institucional que controlava a prática musical. Este controle do clero secular português, no século XVIII, orientava-se pela legislação oriunda de teóricos conservadores, que ainda tinham o pensamento no antigo regime (NOVAIS, 1979) e que influenciavam as diretrizes da música.

A legislação colonial, na realidade, o que procura é disciplinar as relações concretas, políticas e sobretudo econômicas. Para o que temos em vista, contudo, neste momento de nossa análise, que é o primeiro passo para definir o sentido da colonização europeia no Antigo Regime, sobreleva a importância das normas legais[...]. (NOVAIS, 1979, p.58).

Uma mostra da legislação colonial que chega na cidade de São Paulo é o edital da Mesa Censória<sup>42</sup> que foi criada durante o governo de Pombal em 05 de abril de 1768, com a finalidade de transferir das mãos da Igreja para o controle do estado a censurar livros e publicações consideradas sediciosas em matéria religiosa e civil que desse entrada em

---

<sup>42</sup> Constituída a Real Mesa Censória por presidente e sete deputados ordinários, sendo um deles inquisidor da Mesa do Santo Ofício. Os bens confiscados à Companhia de Jesus subsidiavam as despesas desta instituição. Durante o ano de 24 de julho de 1775, foi criada a Cadeira de Diplomática pela Real Mesa Censória em Lisboa.

Portugal, função que competia à inquisição, aplicarem penas contra os transgressores as regras. O documento representa a síntese clara das visões ideológica daquele momento. É um documento que expõem a tradição, através da sacralidade dos cânticos, argumenta com os fundamentos do pensamento e estrutura da solmização, das melodias e versos cantados. Adulterar esse conteúdo da Igreja Católica construído com muito sacrifício e dedicação; é passível de condenação por heresia.

Meu Tribunal da Real Meza Censoria foi denunciado hum pequeno livro, que tem por título: *Officium Parcum S. Francisco Borgia: E feito nelle o devido exame, se achou, que continha hum Officio de São Francisco de Borja com analogia ao Officio Eclesiásticos, repartido pelas sete horas Canônicas, Hinos, Antífonas, versos próprios sem aprovação da Congregação era uma invenção temerária, e escandalosa.* (AESP, 1601, p.14-15).

A presença desse documento na cidade paulistana demonstrava a preocupação constante dos poderes constituídos eclesiástico e civil de Portugal, onde seus teóricos e compositores haviam bebido nas mesmas fontes, estenderam seus olhares e ouvidos até a colônia portuguesa e verificaram que algo estava sendo produzido que contrariava toda a legislação já produzida e que não se enquadrava com o que aqui estava sendo produzido. Esses excessos deveriam ser expurgados antes que se tornassem um vício degenerativo.

Eventos que aparentemente seriam incomuns ao longo do período colonial, motivarão subversão no meio musical tornando-se frequente, permeando as relações e afetando profundamente a prática musical da cidade de São Paulo.

Entretanto o documento que chama atenção para os conflitos na Capitania de São Paulo expõe a situação da cidade e a relação dos poderes com a música:

Tendo presente a carta(ilegível) de 12 de janeiro, em que me participa a desordem do Mestre da Capela dessa, com os mais músicos, a que eu não possa dar outra solução mais do que se execute o que sua Majestade determinou em Carta Régia de 23 de dezembro de 1709 escrita ao Arcebispo da Bahia em outro semelhante conflito, em quando senhor declara ser a música puramente temporal, e que os festeiros podem levar a que bem lhe parecer; e para que possa diante se tenha semelhante conflito nesta ocasião remeto aos Juizes de Fora dessa sua cópia para a fazer registrar no livro da Câmara, e a faça publicar desse povo para todo fique na inteligência dessa como de mais que na mesma Carta Régia se declara os que ao ano. São Paulo 7 de fevereiro de 1782. Para Senhor Sargento Mor Francisco Aranha Barreto. (CARTA, 1782, p.1-19. Grifo nosso).

A palavra conflito foi usada duas vezes para definir e designar o que ocorreu na capitania paulista no final do século XVIII, sendo que os acontecimentos que já haviam

ocorrido na cidade da Bahia em 1709, serviriam como exemplo para sanar o atrito, visto que se assemelhavam.

Os continuados conflitos de Jurisdição que os Mestres da Capelas da Música das Freguesias desta Capitania tem tido com os mais músicos a respeito da primazia que aqueles querem ter destas nas das festas, e os contínuos requerimentos que aceite respeito tem chegado a minha presença me faz remeter assim a cópia da Carta Régia de 23 de dezembro de 1709, escrita ao Arcebispo da Bahia em casos semelhantes para que Vom.º mandou a registrar na Câmara dessa, e fazenda a publica ao Povo dessa, fique [entrando] por uma vez semelhante contendas, e os Vassallos de Sua majestade com a certeza de não serem obrigado ao que pelo mesmo Diploma Régio são absolvidos. Deus Guarde amizade. São Paulo a 7 de fevereiro de 1782. Senhor doutor Juiz de Fora Marcelino Pereira Cleto Cortez da Silva e Vascos. (AESP, 1782, p.1-19).

Outros conflitos explodiam em toda a cidade de São Paulo, sugerindo que a cidade vivia um momento de tensão constante no meio musical, então, ficava claro quando a portaria sobre divertimento das óperas é divulgado e torna-se pública, com a orientação dada por uma autoridade de mandar prender os músicos das óperas e, se necessário, castigá-los. A portaria ilustra muito bem como a vida dos músicos da Capitania de São Paulo não estava sendo fácil naquele momento, vejamos:

Portaria sobre o divertimento das Óperas.

Por quanto o divertimento das ópera praticada hoje em a maior parte das Capitánias deste Brasil, nem pode continuar, nem substituir, sem haver diretor, que de providências às inumeráveis faltas que de continuo sobre vem aos que entram neste exercício, encarrego desta direção ao Doutor Juiz de Fora da Vila de Santos, José Gomes Pinto de Moraes, que mediante a direção que lhe tenho dado cuide em [olviar] todas as faltas e fazer apresentar nos dias determinadas Óperas estabelecidas, ordenando nesta matéria o que lhe parecer mais conveniente, para o que os Músicos, e todos os Atores das ditas óperas cumpriram as suas ordens, e ele os poderá mandar prender a ordem todas as vezes que for necessário e castigá-los. São Paulo a 20 de novembro de 1772. – Com a rubrica de Sua Excelência. (AESP, 1901, p.79).

No fato em questão, o aspecto do abuso para tratar os músicos demonstra o autoritarismo para suprir as necessidades e vontade d da autoridade em se satisfazer. Caio Prado Jr. (2000) já denunciava o conflito do sistema administrativo, a falta da ideia de divisão dos poderes, o absolutismo português surge como uma forma única representada na sua legislação, principalmente, após as Ordenações Filipinas em (1603), algumas cartas, ofícios, leis, alvarás, provisões régias, surgiram para dirigir o cotidiano das pessoas.

Por mais que queiramos acreditar no valor da historiografia revisionista, podemos afirmar que a visão do conflito na música torna necessário o aprofundamento em torno do assunto. O envolvimento de músicos em um período tão conturbado demonstrou que fatos

como esses, ainda, não foram devidamente estudados, e que fenômenos como esse ocorreram em outras capitanias brasileiras, provocando motins ao longo do século XVIII, dando destaque a múltiplos elementos, inseridos em um contexto único. E que poderíamos caracterizar como movimento de contestação e oposição de situações influenciadas pelo cotidiano das ligações interpessoais, poderia sugerir um perfil, o onde o comportamento dos atores coloniais.

Esse cenário conflituoso na cidade bispo de São Paulo é descrito em documentações como Cartas Régias, ofícios, estatutos, que se equipara à situação vivenciada na cidade de Salvador em 1709. Período no qual ocorreram diversos atos de tumultos liderados pelos mestres das capelas. A metrópole fará sentir o peso do seu braço e iniciará um processo violento de intervencionismo ajuizado na Carta Régia<sup>43</sup>.

O decreto delibera que se pare com esse tipo de música profana de “violinos”, que foge às características propostas pela metrópole portuguesa e que vem sendo praticada naquela cidade de São Paulo. Acreditando que a escassez de vozes não seria motivo para formar o coro com acompanhado do órgão, pois muito da documentação estudada mostra claramente antes da metade do século XVIII, havia prática musical celebrando o Culto Divino. Essa documentação cartorial tem suas limitações, mas não deixa de demonstrar que soluções administrativas utilizadas na cidade de Salvador foram reaproveitadas em outras localidades, sendo que, no caso, serviria para legislar sobre as desordens comandadas pelos mestres das capelas e os músicos do Bispo de São Paulo. A situação seria contornada da mesma forma que fora feito 73 anos antes com os músicos da cidade de Salvador.

Coibir determinadas práticas na música era necessário na cidade baiana, pois havia uma presença maior de profissionais no ramo da atividade musical, sendo a cidade a sede<sup>44</sup> do governo colonial e, naquele momento, era o centro das atenções artísticas e políticas, uma referência na prática musical, onde muitas óperas ocorriam, organeiros estabelecidos nas irmandades gozavam de prestígios.

O trânsito de músicos na cidade de Salvador fazia-se em maior número certamente tendo uma qualidade maior no preparo musical das cerimônias do Culto Divino. O ambiente propiciava diversos contatos cultural e musical.

---

<sup>43</sup> Carta Régia de 23/12/1709, determinada pela Sua majestade e escrita ao Arcebispo da Bahia e constar a pedido do Juiz de Fora para registro no livro da Câmara para publicação, enviada ao senhor Sargento Mor Francisco Aranha Barreto. São Paulo (AESP, 7/02/1782).

<sup>44</sup> A capital do estado do Brasil em 1763 foi transferida para o Rio de Janeiro. Esta cidade de Salvador onde se decorreu a chamada desordem com os músicos continuou a ser a capital Eclesiástica da América portuguesa, até

A escassez profissional não seria o impedimento para exercer a prática musical, a questão situar-se-ia no campo do debate da música ser temporal ou espiritual. A prática da música temporal a qual sua alteza real legislou a favor, seu significado, *grosso modo*, é tudo aquilo que pertence ao mundo material, no sentido de coisas e bens materiais, agindo como uma oposição à música considerada espiritual. A inserção da chamada “música de violinos” era influência muito forte da prática operística que estava sendo levada para as igrejas. Acreditamos que esse processo foi percebido pelo Morgado de Mateus, como assevera Cláudia Polastre (2008, p.142) ao reproduzir o pensamento do Governador que, recém-chegado a Santos, participou de uma festa com “excelente música, e belos instrumentos de rabelas, cravos e órgão”, uma vez que tais instrumentos ensejam uma prática musical polifônica<sup>45</sup> (GROVE, 1994, p.733), atestando que o Governador Luiz Antônio de Sousa Botelho Mourão era um homem culto e com gosto estético aprimorado e afinado com as mudanças do seu tempo.

---

1891, e capital jurídica até a chegada da família Real ao Rio de Janeiro em 1808. Seguiu sendo a maior cidade sendo a maior cidade da América portuguesa até o início do século XIX.

<sup>45</sup> Termo derivado do grego, significando “vozes múltiplas”, usado para a música em que duas ou mais linhas melódicas (i.e., vozes ou partes) soam simultaneamente. Distingue-se da monofonia (“voz única”, para música com uma só linha melódica) e da homofonia (“vozes compatíveis”, para a música cuja melodia é acompanhada no mesmo ritmo por outras vozes ou partes). A expressão era polifônica é geralmente aplicada ao final da Idade Média e ao Renascimento; o final do Renascimento (a época de ouro da polifonia).

#### **4 A FEMINILIDADE OCULTA NA CIDADE DOS HOMENS: SÃO PAULO NO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO XIX, UMA PRESENÇA SILENCIOSA NA MÚSICA**

A Vila de São Paulo não se limitava a ter um povoamento incomum, mas conservava numericamente uma predominância feminina (MARCÍLIO, 1973), estabelecendo uma constante no século XVIII e início do século XIX. Embora pouco conheçamos da legislação musical e a normatização que fora introduzida no Brasil colonial, em nenhum momento, contemplava a presença das mulheres na vida sociocultural, até onde se sabe. Entretanto Lopez (2003, p.90) declara que a presença feminina na música europeia no “[...] siglo XVI las mujeres commenzaron a participar en las actividades musicales de las capillas profanas italianas”.

Durante anos, a única diocese do Brasil foi Salvador, depois de ser elevada à arquidiocese em 16-11-1676, permanecendo como única jurisdição do gênero no Brasil ao longo de 216 anos, só para termos uma ideia da morosidade para a criação das instituições. Tudo a princípio era novo no Brasil do século XVIII: legislação, ofício, normatização de leis reproduzidas e adaptadas a partir da jurisprudência já existente em Portugal, com um grau maior ou menor de flexibilidade na sociedade que não beneficiava o povo, dado o caráter estamental.

Com a criação e estruturação episcopal das igrejas brasileiras surgem os bispados e os mosteiros femininos, que tiveram sua existência imperativa, abrigando as mulheres que quisessem seguir a carreira monástica, ainda que tardiamente foram criados nos meados do século XVIII (VIEIRA, 2016).

É preciso, no entanto, ressaltar que, segundo Laima Mesgravis (2015, p.141-142), as “[...] ordens religiosas-franciscanas, mercedários, carmelitas e beneditinos – chegaram só no fim do século XVI e, em conventos menores, alfabetizaram um pequeno número de crianças”. Para ajudar a desenvolver esse projeto, chegam de Portugal as primeiras abadessas ou madres superiores, iniciando o projeto feminino de criação dos mosteiros com as monjas. A presença dessas senhoras, oriundas de mosteiros tradicionais de Portugal, trazia consigo normas bem definidas para serem aplicadas nos mosteiros femininos.

Sobre a necessidade de um Convento de Freiras em São Paulo.

Sr. Os moradores desta Cidade e das Vilas da sua Comarca requerem a Vossa majestade seja servido conceder-lhes licença para que aqui haja um Convento de Freiras, fundados não só no grande perigo que se experimenta em tão dilatada viagem, como é em transportar suas filhas destas América a esse Reino, como

também pelos exorbitantes gastos que a experiência lhes tem mostrado costumam fazer semelhantes transportes, e como o Convento se acha feito e eles se obrigam a fazer-lhe cônica para a sua sustentação e só necessitam de fundadora, me parece justo seu requerimento Vossa majestade determinará o que for servido. – D.<sup>a</sup> G.<sup>a</sup> a Real pessoa de Vossa Majestade - São Paulo, 25 de setembro de 1722. – Rodrigo Cesar de Menezes. (AESP, 1721-1728, p.59).

A situação era precária para as mulheres que quisessem vestir o hábito de monja, nada nesse sentido facilitava. Para se ter uma ideia do grau de dificuldade para as mulheres monjas, somente durante o século XVII, na cidade de Salvador, na Bahia, instala-se a ordem de Santa Clara, em 1677 (PRIORE, 1993), tornando-se assim, a primeira ordem feminina com a concordância da Coroa portuguesa, logo depois, surgem os Recolhimentos de Macaúbas, em Minas Gerais, e o de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, que professaram as regras das Concepcionistas e das Carmelitas descalças no princípio.

A abadessa e religiosa do Convento de Nossa Senhora do Desterro da Bahia realizou consulta, em 12/11/1710 ao rei D. João V, sobre duas moças que seriam filhas de Manuel Rodrigues Pedreiro:

Consulta do Conselho Ultramarino ao Rei D. João V sobre o que escreveu a abadessa e religiosa do Convento de Nossa Senhora Desterro da Bahia em que pedem licença para recolherem por religiosas duas moças filhas de Manuel Rodrigues Pedreiro que tocam harpa e órgão por estar o por estar o dito Convento destituído de religiosas que tocam os ditos instrumentos.<sup>46</sup>

O crescimento feminino não deixou de existir, tendo em vista que as famílias buscavam esse espaço para a formação das suas filhas ou mesmo preservá-las das vicissitudes da vida, retirando-as completamente do dia a dia e tornando sua presença invisível aos olhos de uma coletividade gerida por uma sociedade patriarcal.

Pelo que podemos alcançar através da leitura da documentação eclesiástica e avulsa, a presença feminina apresentava-se oculta, surgindo como depositária de um poder familiar intransferível. A visão preconceituosa fica clara nas sessões do Sínodo Diocesano, ocorrido em um domingo 5 de junho, quando o ilustríssimo senhor arcebispo queria ter propício o favor e auxílio do céu, e a assistência do espírito Santo no Sínodo, fazendo algumas orientações, ele pede “nem nas horas, e tempo do Sínodo estivesse na Sé mulher alguma” (PORTUGAL, 1720, p.513).

Em seu livro "Ao sul do corpo", Mary Del Priori (1993) revela que por muito tempo ficou estabelecido, na sociedade colonial, um pensamento ou concepção psicológica de

---

<sup>46</sup> AHU-Bahia,cx.6,doc,20 e 51. AHU\_ACL\_CU\_005,cx.6,D.536.p.9733

submissão da mulher que a considerava imatura e não responsável legalmente, vista como incapaz. Podemos encontrar sinais dessa visão preconceituosa na leitura dos compromissos das Ordens religiosas. Tomamos como exemplo o estatuto da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo, que expõe claramente o pensamento conservador vigente na época, no que concerne aos dias de procissões. É visível a influência de Trento na legislação que regia a documentação dos estatutos das catedrais, das irmandades.

Depois do Concílio de Trento congregarão-se em Lima, a Metrópole eclesiástica de toda América do sul, sob domínio Castelhana cinco Concílios Provinciais; sendo o primeiro em 1567, [...] Três sob a presidência de S. Toribio de Mogrobojo, Arcebispo de Lima, no espaço de 20 anos de 1581 a 1601. (DIREITO, 1866, p.386).

O decreto do concílio provincial da cidade dos Reis do Peru, em 1583 (REUNIÃO, 2002, p.119), capítulo 23, normatizou que nenhuma mulher andasse pelas ruas nem ficasse nas janelas com o rosto descoberto durante as procissões solenes de *Corpus Christie* e nos dias da Semana Santa, uma determinação que deliberava sobre a conduta da mulher no espaço social. Essa deliberação está bem clara na promulgação de 1603, nas Ordenações Filipinas; código legal português por Felipe I, vigorando até 1830. O que diz esse código social no n.º 34:

Do homem que se vestir em trajes de mulher ou mulher em trajes de homem e dos que trazem máscaras. Defendemos que nenhum homem se vista nem ande em trajes de mulher, nem mulher em trajes de homem, nem isso mesmo andem com máscaras, salvo se for para festas ou jogos que se houverem de fazer fora das igrejas e das procissões. E quem o contrário de cada uma das ditas coisas fizer se for peão, seja açoitado publicamente, e se for escudeiro e daí para cima, será degredado dois anos para África, e sendo mulher da dita qualidade, será degredada três anos para Castro Marim. E mais cada um a que o sobredito for provado, pagará dois mil réis para quem o acusar. (ORDENAÇÕES, 1999, p.142-143).

Por meio da documentação administrativa, narrativas de viajantes e eclesiástica analisada, encontramos sinais dessa presença feminina na música antiga brasileira já nos primórdios da sociedade. Por exemplo, podemos contar com a narrativa e observação realizada pelo viajante Fernão Cardim (1980, p.93): “As mulheres bailão juntamente com os homens, e fazem com os braços e corpos grandes gatimanhas e momos, principalmente quando bailão sós. Guardam entre si diferenças das vozes em sua consonância, e de ordinário as mulheres levam os tiples, contraltos e tenores.” (CARDIM, 1980, p.93).

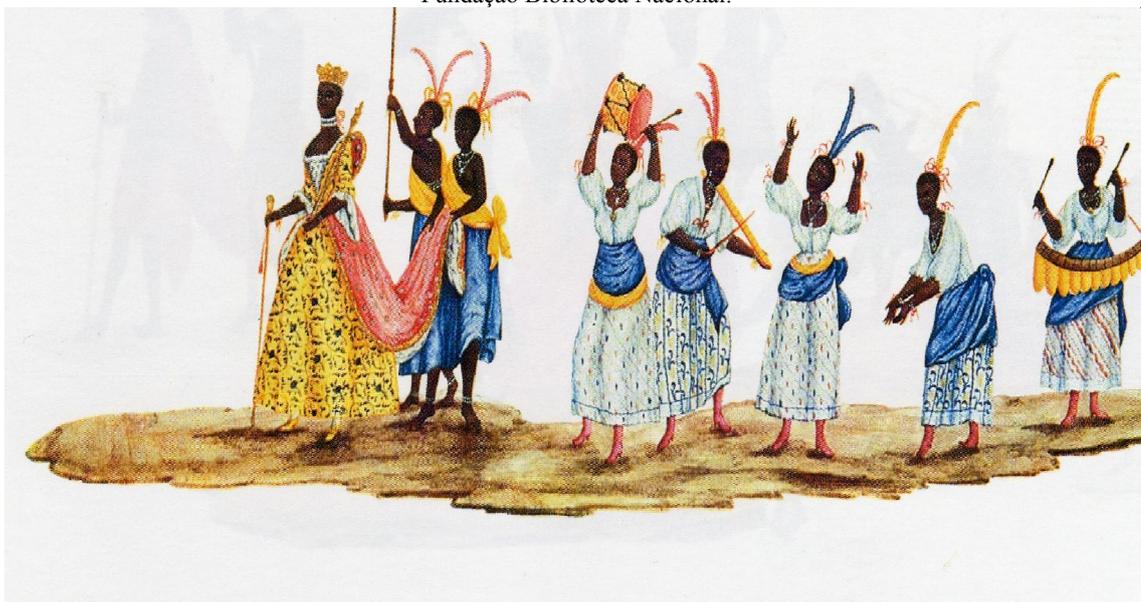
Percebemos, pela narração de Cardim, o cuidado em detalhar as vozes dessas mulheres, demonstrando um ouvido apurado para reconhecer a nomenclatura utilizada na

música. Certamente, algum embasamento musical na sua formação ele deveria ter e passa no seu relato, quando nos informa sobre tipes, contralto e tenores, é no mínimo curioso.

Os relatos documentais permitem-nos perceber que, pesar da distância, a Vila de São Paulo demonstrava no seu cotidiano um sentido mais amplo de aceitação da presença dessas mulheres na prática musical. Essa presença feminina leva-nos ao encontro desses mosteiros, teatros, irmandades, atuando na música no final do século XVIII e início do XIX, rompendo com o silêncio estabelecido pela carência de busca de informações nos arquivos. Para Mário de Andrade (1984, p.357) “a inquirição dessa documentação não considerava a possibilidade histórica da presença da mulher “música” [...] mulher que sabe e faz música [...]”.

Desde o início da pesquisa de mestrado já mencionada, percebemos que a mulher que fazia música, precedentemente ao século XVIII, estava ausente dos trabalhos musicológicos no Brasil e, por consequência disso, dos livros e artigos, desde o início da colonização, elas conquistaram seu espaço exercendo um papel fundamental, o que procuramos entender mediante as leituras, onde pudemos perceber melhor essa situação por meio de estudo no mestrado desenvolvendo e aprofundando o tema da participação feminina contrariando essa visão silenciosa, percebemos, então, que desempenharam um papel fundamental na música, e, por isso, que seria possível entender melhor a nossa história musical por esse rico viés. Tornando, assim, nosso interesse nesse trabalho, de analisar a transformações nesses espaços, ao longo dos séculos da música antiga no Brasil. Mesmo sabendo do pouco interesse que ainda desperta aos pesquisadores na área da musicologia e etnomusicologia, tendo em vista que muitos aspectos sobre a presença feminina na música, como, por exemplo, as copistas, repousam nos arquivos mineiros, faltando interessados em desenvolver pesquisas sobre o tema. Deleguemos essa lacuna à condição cultural conservadora à qual estamos submetidos e submetemos nossos alunos na vida educacional brasileira, especificamente no aprendizado da história da música. Tornasse necessário buscar novos caminhos, buscando a perspectiva da pluralidade na prática musical, deixando de nos apropriar de visões estereotipadas com conceitos regionais historiográficos, até esse momento, esses caminhos pouco pertinentes entre a prática musical da mulher na sociedade patriarcal, não nos apresentou um conhecimento plural da prática musical antiga, só fez reforçar uma visão estereotipada da prática musical. Por isso, voltamos a enfatizar que nosso interesse é entender os diferentes tipos de padrões existentes de informações que possa demonstrar uma prática musical onde a mulher foi se inserindo nos espaços, que surgiram no cotidiano da sociedade.

Figura 10 - Julião, Carlos. Cortejo da rainha negra na Festa de Reis. Aquarela colorida, 0366x0,280mm. Fundação Biblioteca Nacional.



Fonte: Travessia da Caluga Grande, 2000.

Segundo Beauvoir (1976), “Entendo "feminilidade" como uma construção. A teorização de Beauvoir é levada a cabo a partir da dupla edificação deste conceito dentro do paradigma patriarcal – o "feminino" como essência e o "feminino" como código de regras comportamentais”.

Uma reflexão mais efusiva, procurando aprofundar a ação feminina na música antiga brasileira, torna-se necessária, sendo que, até agora, não vem ocorrendo nenhum tipo de empatia com o contexto musicológico moderno, a partir de princípios básicos para desenvolvermos um pensamento sobre os processos sociais que as levaram a ser ouvidas mesmo enclausuradas por de trás dos muros dos mosteiros, ou nas ruas, nos teatros, ainda, enfrentando obstáculos culturais históricos em relação à mulher ao longo da música brasileira dos séculos XVIII e XIX.

Preocupa-nos que esse tema fique à margem das pesquisas, não ocorrendo uma ponderação mais realista por parte da musicologia paulista ou brasileira, embasada na documentação, proporcionando um leque maior de informações para desenvolvimento de trabalhos significantes, os quais surgiriam para enriquecer os debates sobre o processo e a construção da história da prática musical dessas mulheres. Para ficarmos no âmbito da musicologia paulista, destacamos o mais importante trabalho de Régis Duprat (1995) “Música na Sé de São Paulo Colonial”, que em nenhum momento toca na questão da participação das mulheres na música antiga. É de se estranhar que a musicologia brasileira, ainda, não se tenha

proposto a investigar profundamente a participação feminina na prática musical, sendo que os arquivos estão repletos de sinais que apontam para sua presença.

Vejamos, a esse respeito, o que declara a pesquisadora Marta Mega (2003, p.123):

Como perseguir uma dimensão produtora de identidades femininas através de uma literatura toda masculina? O que essa questão deixa entrever é a ação de uma premissa: a de que o gênero se constitui como instância predominante na construção do indivíduo como sujeito nas relações sociais.

O conhecimento musical feminino adormece na sua essência, considerando sua invisibilidade enquanto sujeito histórico no século XVIII e início do XIX; e contraditoriamente seu protagonismo e regras de conduta, as quais surgem na documentação estudada. Os estatutos das ordens religiosas, como o da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo, da Catedral de São Paulo, do Rosário, ilustram muito bem de como o pensamento teórico do Concílio de Trento impregnava a sociedade a partir da Igreja do século XVIII.

Surge, na documentação eclesiástica de 1686, uma legislação com características pedagógicas, induzindo os vassallos a adequar seu comportamento durante a prática do ofício Divino. Para cada desvio de conduta do indivíduo, seriam solicitados cinquenta e sete Padre Nossos, com Glória Patri, Credo, divididos nas sete horas Canônicas; possivelmente, servindo de parâmetro para as mulheres admitidas no seu interior. As ordens religiosas de alguma forma a partir do momento que aceitavam as mulheres nos seus cultos religiosos exigia uma conduta ilibada, para servir ao senhor.

Identificamos, no compromisso da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo, em 1854, a influência da Bula do Papa Inocêncio. Cria-se o compromisso da Ordem Terceira e, nas entrelinhas, podemos identificar como era disseminado o comportamento que a mulher por meio de leis definidas no compromisso da irmandade, além de compreendermos como a mulher se inseria no contexto do aprendizado e ensino dos cânticos com seu timbre de voz. A partir desses sinais começamos a ter uma vaga ideia sobre a presença feminina na música e nas festas.

Mujeres, música y teatro estaban, pues, asociados en la mentalidade o imaginário colectivo del siglo XVII en la península Ibérica. Así, la paradoja de la coexistência del canto de fasetistas y castrati en las iglesias y la presencia de mujeres como personajes masculinos (o femininos) cantando en los escenarios respondia a las representaciones de género. (LÓPEZ, 2003, p.92).

Pausadamente, esta atitude vem sendo alterada com alguns trabalhos no cenário contemporâneo de cunho universalista: o do argentino Juan Carlos Paz (1976), em meados do século XX, ou o do musicólogo alemão Francisco Curt Lange (1968), que nos fala da organista deficiente visual Ana Maria dos Mártires (ENCICLOPÉDIA, 1977), atuante como organista substituta de José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita nesse instrumento entre os anos 1795 e 1806. Mesmo tendo ela dificuldade visual que, para muitos, seria motivo de impedimento, conseguiu ultrapassar todas as barreiras naquele momento que cercava a carreira, substituindo um dos maiores compositores do período colonial Brasileiro, no antigo Arraial do Tejuco, atual cidade de Diamantina, em Minas Gerais. Uma mulher com tamanha personalidade e que prontamente assumiu, sem pestanejar, a responsabilidade de substituir o Compositor Lobo de Mesquita, passando a exercer a função de organista e compositora. Além disso, pelo pouco que se sabe, foi a primeira mulher com deficiência visual a tocar órgão.

Mesmo assim esses dois trabalhos significam pouco para o contingente de mulheres que atuaram ou atuam na atividade musical, seja no âmbito mundial ou mais especificamente no nacional, privando-nos do seu papel histórico, deixando de nos fornecer uma história das mulheres na música antiga brasileira. A tradição na música antiga brasileira, até esse momento, dorme apesar dos esforços de alguns abnegados pesquisadores, restando nas prateleiras e caixas dos arquivos. Acreditamos que ainda nos falem condições de buscar esse contingente de mulheres públicas e privadas (aqui relativamente àquelas que viviam em mosteiros do século XVIII, na América portuguesa) que exercia nos mosteiros femininos, que começavam a surgir, o cargo de chantre e subchantre feminina. E, nessa sociedade patriarcal, buscar conhecer o processo que levou essas mulheres à prática musical, aí passaremos a construir uma história social e plural, ao contrário do resto da América portuguesa que, até onde é possível saber, tem buscado vestígios da participação feminina no universo das práticas musicais nesse período. Nas palavras de Pilar Ramos López (2003, p.90) “[...] la participación femenina em los cantos litúrgicos se restringió a los conventos de monjas. Por supuesto las mujeres cantaban también fuera de las iglesias”.

A construção deste texto visou convidar o leitor a realizar uma reflexão, a partir da documentação cotejada, e a percorrer a trajetória das mulheres que protagonizaram algum papel na atividade musical brasileira, em um momento histórico no qual não havia permissão para elas se apresentarem nos palcos, mas, assim mesmo, elas buscaram e encontraram formas que burlaram, de certa forma, as convenções da época. Sua aptidão musical possibilitou ocupar espaços que elas foram encontrando ao longo do processo, em uma sociedade culturalmente caracterizada por uma tradição. Essa aptidão fora usada para achar brecha e

expandir-se dentro desse sistema tradicionalista, com sua sutileza feminina marcando sua presença nos meandros da sociedade brasileira.

Certamente, fica aqui nosso propósito através da documentação, o qual pode ser compartilhado pelo pensamento de Michelle Perrot (1998, p.11-12):

[...] o desejo atual de segui-las pela cidade, pela sua voz atrás dos muros dos mosteiros femininos e mesmo nos mosteiros masculinos, pela nação, às voltas com uma cidadania social e política que lhes é proibida e que se lhes furta, mas que elas vão progressivamente conquistando [...], através da sua performance como cantoras ou como instrumentistas, ou ensinando salmos nas irmandades.<sup>47</sup>

A história da música antiga brasileira no decorrer da sua trajetória procurou manter sua postura conservadora, transformando o conhecimento dessas mulheres em meras citações. É a conspiração do silêncio de um mundo culturalmente épico masculino, que tende a desconhecer a presença feminina, os cantos que nutria os espíritos ou mesmo como intérpretes na prática musical antiga brasileira. Trabalhos nobres ainda hoje são desenvolvidos, contando a performance musical, procurando recuperar obra de grandes músicos do passado musical brasileiro, e assim tem que ser e deverá ser, para se produzir dados relevantes sobre esse passado musical. Mas é de fundamental importância e responsabilidade dos pesquisadores acrescentarem com suas pesquisas algum tempero a mais nessa reflexão, procurando expandir os horizontes com mais informações no âmbito da musicologia feminina.

Em que pese a busca em arquivos ser um caminho muitas vezes complicado, podemos seguir a presença da mulher pela cidade e Bispo de São Paulo, através de procissões, festas, mosteiros femininos e confrontar essa documentação com a legislação publicada em 1707, em Salvador, que forma as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. A partir do momento que há uma legislação própria que trata da presença da mulher nas procissões, ela determina a visibilidade dessa mulher no evento, proibindo, por exemplo, de participar desses rituais no período noturno. Ademais, se a presença das mulheres tanto foi observada e discutida, que redundou em um artigo específico para elas implantado na legislação, certamente, isso refletiu e influenciou os estatutos das confrarias, irmandades e Sés, qual seja, de que “as mulheres que acompanharem alguma procissão de noite que por especial licença nossa se fizer no dito tempo” (AESP, CARTAS, [s.d.], p.1-19).

---

<sup>47</sup> Durante o Culto Divino, o salmista deve saber manusear o Lecionário e o Hinário Litúrgico. Os salmos são utilizados pelo antigo Israel como hinário no Templo de Israel e hoje são utilizados como orações ou louvores, no Judaísmo, no Cristianismo, no Islamismo (o Corão no capítulo 17, verso 82, refere os salmos como "um bálsamo"). Tal fato, comum aos três monoteísmos semitas, não tem paralelo, dado que judeus, cristãos e muçulmanos acreditam nos Salmos que foram escritos em hebraico, depois traduzidos para o latim e o grego.

É evidente que o rigor da lei será aplicado a quem estiver na rua participando do horário noturno, pois se for uma mulher não seria vista com bons olhos pela sociedade. Sendo que a lei, no seu inciso, prevê a excomunhão da participante. Provavelmente, o caso seria motivo de mexerico das matronas mais velhas, que seria aceito pelo clero mais antigo e envelhecido, levando isso às autoridades eclesiásticas.

Há uma necessidade de se compreender a experiência dessas mulheres, ocupando esses espaços como ator principal, e não como coadjuvante na prática musical: nomes de mulheres que participavam das confrarias ou emprestavam seus serviços como copistas<sup>48</sup>, que para exercer esta função detinham um profundo conhecimento teórico e prático da música. Documentação como as que apontam para a existência de copistas nos séculos XVIII e XIX ainda adormecem nos arquivos do museu de música sacra<sup>49</sup> em Mariana, Minas Gerais, à espera de alguém que tenha a iniciativa de pesquisar sobre elas. Seria interessante reconstruir passo a passo as vidas dessas profissionais da arte para aprofundar-se no conhecimento desse “mundo feminino à parte”. Seria uma nova maneira de conceber a história da música, ultrapassando a visão conservadora que nela impera. Podemos também pensar sobre os grupos musicais, coros que atuavam cantando nos mosteiros femininos, e os participantes dos elencos das óperas que foram esquecidos no silêncio dos “salões” de música da história.

Curt Lange ([s.d.], p.37), um dos pesquisadores que começou a destacar a presença da mulher na prática musical, afirmou que “[...] as mulheres participaram, pela primeira vez nas Américas, da cena teatral e operística, quando em outras regiões os atores masculinos ainda desempenhavam as figuras femininas, falando e cantando em falsete”.

Alguns estudos embrionários como “Negras Líricas” de Sampaio (2008), “Feminismo y música” de López (2003), “Crónicas da Vida Musical Portuguesa” de Cranmer e Brito (s.d), “Castrati e outros virtuosos” de Pacheco (2009), “Mujeres, Negros y niños em la música y sociedade colonial ibero-americana” de IV Reunion Científica (2002), vêm demonstrando como papéis musicais femininos, nos séculos XVIII e XIX, haviam sido determinantes para que as intérpretes tivessem adquirido respeito. Mas a pesquisa nos leva a reconhecer que existe ainda lacunas nas informações referentes às mulheres na música antiga brasileira. Iniciadas musicalmente nos mosteiros através de salmodias, seguiram realizando esses serviços musicais que eram uma prática dos mosteiros portugueses e europeus. Procuramos,

---

<sup>48</sup> Pessoa com conhecimento musical e que trabalhava fazendo cópia de partituras na música.

<sup>49</sup> Segundo conversa com alguns pesquisadores, que atuam e conhecem o Museu de Música Sacra na cidade de Mariana, Minas Gerais, afirmam que a presença de mulheres copistas é comprovada na documentação existente no arquivo de música e que até agora não foi pesquisado.

através da documentação, entender o processo e como esse processo continuou, pois muitas dessas mulheres exerceram a função de chantre nos mosteiros ou viveram se apresentando nos lugares públicos. Portanto, trilhando este caminho alternativo, começamos a conhecer o perfil destas mulheres que praticavam música, tinham suas funções restritas, mas atuante.

Estas mulheres, fossem negras ou afro-brasileiras, brancas ou indígenas, traziam na sua herança cultural o hábito de cantar, que viera dos seus ancestrais; a música estava no seu sangue e o ritmo no gestual do trabalho do dia a dia, esses artesãos ainda reuniam forças para atuar nos teatros e casas de óperas. O eco das vozes ou dos instrumentos dessas mulheres era ouvido nas casas, nas ruas, nas beiras de rios, lagoas ou nas igrejas, ou acompanhando as salmodias, ladainhas nos mosteiros, nas salas de concertos e nas capelas.

Embora grande parte do conhecimento disponível seja sobre alguns músicos, compositores do sexo masculino nos séculos XVIII e XIX, e muito pouco se refira à cidade de São Paulo, é possível pintar um novo quadro através das palavras do pesquisador Curt Lange (1964, p.11) em um contexto mais amplo e plural, como ele aponta no seu trabalho, onde ele como pesquisador observa que:

También es curioso observar que hubo “ensino de música” a cuatro mujeres, Violante Monica, Anna Joaquina, Joanna Maria y R. Fontes protagonistas mulatas todas ellas. [...] Debemos destacar este hecho del empleo de cantares mujeres, insólito em el siglo XVIII. Era tradición que los hombres representaran papeles femininos, asi como enla música religiosa fue vedado a la mujer el acceso al coro, cantando los hombres las coces femininas em falsete yempleándose generalmente uno o dos negritos a manera de niños cantores em el registro de soprano. Outro caso digno de ser citado es el de uma organista ciega, Ana Maria dos Santos, la cual sustituyó em la Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmello, em Arraial de tejuco, [...].

A ópera, em São Paulo, surgiu muito cedo conforme relato Nuto Sant’Anna, em 1944, farsas e entremezes ocorriam na ópera paulista desde o século XVIII, na rua São Bento. Em passagem por São Paulo, Saint-Hilaire (1976, p.144) relatou que “a representação constou de O avarento e de uma pequena farsa. Os atores eram artesãos, em sua maioria, mulatos, e as atrizes, prostitutas”.

O ambiente musical da Real Fazenda de Santa Cruz nos proporcionou, a partir da nossa pesquisa para o mestrado, compreender melhor a atuação das mulheres na prática musical. Escravas ou libertas na corte do Rio de Janeiro começaram a ser levadas em consideração e deu-se a expansão desse tema para pesquisas mais amplas em relação à mulher que faz música. Neste cenário de corte, com hábitos e costumes cortesãos, viveram e apresentaram-se essas mulheres. Mas a pergunta seria se as mulheres mais afastadas do

convívio da Corte ou realeza existiriam como sujeito na música? Podemos, de alguma forma, começar a responder esse tipo de pergunta por meio das mulheres que encontramos e agora a perspectiva se volta para os teatros da Vila de São Paulo e mesmo conventos femininos que surgem como o instigante fato em 1748, com a figura de uma monja e sua subchante.<sup>50</sup>

Por outro lado, la prohibición de emplear voces femininas em el coro de las iglesias brasilenãs durante los siglos XVI al XVIII respondia a las conocidas disposiciones eclesiásticas vigentes, empleándose hombres cantando en falsete la voz de soprano y de contralto. (LANGE, 1968, p.47)

Entretanto podia-se ouvir a voz dessas mulheres por toda a cidade ao longo do dia através de suas orações e canto. O coro ensaiava as salmódias como um exercício pedagógico, treinando suas vozes em coro. Levando-as a ser ouvidas a longa distância na cidade. Para uma cidade que convivia com a sonoridade dos carros de boi, tropas de mulas chegando e saindo ao longo dia para Minas Gerais ou Rio de Janeiro, era um som totalmente fora dos padrões para tropeiros e outros que chegavam à cidade paulista. Possivelmente, foram esses sons que chamaram atenção de muitos viajantes que ali passaram e registraram o cotidiano da cidade. O Padre Luís Gonçalves dos Santos, vulgo Padre Perereca, como era conhecido, descreve a situação dos conventos da seguinte maneira: “O convento das religiosas Nossa Senhora da Conceição, vulgarmente Convento da Ajuda (CLIV), [...]se elevam os coros das religiosas que tem coro baixo, médio, superior, formando parte da igreja, que é alta, e triste, porém majestosa [...]” (SANTOS, 1981, p.54).

Esse cotidiano feminino era percebido das ruas, de onde se podia escutar as vozes soando no convento ou teatro no século XVIII e início do séc. XIX, sobretudo, das mulheres que cantarolavam ou mesmo as negras alugadas para se apresentarem na corte, enfrentando situações adversas, como preconceitos e dificuldade de toda ordem. Como ensaiavam ou se preparavam vocalmente ainda é uma incógnita, pois podemos deduzir que, na igreja ou no convento, haveria ensaios semanalmente para entoar os cânticos católicos. A voz por si só necessita de todo um cuidado como aquecimento, prática constante mesmo para amadores; então, o que podemos deduzir é que essas mulheres eram conhecidas pelos seus potenciais vocais. Ao apresentar-se nos espaços públicos ou privados dos salões da corte, essas mulheres com o ofício de músicas estabeleciam “[...] toda uma cadeia de imitação – distinção que, sem dúvida, passa por contatos pessoais, mais diretos do que hoje [...]” (PERROT, 2017, p.23).

---

<sup>50</sup> O subchante tem a função de preparar o coro para cantar e participar do Ofício Divino, sob direção do chante que comandava a música do coro nas apresentações.

Procuramos desenvolver as pesquisas para o âmbito da Vila de São Paulo no decorrer do século XVIII e início do século XIX, conhecendo assim um pouco desse protagonismo dessas mulheres e quais papéis elas desempenhavam como cantoras ou instrumentistas, dentro ou fora das igrejas.

O estudo possibilitou ir ao encontro dessas profissionais na atividade musical em São Paulo. Percorreremos uma acanhada parte do microcosmo da presença histórica da mulher que praticava música na vila brasileira de São Paulo, tal como afirma Luciano Figueiredo (1998, p.141):

[...] recontando sua trajetória, a fim de revelar aspectos que permaneceram ocultos ao longo de muito tempo, e uma sólida e consistente visão masculina da história, como se às mulheres não coubessem mais que papéis secundários, invisibilidade ou, aparentemente, no outro extremo, figurações literárias que acabaram por reforçar os valores femininos da subordinação social, afetividade e fragilidade [...].

Surgem, nas páginas dos manuscritos dos séculos XVIII e XIX ou até mesmo na visão dos cronistas do Oitocentos ou Novecentos; Luís Gonçalves dos Santos (1981), Madre de Deus (1975), Spix e Martius (1981), Orbigny (1976), que passaram sinais claros da prática musical feminina em mosteiros através de coros e festas. Essa práxis musical pode ser demonstrada pela sua conduta alterando o cotidiano das cidades, onde podemos reconhecer que essas mulheres chamaram atenção desses cronistas e de quem passava pelas ruas. Sem perceber, a sua voz feminina, de timbre diferenciado na música, transformou a exclusão em inclusão, isto é, da exclusão como forma de inserção social, numa abordagem da integração da mulher através da música, na integração da diversidade, portanto, driblando uma ordem social conservadora e de predominância de um gênero ou grupo que se destacava pelos seus privilégios, ocupações, costumes, ideias.

Por mais contraditório que pareça, essa sociedade culturalmente era mais feminina e seus interlocutores deixaram vestígios dessa presença feminina na prática musical, que nos propusemos a seguir através de relatos.

Algumas respostas vão surgindo apoiadas nos relatos dos cronistas como Auguste de Sant-Hilaire, Claude D'Abbeville, Luiz Gonçalves dos Santos (Padre Perereca) e tantos outros.

A dona da casa, antes de partir, tivera o cuidado de enclausurar as suas negras. Ouvimo-las cantar o dia todo, mas quando chegou a noite puseram-se a brigar, e a lançar-se em rosto, reciprocamente, as aventuras amorosas para, depois, continuarem a cantar como antes. (SANT-HILAIRE, 1974, p.47)

A revelação que muitos desses cronistas revelam é de importância tamanha demonstrando o quanto a sociedade fornecia brecha para essas mulheres, que subvertiam o espaço com seu jeito, gesto, sua presença e sua voz. Nossa recepção foi aí tão solene quanto alhures, acrescentando-se às solenidades os salmos das religiosas que, sob as ordens da Abadessa, mostraram, aos neófitos, novas cerimônias da nossa Igreja (D'ABBEVILLE,1975, p.262). E mais, “no momento em que entramos nessa Igreja, começaram as religiosas a entoar o Te Deum Laudamus e em seguida outras orações” (D'ABBEVILLE,1975, p.283).

Sabemos que muitos relatos, relacionados com a prática musical da mulher na música antiga brasileira, ocorreram desde os séculos XVII e XVIII, nas descrições dos cronistas que estiveram no Brasil. Cronista como Luiz Gonçalves dos Santos (Padre Perereca), que descreveu o posicionamento do coro feminino em uma igreja da seguinte forma: “[...] no da esquerda se elevam os coros das religiosas, que tem coro baixo, médio, e superior, formando parte da igreja, que é alta, e triste, porém majestosa, com sete altares dourados, nos quais se veneram muito belas imagens” (SANTOS,1981, p.54).

Provavelmente, um dos caminhos para entendermos esse universo feminino passe pelos cronistas como Luiz Gonçalves, que, em muitos momentos, descreve imagens sonoras denunciando a presença feminina da sua época. Através desse cotejamento de informações, podemos reconstruir a presença feminina na prática da atividade musical, comparando com as informações de manuscritos encontrados nos arquivos.

O treinamento musical dessas mulheres, na prática musical nas cidades coloniais, só pode ser apresentado ou mostrado através de permanentes elementos básicos, determinantes da ação dramática, que se desenvolve em função das tensões e dos conflitos existentes entre diferentes forças, ora conflitantes, ora negociadas entre os interessados. Os sinais que nos levam à prática musical dessas mulheres são intrincados e truncados, primeiro, pelo fato da documentação ser rara como um diamante, e, segundo, pelo pouco interesse dos pesquisadores de música em escarafunchar esse rico veio de informações, tornando, com isso, indefinida a riqueza dessa experiência feminina. Assim, nas palavras de Michelle Perrot (1998, p.7), “[...] a mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriada, sem individualidade própria”.

Era uma presença que criou uma ambiguidade cultural no seio da sociedade conservadora que buscava, a todo o custo, afastá-la das ruas, das procissões, da vida. Uma sociedade que a ignorava, anulava-a e não a respeitava, passando estas divas da música a serem notadas e aceitas como protagonistas quando atuavam artisticamente. Munidas de sentimento dramático na interpretação das farsas, não sendo mais um vil objeto sem

individualidade, um território de passagem sem sentimento e feminilidade; e passando a ser reconhecidas nos locais públicos que frequentavam.

A sua sensualidade não era expressa fisicamente, porque ela cantava e encantava com sua riqueza timbrística que saía da sua voz. Eram mulheres emblemáticas, sublimadas e míticas, capazes de despertar desejos. Eram mulheres que se impunham tanto pelo talento quanto pela sensualidade, mulheres de espetáculo, estrelas dos teatros, dos salões, das capelas e das casas-grandes.

Para a maior parte das mulheres, essas acostumadas ao silêncio de um claustro ou de uma sociedade patriarcal, ascender ou ser vista pela sua prática na sociedade como artista e ter o reconhecimento público, era passar da invisibilidade para a visibilidade. Imaginemos a mulher negra atingindo este *status* social.

#### 4.1 A MUSICOLOGIA FEMININA

As mulheres exerciam sua profissão e seu aprendizado nos conventos femininos, muitas vezes, praticando a atividade musical com grupos nas vilas como a de São Paulo. Certamente, tudo foi feito para excluí-las dos espaços público e privado através da legislação, mas, ao mesmo tempo, essa preocupação em criar leis, que foram implantadas desde as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia sobre a influência de Trento, demonstrava a preocupação com essas mulheres que começavam a “transgredir”, ocupando espaços de convivência masculinos. Porém afirmar que essas mulheres foram totalmente exclusas desses espaços é não reconhecer a sua atuação nas confrarias, nas irmandades, nas procissões, na Casa da Ópera, nos mosteiros femininos, como copistas.

O interessante é que reconhecemos, de pronto, a presença e participação dos homens nessas atividades, mas, quando se trata da mulher, caímos numa situação de reduzir essa participação com falas como: "foram participações reduzidas, esporádicas, não teve grande participação, ou proibidas"; sim, as proibições existiram em forma de leis, escritas por homens que dominavam e detinham o poder de legislar e não tinham interesse em ceder espaços em nenhum momento para elas, tudo foi conquistado silenciosamente, com habilidade e astúcia, contornando culturalmente valores. E na música não foi diferente, pois as encontramos ali nas entrelinhas dos estatutos, nas entrelinhas das Constituições, nas entrelinhas do Concílio de Trento, nos direitos civis e eclesiásticos, nos olhares dos viajantes que por ali passaram. É notório hoje reconhecer que essas mulheres, foram ocupando espaços dentro de uma cidade como São Paulo, onde os homens estavam ausentes constantemente, a

busca de índios, ouro, pedras preciosas. Pela leitura desse passado na documentação, podemos perceber que essas mulheres se apropriaram de espaços, que a princípio eram considerados exclusividade dos homens. Não é com surpresa que encontramos essas mulheres ocupando cargos de chantre<sup>51</sup> e subchantre em um convento paulista em 1748. Por via de regra, seu aprendizado ocorria nos mosteiros, irmandades, como detalha um documento de 1686, transcrito e analisado por nós e que serve de base para a formatação do compromisso da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo, datado de 1854.

Examinar essas documentações possibilitou-nos acompanhar as modificações incorporadas nas práticas femininas, através dos seus exercícios vocais (vocalizes) preparatórios para salmodiar, cantar para libertar-se e de estar com Cristo, e não no mundo dos homens, transformando esse momento em único, prazeroso e especial. Cantar nos mosteiros femininos, procissões, irmandades e confrarias significava cultivar o amor com Cristo, o que no mundo dos homens era reprimido. A normatização da conduta feminina no Compromisso da VOTSFSP e em outros documentos permitiu-nos seguir o caminho dessas mulheres no âmbito da música.

É interessante pensarmos que a tradição de mulheres na música pode ter duas vertentes históricas: a primeira poderia ter se originado simplesmente dos cantos africanos, onde a voz trazia uma riqueza timbrística fascinante, vinda nos navios negreiros, mas trabalhada e direcionada para realizar peças religiosas e profanas; a outra teve origem nas salmodias, nas igrejas, confrarias, no processo de leitura do canto ensinado que não ultrapassava o gregoriano, e suas melodias despertava o gosto dos fiéis. Difundir a arte do cantochoão<sup>52</sup> na comunidade levou à prática da leitura, criando um núcleo de pessoas habituadas a ler e meditar sobre o evangelho, o livro da Sabedoria.

Havia também mulheres na prática musical do dia a dia que surgiam de grandes deslocamentos populacionais devido à diminuição do garimpo nas cidades mineiras ou outras localidades. Dessa grande movimentação transitaram, no seu bojo, grandes quantidades de músicos, possibilitando ao ambiente musical das vilas um acréscimo de inúmeros profissionais da música, desde “[...] instrumentistas, cantores, professores, copistas, que se

---

<sup>51</sup> O Chantre era uma função perfeitamente vinculada a uma tarefa musical considerada indispensável em qualquer Catedral. A figura de chantre ou subchantre era a segurança de quando se cantava na Catedral, durante o Culto Divino; era determinante para a acuidade com as melodias litúrgicas como a correção do Canto. A transmissão da arte da música ensinada a sucessivas gerações teve nos mosteiros femininos e masculinos, a participação desses e dessas profissionais, sendo certo que, limitando as obrigações ao ensino de ler e cantar era um princípio de alfabetização através da música.

<sup>52</sup> Canto tradicional da Igreja, também chamado canto gregoriano, por ter sido coordenado, completado e fixado por São Gregório, o Grande.

integraram na sociedade carioca reforçando a infraestrutura especializada” (MATTOS, 1997, p.28).

Com o abalo econômico nas minas, a vida, que já não era fácil no Brasil, teve um fluxo de gente circulando com muita dificuldade pelo território, principalmente, entre Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, buscando alternativa de trabalho, um período muito difícil que levou artistas, artesões de toda espécie a circular e a ter uma vida quase cigana. Muitos optaram pelo Rio de Janeiro, outros buscaram São Paulo e outras localidades, essa migração interna esteve presente na fala da professora Cleofe (1997) da seguinte maneira deste êxodo mineiro, trazendo um pouco da prática cultural da mulher da nossa terra. A sensualidade o desapego as restrições, os desafios de encarar em uma taberna com sua música os homens de igual para igual, onde o claro e o escuro também existem, mas a sensualidade e a embriagues, também, liberando os extintos, expandindo ou turvando as percepções, “[...] uma moça que atendia pelo codinome Chiquinha, chegada de Minas Gerais, de costumes fáceis, que tocava sofrivelmente guitarra e cantava com excelente voz modinhas e lundus” (MATTOS, 1997, p.53).

A pesquisadora musicóloga Pilar López, por sua vez, abre espaço para contextualizar a presença da mulher no espaço privado dos conventos, mais dramático contrapondo-se ao modo sensual da tocadora da modinha, ela nos fala da desse espaço tenso e reflexivo, situação pouco arejada, onde o claro e o escuro é um jogo dramático nas vidas de orações dessas mulheres.

[...] En Occidente el canto de las mujeres quedó marcado durante siglos por la frase de San Pablo en su primera epístola a los Corintios, *mulier tacet in Ecclesiam*. De este modo, en Occidente, la participación femenina en los cantos litúrgicos se restringió a los conventos de monjas. (LÓPEZ, 2006, p.90).

O que individuamos nesses dois casos é um mundo dividido para a mulher: o primeiro sem regras, sem amarras, apesar de toda legislação, a mulher expõe-se, diverte-se e diverte aos outros, nada é proibido, apesar das regras e leis. No segundo caso, há restrições do espaço pelos muros dos conventos, proibições através dos olhares da regente superiora, do código civil canônico, horas para orações, obrigações diárias que não permitem nenhum momento furtivo para sensualidade ou fornicação, ela é vigiada, o tempo todo, pelo invisível que está, o tempo todo, a observar seus atos, não podendo pecar. A carga emocional de ter uma vida ilibada, sem macula, leva à quase loucura, o que a salva é as ladainhas, os salmos que traz o momento de alívio para sua alma.

É evidente que as mulheres cantavam nas ruas e nos teatros, tendo uma atuação fora das igrejas, dançando, fazendo trovas, em praças e casas de uma elite que as contratava. Realmente, a presença feminina era visível tanto na Europa há algum tempo como no novo mundo que de novo não havia muita coisa, a não ser as mulheres indígenas que sobreviveram e as mulheres negras que começaram a ganhar espaço como cantoras e instrumentistas.

O mais fascinante é quando percebermos que o compromisso da V.O.T.S.P. possibilita entender como a Igreja Católica via mulher, uma visão que submetia a mulher à tutela de uma sociedade patriarcal. Um poder que a legislação impunha pelos capítulos e artigos do compromisso da V.O.T.S.P., que estavam sob o controle direto das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que, por sua vez, eram influenciadas pelo Concílio de Trento e conferiam à figura masculina do pai ou do marido a capacidade de proteger e administrar os bens da figura feminina, representando-a ou assistindo-a em todos os atos da vida civil, sendo ela casada ou solteira. Eram consideradas imaturas, moral e espiritualmente necessitavam de controle das suas condutas no dia a dia.

Com isso, a presença das mulheres na música antiga brasileira tornou-se um fato comum e leva-nos a pensar numa feminilização do novo mundo mediante os espaços conquistados pela mulher. Quando referimo-nos à feminilização do novo mundo, queremos chamar atenção para o seguinte fato com o qual as autoridades constituídas na época preocupavam-se, ou seja, com a escassez de mulheres brancas e europeias nas novas terras, o que prejudicava o projeto de ocupação do território, agravando ainda uma situação que expunha a gravidade do problema. O problema surge quando, segundo a historiadora e pesquisadora Mesgravis (2015, p.46):

[...] câmaras municipais trouxe consigo a exigência de que seus vereadores fossem homens bons e um dos critérios que definia essa condição era o de que não fossem casados com mulheres “de cor”, “indígenas de viverem a lei da nobreza”. Com isso, os colonos que se preocupavam com as suas possibilidades de ascensão social não aceitaram legitimar perante a lei portuguesa e o catolicismo seus laços conjugais com índias.

A professora Mesgravis (2015) deixa claro que a situação não era bem-vista por parte das autoridades portuguesas, pois queriam fazer desses colonos bons súditos de Portugal, então, procuravam alternativas a essa situação de “frear esses desatinos” libidinoso.

Logo que viram que um dos obstáculos a esse plano era a falta de mulheres europeias, sugeriram que Portugal enviasse órfãs portuguesas à colônia; mas vieram apenas quatro para o Nordeste! Sugeriram então a vinda de qualquer tipo de mulher,

até as erradas (prostitutas), que, segundo eles, poderiam se recuperar e se tornar “boas mães de famílias” no Novo Mundo. (MESGRAVIS, 2015, p.46)

O que se pôde observar é que, embora novos modelos de mulheres se apresentassem ao homem de velhos hábitos no novo mundo, isso não era impedimento moral para o projeto implantado, sem perceber a pluralidade que estava sendo promovida, não determinando ideologicamente um determinado tipo social de mulher. Observamos que, no auge dos anos de 1821, podia-se ouvir, na plateia, a gritaria como essa de menos apressado com as cantoras, apesar de o país ter avançado politicamente naquele momento, ainda, ouvia-se manifestações conservadoras contra as artistas que se apresentavam, como as expressões aqui descritas:

A plateia exercia uma tirania de que não há exemplo e que lhe fora importada de Lisboa. Nem as senhoras estavam a abrigo dessa tirania. Se qualquer da plateia gritasse: “Cantem as senhoras Fulana e Fulanas”, as pobres indigitadas não tinham remédio senão cantar aliás ficariam expostas aos mais grosseiros insultos de uma plateia composta de militares e ébrios [...]. (SOUZA, 1960, p.152).

No cotidiano da mulher, durante séculos, ela teve de lidar com estereótipos, sendo apontada nas suas apresentações, não sendo nem tratada pelo seu nome, e sim de fulana, fulaninha, na sua atuação nos palcos, teatros, óperas, concertos, a tradição na sociedade, até há pouco tempo, não via com bons olhos que sua filha atuasse ou seguisse a carreira de artista. Quem contemporaneamente não escutou a fala de algumas mulheres que se tornaram artistas foram vítimas de incivildades, de palavras grosseiras, como: prostitutas, depravadas ou mulheres de vida fácil. Teria algo que ver com essa chegada das mulheres que a professora Mesgravis (2015), mulheres erradas (prostitutas) que se perpetuou na memória da sociedade e talvez tenha perseguido gerações de artistas sexo feminino.

Pois abria a possibilidade para um relacionamento entre o homem branco com mulheres Indígenas e negras, possibilitando espaço para uma miscigenação muito rápida fugindo do controle das autoridades. Uma das razões da não criação de mosteiros femininos imediatamente foi devido à escassez de mulheres brancas para o povoamento, segundo Maria Beatriz (2009).

Em um paralelo com o a pesquisa do Rio de Janeiro, do mestrado, pudemos perceber que as cartas de alforria mostram um vasto contingente de mulheres com “ofício de músico”, apesar de serem do século XIX, algumas mulheres atuavam, profissionalmente, como cantoras e instrumentistas.

As cartas de alforria e de libertos da Real Fazenda de Santa Cruz do Rio de Janeiro possibilitou-nos avistarmos, nessas cartas, o protagonismo feminino atuando musicalmente na

Corte e no mundo eclesiástico; escravos de aluguel eram diferentes das condições estipuladas aos escravos de ganho típico da cidade.

Cantoras necessitavam de permissão especial para apresentar-se, como ocorreu com a cantora carioca Joaquina Maria da Conceição Lapa (ou Lapinha), que, ao sair do Rio de Janeiro para se apresentar em Lisboa, necessitou de uma permissão especial da Rainha D. Maria I. Essa cantora, descendente de negros, alcançou grande sucesso em Lisboa:

A terceira atriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente porém remedeia-se com cosméticos. Fora disso tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático. (BRITO, 1989, p.182).

Ruders, autor dessa crítica, expõe a cantora a uma rigorosa análise antes de chegar à sua qualidade vocal e interpretativa. Ele a eleva ao ponto mais alto da admiração, denominando-a “atriz”, reconhecendo-a como uma artista de talento, já que ela havia participado como cantora nas cenas das árias dos mestres mais afamados naquele momento: Paifielo, Sarti e Leal. Em seguida, situada geograficamente, enfatiza sua descendência africana, definindo sua tonalidade de pele e mostrando-lhe o inconveniente que isto poderia trazer, mas possível de ser “suavizado” com um pouco de “pintura”, para branqueamento da pele. E por último passa a fazer uma abordagem simplória da sua postura no palco, sua altivez, sua qualidade vocal, deixando de se aprofundar numa avaliação técnica mais precisa, como tessitura, timbre e repertório escolhido.

Esta mesma cantora, segundo que se apresentou interpretando a personagem principal “Carlota”, na ópera “L’oro non compra amore”, do compositor e mestre de capela de D. João VI, Marcos Portugal, no Teatro Régio na cidade do Rio de Janeiro, em 17 de dezembro de 1811 (CARVALHÃES, [s.d.]), proporcionou ao compositor Pe. José Maurício Nunes Garcia a oportunidade de compor um solo para voz feminina, contrariando o hábito herdado das capelas europeias e introduzido na Real Capela desde a chegada de D. João VI, de se compor para os “castratti”<sup>53</sup>. A cantora Lapinha, de quem segundo a pesquisadora Cleofe de Mattos (1970, p.378) nos diz que, “[...]como mulher, se vedava participação na igreja, mas que em espetáculo profano vem atuar na música do padre Mestre”<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Castrato era um cantor masculino cuja extensão vocal corresponde em pleno à das vozes femininas, seja de soprano, mezzo-soprano, ou contralto.

<sup>54</sup> “[...] Das três peças encontradas, duas citam-na: “O Triunfo da América “e “Ulissêa, Drama Eroico”. Ambas com data de 1809. Os recursos vocais requeridos pelos solos que lhe são destinados, revelam que a cantora tem uma tessitura normal de soprano (mib 3 a sib 4, atingindo uma vez o dó 5), mantendo-se preferentemente em registro médio. Agilidade regular. Suas qualidades artísticas deveriam subentender expressividade, a julgar pelo

Esta mulher, que foi uma excelente musicista, teve, ao longo de sua carreira, inúmeras oportunidades de trabalho ao lado de famosas cantoras estrangeiras, como nos informa o anúncio da Gazeta do Rio de Janeiro:

Madama D'Aunay, cantora cômica, chegada de Londres, em cujos teatros, assim como nos de Paris sempre representou, informa respeitosamente aos cidadãos desta Corte, que ela pretende dar um concerto de música vocal, e instrumental na casa n. 28, na Praia de D. Manuel, no dia 14 da corrente. Nela cantarão ela, e a Senhora Joaquina Lapinha a mais bem escolhida música dos melhores autores, e tocarão os senhores Lansaldi, e Lami concertos de Rebeca, e executar-se-ão em grande orquestra as melhores aventuras de Mozart. Vendem-se bilhetes em sua casa n.8, rua de São José a preço de 4\$000 reis. (GAZETA, 1809, [s.d.]).

Podemos notar, através desse anúncio de jornal, que a sociedade carioca reproduzia na sua cidade os eventos musicais aprovados pelos ouvidos do mundo civilizado, consumindo assim os divertimentos musicais eruditos, embora só uma pequena camada da população tivesse a possibilidade de assistir a tais concertos, sendo este lugar privado, onde o acesso era controlado pelo poder aquisitivo e por laços de amizade, a preços exorbitantes de 4\$000 reis, uma soma significativa e proibitiva, limitando o acesso ao público.

A cantora Joaquina Lapinha não foi a única mulher que exerceu o ofício de cantora em uma época tão difícil para a mulher na atividade musical. Uma sociedade culturalmente preconceituosa e dominada pelo regime patriarcal assistiu mulheres com atributos artísticos ganharem projeção local conquistando um espaço, e sendo protagonista com muita competência e brilho nas suas performances. Podemos conhecer através das pesquisas um universo feminino que praticava música na cidade de São Paulo, artistas femininas em companhia de teatro masculina. Essa companhia de teatro se apresentou em São Paulo do século XVIII na Casa da Ópera, segundo Souza (1960, p.114):

Outro elenco do século XVIII foi o da Casa da Ópera de São Paulo. Refere Viriato Correia que o respectivo contrato foi firmado, em 1798, no cartório de José Maria da Luz, entre o empresário, alferes Antônio Joaquim de Oliveira e os artistas: José Rodrigues Cardim, Matias Nunes da Silva, Joaquim José Rodrigues, Antônio Ferreira, Joaquim José de Sousa, Florêncio Xavier Pedroso, Joaquim José Correia, Manuel José do Patrocínio, João José de Abreu, José Veloso do Carmo, Maria Joaquina da Silveira e Gertrudes Maria Cesaria (SOUZA, 1960, p.114).

## 4.2 AMPLIAÇÃO DOS ESPAÇOS FEMININOS

---

contexto do solo (Gênio de Portugal) que lhe é dado interpretar, e é certo que teria classe como intérprete, se pode deduzir do fato de que as peças teriam sido exibidas perante D. João VI". (MATTOS, 1970: p. 378).

Tanto na cidade de São Paulo como mais adiante, constatamos que a situação não era muito diferente. A mulher estava sim, em pleno século XVIII e início do século XIX, apesar de pesarem sobre elas todas as dificuldades impostas pela proibição de D. Maria I, exercendo a profissão de atriz e, na música, existia uma atitude transgressora interessante diante de uma sociedade que criara as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia e um Código Civil eclesiástico.

Não ficou restrito somente ao território paulista a participação da mulher pelo que temos tomado conhecimento nas nossas pesquisas, foram encontrados outros nomes, nas listas de escravos, durante o trabalho de mestrado, encontramos uma “Relação de Músicos Escravos da Imperial Fazenda de Santa Cruz”, onde constam, por exemplo, nomes de quatro escravas e suas classificações vocais, segundo a visão Ocidental, além de sua conduta “moral”.

A escrava Leonor Joaquina, classificada como soprano, conjuntamente com as escravas “Ignacia Francisca e Maria da Conceição”, tinha uma conduta considerada boa. O mesmo ocorria com os contraltos Maria Josepha e Bonna Luisa, que tinham sua conduta avaliada como boa. Este documento<sup>56</sup> (ARQUIVO, 1814), pelo que percebemos, indica a conduta moral e profissional dessas mulheres que praticavam música naquele momento, contrariando a conduta dos homens, tida como regular e alcoolizada. Notemos que esta forma de avaliar moralmente a conduta desses músicos é uma forma de criar estereótipos. No fundo, quando se elogiava o valor, a bravura, o desprendimento de um negro, estava-se querendo dizer que tais sentimentos nobres, também, podiam existir sob uma pele negra, como a das cantoras da Real Fazenda de Santa Cruz, por exemplo.

Mesmo assim temos a presença efetiva das mulheres praticando música em alto nível, com suas vozes definidas na tessitura vocal e nos padrões musicais Ocidentais, mas não deixando de trazer nas suas vozes a herança cultural da África. Essa participação feminina não era isolada e seria ainda mais acentuada a partir das documentações encontradas ao longo da pesquisa, quando alguns indicadores revelam uma surpreendente presença das mulheres na prática musical, e isso vem a confirmar a feminilização do mundo masculino. Quase nada se sabe sobre essas mulheres musicistas, a não ser que não passavam de uma voz ou cor de pele, ou uma voz a acompanhar uma pele negra. Pouco se sabe a seu respeito, nada se diz sobre elas, sobre o que sentiam ou como interpretavam as músicas.

---

<sup>56</sup> C.F. Relação de Músicos Escravos da Imperial Fazenda de Santa Cruz 27 de setembro de 1860. Arquivo Nacional/ Rio de Janeiro.

Por sua vez, a pesquisa realizada nos documentos relativos à Vila de São Paulo no século XVIII e início do XIX, nos arquivos de São Paulo, forneceu as primeiras informações de como monjas do Mosteiro da Luz em 1748 ocuparam o cargo de mestra, chantre e subchantre, assumindo e ensaiando o coro daquela instituição feminina para viabilizar o canto através da prática da salmodia (a inflexão de voz, em tom uniforme). A questão das monjas, a princípio, pode parecer um caso à parte para muitos, por ser um recinto reservado a elas e à vida restrita delas, mas isso não nos impede de analisar a seguinte questão: em um local totalmente isolado como era o Mosteiro da Luz, em 1748, o som das suas vozes alcançava quem passasse por ali ou a grande distância se sabia o momento das orações matinais realizadas por elas na voz e em timbre diferenciados. Aquelas mulheres, que nunca tiveram voz na sociedade ou no seio da sua família, faziam-se ouvir naqueles momentos ao longo do dia, provocando algum momento de reflexão. Muitos corações e mentes de alguma forma eram influenciados na pequena Vila de São Paulo. A pesquisa realizada na documentação administrativa da VOTSFSP não expõe claramente essa participação na música, a não ser quando passamos a transcrever seu estatuto, o que revela algumas informações sobre a prática através dos salmos.

A originalidade da presença feminina na música na Vila de São Paulo, em 1748, ocorre em um momento crítico em relação às questões políticas vigentes naquele momento. Alguns segmentos femininos atuavam, resistiam e persistiam na capacidade de definir novos papéis para as mulheres, muitas vezes, servindo a Deus nos mosteiros femininos ou em teatros e na Casa da Ópera, onde se mantinham cotidianamente uma postura emblemática e original. Sua luta era através da dedicação e do ensino ou pequenas apresentações que realizavam, ou sendo presas por resistir ou se negarem, junto com outros atores, a participar da representação na ópera na vila paulistana, promovendo sua visibilidade e ampliação dos espaços de sobrevivência e promoção da sociabilidade dos grupos. Em algum desses momentos foram afastadas do cotidiano da Vila de São Paulo e outras vezes tiveram uma visibilidade negativa, privadas da liberdade, como nos descrevem documentos interessantes. Uma trupe de atores, entre eles, mulheres atrizes que faziam parte do corpo estável da Casa da Ópera, foi presa e ameaçada, por ordem do governador, caso não quisesse preparar a peça que ele exigia para uma comemoração, assim, teria sua situação complicada diante do poder.

Ficou a cargo do Sr. Doutor José Gomes de Moraes, no ano de 20/11//1772, encarregado da direção, a aplicar as exigências do governador capitão-general, D. Luís António de Souza, a seguinte punição:

Porque o divertimento das Óperas, praticado hoje em a maior parte das Capitâneas deste Brasil, nem pode continuar, sem subsistir, sem haver Diretor, que de providencia as inumeráveis faltas que de continuo sobrevivem aos que entram neste exercício: Encarrego desta direção ao Doutor José Gomes de Moraes, que mediante a direção que lhe tenho dado cuide em obviar todas as faltas e fazer aprontar nos dias determinados as Óperas estabelecidas, ordenando nesta matéria o que lhe parecer mais conveniente, para o que os Músicos, e todos os Atores das ditas Óperas cumpriram as suas ordens, e ele os poderá mandar prender à mais todas as vezes que for necessário castiga-los. São Paulo a 20 de Novembro de 1772.<sup>57</sup> (AESP, DI v. XXXIII, 1901, p.79).

A situação foi imperativa e humilhante, pois se tratava de uma ordem direta do Governador Morgado de Mateus, embora o desenrolar dos acontecimentos não pudemos seguir, porque a documentação localizada não esclarece toda a situação.

#### 4.3 HOMENS VIRIS: TIMBRE DAS MULHERES

Para alguns autores, como Miriam M. Leite (1984), Mesgravis (2015), Samara, (1999), Maria Beatriz (2009), Mary Del Priore (1997), a participação feminina sempre foi destacada no exercício do pequeno comércio das vilas e cidades do Brasil Colonial. A visão que se tem é que “[...] estabeleceu-se uma divisão de trabalho assentada em critérios sexuais, em que o comércio ambulante representava ocupação predominante feminina”. Duas referências culturais determinantes estabelecem o papel das mulheres no Brasil colonial. A primeira está relacionada à influência africana, em que as mulheres desempenhavam tarefas alimentares. A segunda influência vem da transposição para o mundo colonial da divisão de papéis sexuais vigentes em Portugal. Mas havia um segmento feminino que destoava do segundo exemplo e aproximava-se da primeira referência. Era o contingente feminino que atuava na Casa da Ópera. Essas mulheres eram, de formas diferentes, privadas da sua liberdade e tralhavam em mosteiros femininos silenciosamente. De certa forma, essas mulheres faziam com que a atenção recaísse sobre suas vozes, rompendo padrões que definiam o lugar feminino, no Brasil colonial, um espaço determinado e limitado pela sociedade, estritamente canalizada pelas formas sociais, com um repertório de possibilidades muito limitado e condicionado.

A presença feminina destaca-se na música da Vila de São Paulo quando percorremos nosso olhar por documentações como estatutos das ordens, documentos avulsos e publicações em forma de boletim. Essas mulheres, com ofício de ensinar salmos ou mesmo desenvolver alguma participação teatral e musical por todo o território brasileiro, contrariam a falta de

---

<sup>57</sup> Relação dos manuscritos da Coleção João F. Almeida Prado. (I.E.B.).

informações e pesquisas mais aprofundadas na área da música antiga brasileira. Essas mulheres gravitavam em torno da realeza, representada pelo governador, formalmente na Casa da Ópera procurando, com isso, reproduzir em pequena escala o estilo cultural da vida na liturgia católica. Elas serviam-se das possibilidades que surgiam exercendo o ofício da música, que lhes possibilitava uma visibilidade maior na sociedade que as oprimia e as ignorava silenciosamente.

Para as mulheres seria uma porta de entrada para o mundo extremamente viril do homem que buscava uma espiritualidade. Na verdade, não se desvinculavam da condição de ser mulher em uma sociedade culturalmente patriarcal, exibindo seus momentos artísticos com sua voz nos mosteiros ou procissão ou em locais profanos, como na Casa da Ópera.

Mas a mulher que exercia esse tipo de atividade, com tanta liberdade artística na Casa da Ópera, vivia, sempre, sobre o olhar questionador e extremamente pesado, que lhe considerava depravada, promíscua e louca; perdia a total condição feminina – como concebia a sociedade masculina. E só não ocorreria isso se fosse encaminhada para servir ao Senhor nos mosteiros femininos, sob a orientação religiosa de uma mestra com aptidão musical, que a levava a exercer e suprir as necessidades do Culto Divino. A visibilidade de um novo perfil fazia-se presente e se ouvia com toda sensibilidade, onde uma sociedade patriarcal reprimida, áspera em formação, assistia a essas mulheres ocupando espaço. Os muros dos mosteiros femininos poderiam esconder seus rostos, sua identidade, suas atitudes e seus desejos, mas não conseguiam sufocar a intensidade de sua voz, seu timbre diferente em pleno século XVIII.

Eram mulheres com atributos artísticos, embora não compreendessem a situação em que estavam inseridas e viviam. Embora levadas a um processo de refinamento artístico por um momento, seja ele religioso ou profano, não se desvinculavam da condição feminina, submetidas às determinações de uma sociedade culturalmente patriarcal.

Muitas dessas mulheres, monjas, viviam enclausuradas nos mosteiros femininos exercitando seus ofícios cotidianos. E uma das suas obrigações cotidianas era participar do Coro: “[...] vigária do coro e zeladora a Irmã Thereza do Sacramento = Salmista Mestra das noviças a Irmã Maria Magdalena da Conceição = Salmista menor a irmã Isabel Maria do Espírito Santo” (ACMESP, 1754, p.9). Congregações Religiosas Femininas; Carmelitas Descalças, outras mulheres aparecem ainda na documentação pesquisada trabalhando em pequenas peças cômicas e jocosas musicadas, construindo um espaço de sociabilidade do qual tanto se carecia em uma cidade como a paulistana.

Especificamente, chama atenção, neste grupo de documentos do Arquivo da Cúria de São Paulo, além da sua originalidade sobre o assunto, pois, pelo que se constatou, são documentos a respeito da presença da salmista mestra e da salmista menor; essa divisão revela uma organização dentro da estrutura do coro dessa instituição religiosa feminina.

Se considerarmos que a definição de salmista seria a pessoa que canta e compõe salmos, poderíamos conjecturar que essas duas mulheres conheciam música a nível refinado, sendo uma salmista mestra das noviças a Irmã Maria Magdalena da Conceição = salmista menor a irmã Isabel Maria do Espírito Santo.

Esses expressivos espaços da participação feminina podem ter representado enormes “inconvenientes” diante de uma sociedade que pregava a desigualdade de gênero e a desqualificação do homem negro, pois este convívio possibilitava sua mobilidade e a rápida especialização. Ao destacar-se musicalmente, essas mulheres habilitadas para o ofício da música eram requisitadas para se apresentar nas residências ou salões da sociedade de corte.

É interessante percebermos que as mulheres começavam, graças a essa situação, a estabelecer sua presença na sociedade de corte e, para tanto, assimilavam hábitos e costumes para serem melhor aceitas e incorporadas às reuniões da sociedade (se dava assim o processo de “refinamento” para entrar no mundo cultural do homem, mostrando-se, neste momento, cordatas e afeitas ao universo cultural); essas práticas fazem pensar em arranjos culturais complexos e contrastantes.

Esta “brecha urbana” conquistada pelas mulheres possibilitou uma forma de relacionamento de interesses mútuos, dessa forma, fazendo com que as mulheres, durante o exercício do seu ofício, ao lado de seus pares, conseguissem uma visibilidade que não tinham conquistado antes. Exerciam essa prática pública nas procissões, então, circulando livremente pela vila paulistana, mostrando suas habilidades especiais. Diante desses aspectos, podemos nos perguntar como toda ou qualquer informação sobre a participação delas na música fez com que elas, artisticamente, restassem fora da sociedade? Por mais que o momento não permitisse legalmente a sua presença como mulher, artisticamente, elas foram sendo aceitas paulatinamente.

Não poderíamos deixar de expor uma das belas aquarelas de Carlos Julião, na qual retrata “negras com ofício de música”, onde tocam vários instrumentos musicais como flautas de madeira, trompa de postillón, viola, reco-reco, tambor, pandeiro, castanhola e uma espécie de maestrina. O cortejo de musicistas segue “a rainha negra na festa de Reis” (MOURA,

1994, p.61)<sup>58</sup>; a elegância e o intenso colorido de sua pele e roupas contrastam com seus movimentos.

Figura 11 - JULIÃO, Carlos. Cortejo da rainha negra na Festa de Reis. Aquarela colorida, 0,366x0,280mm. Fundação Biblioteca Nacional/ DRD/Divisão de iconografia, Rio de Janeiro



Fonte: Moura (1994, p.60).

#### 4.4 PERCORRER OS ESPAÇOS ALCANÇADOS

Como relata Luciano Figueiredo (1999), as aquarelas de Julião, ainda no século XVIII, formam representações fundamentais para a identificação dessa fatia preciosa da presença feminina.

As mulheres na música colonial brasileira nos levam a refletir sobre as formas de relações construídas nesse período. Ao investigar essa história, surge um universo de significativa participação das mulheres nas práticas sociais e culturais. A partir do momento que revelamos imagens opostas àquelas estabelecidas tradicionalmente, as mulheres surgem em sua pluralidade e conhecemos outra imagem que não só se restringia a um lugar ou fato isolado, mas que deve ter ocorrido em toda a colônia.

---

<sup>58</sup>Carlos Julião – Coroação de uma rainha negra na Festa de Reis. Fundação Biblioteca Nacional: Rio de Janeiro, riscos iluminados de figurinos de brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio, 1960, Pr. XXXIX. 2 (MOURA, 1994).

A compreensão da história das mulheres, nesse recorte específico das mulheres negras na música no início do século XIX, ocorre pela sua participação sob um quadro de tensões e pressões da cultura hegemônica e dominante. Mas em nenhum outro lugar da colônia houve tamanha pressão cultural como no Rio de Janeiro, e isso devido à presença da corte de Bragança, onde a procura por entretenimento era sempre bem-vinda.

A “Versalhes” brasileira dos trópicos passou a lidar com tais ambiguidades e este parece ter sido o desafio proposto para os artistas da época. Sob esse quadro de desafios, o cotidiano feminino saiu fortalecido. Com habilidade e engenhosidade, foram aparecendo alternativas de sobrevivência nas quais a música se tornou uma das formas de transgredir a essa ambiguidade da sociedade.

Se pensarmos no tempo histórico para escrevermos sobre as mulheres na música, esbarraremos em limitações impostas pela falta de pesquisa no Brasil sobre o assunto. Os limites cronológicos e geográficos são impostos, desse modo, impossibilitando traçar um panorama da existência de mulheres no século XVIII e início do XIX, em todo território brasileiro, por enquanto! Mas isso não nos desmotiva, pelo contrário, começamos a ter uma visão mais ampla da atuação delas na atividade musical, nas regiões além de Minas Gerais, Rio de Janeiro e, agora, São Paulo. Percebemos que, quanto mais a pesquisa avançou, esses limites foram desaparecendo. Creio que através dessa documentação possamos percorrer os espaços alcançados e perseguidos por essas mulheres na atividade musical, mesmo que elas tenham esbarrado em uma legislação que não as favorecia em nenhum momento e que somente tirava delas, como mulher e profissional, entregando de volta somente a intolerância da sociedade.

Essa imagem de mulheres atuando na música, como protagonista, era muito mais comum na São Paulo do século XVIII e início do XIX, assim como ocorria no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais no período colonial. Ao que tudo demonstra, esse fenômeno foi muito mais corriqueiro no território brasileiro entre a passagem do período colonial para o império. Podemos concluir, por ora, acreditando que, ao longo da nossa história e até agora, as mulheres nunca deixaram de ser protagonistas atuando na atividade musical e, sempre, estabeleceram e ultrapassaram os limites na música e para a música antiga brasileira.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar essa vasta documentação, abriram-se possibilidades múltiplas para pensar a prática musical nos espaços da sociedade paulistana nos séculos XVIII e XIX. A estrutura social de São Paulo, com certeza, influenciou a prática musical na escolha e contratação de músicos e mestres da capela para suas festas. Como pudemos perceber, a falta das partituras musicais não deveria ser empecilho para buscar informações e, a partir desse conhecimento, obter uma noção maior da prática musical na cidade paulista, procurando ir além de uma “abordagem histórico-estilística das partituras” (DUPRAT, 1986, p.71).

O foco deslocou-se das partituras e ampliou-se para o pensamento em torno da música, do ruído, em torno do cotidiano dos artistas, retirando-se do lugar comum e empurrando-nos para reflexões mais abrangentes. A essência abriu-se para um entendimento maior das influências sociais em torno da prática musical e do porquê os pesquisadores e musicólogos encontram dificuldades em buscar essas fontes para suprir as lacunas da história da música do Brasil colonial.

Ao longo das páginas deste trabalho, procuramos evidenciar a hipótese de muitos conflitos existentes no cenário musical paulista, sobretudo, em relação à presença da “música de violinos”. Se indicamos uma vitória aparente do conservadorismo religioso, que impôs um estilo musical sacro a ser praticado nas igrejas do Bispado de São Paulo, podemos inferir que isso não se perpetuou por muitos anos, pois, ao compulsarmos as "Reminiscências de Viagens" do pastor metodista Daniel P. Kidder, que percorreu as terras paulistas durante a primeira metade do século XIX, este descreveu o cenário religioso de São Paulo de uma forma digna de um atento observador dos costumes e das práticas musicais. Leiamos a citação:

A 25 de janeiro festejaram a conversão de São Paulo, padroeiro da cidade e da província. Diversos dias antes havíamos lido um edital do Bispo dando a ordem das solenidades em comemoração ao “glorioso e maravilhoso acontecimento”. [...] Era realmente imponente o aspecto dessa parte da assistência. Quase todas as senhoras traziam graciosas mantilhas escuras que serviam ao mesmo tempo de chapéu e de chalé. Os nossos amigos parisienses ficaram particularmente impressionados com esse detalhe, e, maior foi o seu espanto ao descobrir sob as mantilhas numerosos rostos de cor. **Como bons católicos não puderam deixar de observar que grande parte das músicas tocadas durante as cerimônias, eram conhecidas em França como peças licenciosas e profanas.** (KIDDER, 1980, p.209-211. Grifo nosso).

Nesse período, a prática cênica musical desenvolveu-se separadamente da música religiosa, contratada por meio do Senado da Câmara e irmandades, a música instrumental

erudita servia de entretenimento para um público abrangente de diversas camadas sociais, impressionando a todos que observassem e vivenciassem o ambiente das cerimônias. Uma das hipóteses que se apresenta nesse ambiente multicultural foi o aperfeiçoamento dos músicos, tornando-se necessário aos novos desafios que a prática musical exigia, assim, surgindo a ampliação da sonoridade da orquestra tornando-se um som estridente na música instrumental. Não se dava mais a cerimônia fundamentada no texto sagrado, o texto passou a ser secundário no rito, não representava mais o principal fio condutor da consagração. A palavra sagrada foi retirada do centro da condução do culto, era carregada de reprovação e extenuante para as novas gerações, o sentimento de uma vida melhor não era mais reconfortante, após horas e horas de trabalho na lavoura ou no manejo do gado ou na lida da fazenda, a percepção das pessoas exigia algo mais além da simples palavras de medo e da punição, algo mais alegre. Essa importância que era dada à palavra sagrada estava perdendo a força. O público do púlpito não se sentia mais atraído pelo discurso do clero, algo mais deveria servir de atrativo para convocar o povo a comparecer ao rito da Igreja.

A força que a palavra tinha se esvaiu diante de todo o sofrimento que o corpo e a mente sofrem ao ver seu sustento e seu trabalho sendo taxados por altos impostos, por cobranças abusivas e leis arbitrárias. Como dar importância ao Culto Divino, o atrativo para os jovens seriam a nova sonoridade da orquestra, os timbres dos instrumentos incorporados à orquestra, um som estrepitoso e teatral, não havendo mais aquela interiorização do canto, essa prática monofônica de canto utilizada desde os primórdios da América portuguesa foi sendo substituída. A Igreja tridentina guiava-se para o espetáculo visual. Os bispos exerciam o papel de adequar as manifestações culturais e artísticas de cada localidade. A Igreja, mediante a formação de seus bispados e a materialização de suas Sés, consolidava uma concepção de prática musical como ponto de estruturação a partir do pensamento e desejo do Concílio de Trento; procurando, sempre, impedir a penetração de certas ideias que pudessem vir a “corromper” e a prejudicar o projeto evangelizador. Os olhares de muitos personagens que passaram por São Paulo registraram, com sua percepção, alguma peculiaridade do cotidiano e entre elas estava a prática musical.

Teria, todavia, o discurso perdido força com o passar dos tempos? Ou o encontro de outras culturas foi tão intenso que preencheu um vazio que as orações já não preenchiam mais? Um dos nossos objetivos foi desvelar que, por de trás dos litígios, havia algo mais que influenciava a prática musical. Ao longo do tempo, a percepção e o gosto do povo foi lentamente sendo aceita no ambiente da Igreja e passou a ser fator de forte influência. Lembremos que, durante a época que o mestre da capela António Manso da Mota comandava

a Sé e a Casa da ópera, espaços totalmente antagônicos, pelo que o governador relata, o povo tinha certo gosto de comparecer na Sé, influenciada pela música praticada nesse espaço, profanada pela influência do gosto popular da Casa da Ópera. No final, porém, o que restou foi a proibição feita pelo todo poderoso Bispo Dom Manuel da Ressureição, que isolou completamente a influência ou participação do mestre da capela António Manso da Mota do cenário musical paulista, até onde podemos averiguar.

Certamente, o pastor metodista Daniel P. Kidder (1980) ouviu, em pleno século XIX, uma transformação do ambiente musical da cidade Bispado de São Paulo, vivenciou novas condições socioeconômicas que impuseram extremas transformações no ambiente musical da cidade. Com a chegada do século XIX, os conflitos não deixaram de existir, mas a estrutura da Sé era mais profissional, havia um estatuto que garantia a qualidade, formaram-se as bandas nas vilas, com isso, apresentando música religiosa nos templos e nas festas, mas, também, músicas mais populares, ao gosto do povo. A necessidade de novos instrumentos foi nascendo, assim, fagotes, oboés e trompas eram deixados de lado para se ter mais massa sonora, com instrumentos como oficlides, trombones e tubas. Entramos em contato com os ventos da mudança, em pleno século XVIII, Paris tornou-se um importante centro de composição e edição (GROUT; PALISCA, 1988), a música instrumental fazia-se presente na vida francesa; e, ouvir essa música no interior da igreja, chamou a atenção desses parisienses.

Acreditamos que o presente trabalho venha a contribuir para estimular as múltiplas possibilidades de caminhos que a pesquisa oferece, com isso, aprofundando o conhecimento sobre o passado musical brasileiro e especificamente de São Paulo. Vejo que apesar dos avanços na pesquisa trazer novos paradigmas para musicologia brasileira, penso que a questão da prática da música ainda por mulheres nos séculos anteriores ao XIX deve ser mais esmiuçado pela musicologia brasileira, pois existem nos acervos certamente do Brasil, informações que poderia ser muito para compor o mosaico da participação da mulheres na prática musical.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, João Capistrano de. *1853-1927 - Capítulo de História Colonial, 1500-1800 & Os Caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. 5. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.
- ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1944.
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Unesp, 2011.
- ALEGRIA, José Augusto. *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal*. Lisboa (Portugal): Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Presença da Romana Cantilena no Brasil*. São Paulo: I.S.M.P.S., 1992.
- ALMEIDA, Candido Mendes de. *Direito civil eclesiástico brasileiro antigo e moderno em suas relações com o direito canônico* Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1866. Tomo I.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1942.
- ALVES, Ana Maria Mendes Ruas. “*O Reyno de Deos e a Sua Justiça*”: Dom Frei Inácio de Santa Tereza (1682-1751). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012.
- AMARAL, Antonio Barreto. *História dos Velhos Teatros de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- ANASTASIA, Carla Maria Junho. *Vassalos Rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do Século XVIII*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica Editora Reunidades, 1991. v. 11.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. 8. ed. São Paulo: Martins Editora, 1980.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: GALLET, L. *Estudos de Folclore*. [S.l:s.n.], 1934, p.9.
- ANDRÉ, Clóvis de. Processo de solmização na execução do repertório Medieval Renascentista. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA, I, 2011, Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, e ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, III, 2011, Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ. *Anais...* Pirenópolis: UFG, 2011.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as Projeções do mundo Barroco I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Luiz Heitor de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

\_\_\_\_\_. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1950.

AZEVEDO, Thales de. *O catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social*. Salvador: EDUFBA, 1978. (Coleção Nordestina).

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BALANDIER, Georges. *Antropologia e política*. Lisboa: Presença, 1987.

BALBI, Adrien. *Essai estatistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*. Paris: Rey et Gravier, 1822.

BARBIER, Patrick. *História dos Castrati*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBIERI, Francisco Asenjo. *Documentos Sobre Música Española Y Epistolario*. Madrid: Fundación Banco Exterior Santa Catalina, 1986. v.II.

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional: Editora da USP, 1971.

BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallamard, 1949.

BELLOTO, Heloisa Liberalli. *O governo do Morgado de Mateus: primórdios da restauração da capitania de São Paulo (1765-1775)*. 1976. Tese (Doutorado em Filosofia) - USP, São Paulo, 1976.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da História, ou ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANCO, João de Freitas. *História da música portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959.

BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989.

BRITO, Manuel Carlos de; CRAMMER, David. *Crônicas da vida musical portuguesa: na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

- CAMEU, Helza. *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.
- CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980. v. 13.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Preconceito racial: Portugal e Brasil-Colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. São Paulo: Alhambra, 1977.
- CARVALHÃES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua música dramática: históricas e investigações de Pereira Peixoto d'Almeida Carvalhães*. Lisboa: Castro & Irmão, 1910.
- \_\_\_\_\_. Marcos Portugal na sua música dramática. (Monografia), *Históricas investigações*, n.º 273, [s.d.].
- CASTAGNA, P. *O "estilo antigo" no Brasil nos séculos XVIII e XIX*. 2000. Tese - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. 3vv.
- \_\_\_\_\_. História da Música como oportunidade para o Desenvolvimento Humano. In: XXI CONGRESSO DA ANPPOM, Uberlândia, 22-26 de agosto de 2011. *Anais...* (versão eletrônica). Uberlândia: Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, 2011. p.512-517.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; São Paulo: Bertrand Brasil, 1990.
- CHISTOFOLETTI, Rodrigo. *Monumento Nacional Ruínas Engenho São Jorge dos Erasmos: entre teoria e a prática preservacionista*. n.º47, abril de 2011.
- CLAUDE, d'Abbeville. *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.
- CRAMER, David; BRITO, Manuel Carlos de. *Crônicas da Vida Musical Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.
- DAVATZ, Thomas. *Memória de um colono no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- DECRETO del Concilio de Lima de 1583. In: LA IGLESIA Y ORDENES RELIGIOSAS EM EL VIRREINATO DEL PERÚ EM ELSIGLO XVI (Org.). *Colección de Publicaciones Históricas de la Biblioteca del Congreso Argentino*. Documentos del Archivo de Indias. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1919.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DICIONÁRIO Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

*DICIONÁRIO Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília, DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. 2.série; v.162).

DINIS, Jaime C. *Organistas da Bahia, 1750-1850*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

\_\_\_\_\_. *Músicos Pernambucanos do passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1971. Tomos 1-2.

*DIREITO Civil Eclesiástico Brasileiro, antigo e moderno em suas Relações com o Direito Canonico*. Coleção completa. Rio de Janeiro: Garnier, 1866. Tomo I.

DOCUMENTOS AVULSOS. Arquivo do Estado de São Paulo.

*DOCUMENTOS INTERESSANTES para a história e costumes de São Paulo*. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo, [s.d.]. DI 95.

DUPRAT, R. *Música na Matriz e Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

\_\_\_\_\_. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

DURKHEIM, E. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Companhia Nacional, 1971.

ELIAS, Norbert. *Processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

*ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art, 1977. v.1-2.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

FIGUEIREDO, Luciano. *Rebeliões no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

\_\_\_\_\_. *O avesso da memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Sociologia. Introdução ao Estudo dos seus Princípios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

GOMBRICH, Ernst H. *O sentido da ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

*GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Imeida, 1994. v. 26.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claudev. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HEERS, Jacques. *Festas de Loucos e Carnavais*. [S.l.]: Librairie Fayard Artheme Fayard, 1983. (Coleção Anais, n. 6).

HERCULANO, Alexandre. *A Saudade na Poesia Portuguesa*. São Paulo: Portugália, 1907.

HESPANHA, António Manuel. *As vésperas do Leviathan*. Coimbra: Livraria A, [s.d.].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1968. Tomo I. (A época colonial, v.1-2).

HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1979.

JULIÃO, Carlos; Cunha, Lygia da Fonseca Fernandes da. *Riscos iluminados de figurinos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro Frio: aproximadamente metade do século XVIII*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960.

KANTOR, I. Legislação indigenista, reordenamento territorial e auto-representação das elites (1759-1822). In: KOERNER, A. (Org.). *História da Justiça Penal no Brasil: pesquisas e análises*. São Paulo: IBCCRIM, 2006. p. 29-38.

KERMAN, Joseph. *Musicology*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1985.

KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de viagens e permanência nas Províncias do Sul do Brasil: Rio de Janeiro e Província de São Paulo: compreendendo notícias históricas e geográficas do Império e das diversas províncias*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

KIEFER, Bruno. *História da música: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LAFAYETTE SILVA. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

LANGE, Francisco Curt. *História da música na Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. (Coleção História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 8).

\_\_\_\_\_. *História da música nas irmandades de Vila Rica: freguesia de Nossa Senhora do Pilar*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979. v.1.

\_\_\_\_\_. La Música en Villa Rica. *Revista Musical Chilena*, n.º 102-103, Faculdade de Ciencias y Artes Musicales Universidade de Chile, 1967-1968.

\_\_\_\_\_. A organização musical durante o período colonial brasileiro. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, V., 1966, Coimbra. *Anais...* Coimbra: [s.n.], 1966.

\_\_\_\_\_. LANGE, Francisco Curt. “A Música Barroca”. In: *HISTÓRIA Geral da Civilização Brasileira. – A Época Colonial: Administração, Economia, Sociedade*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. Tomo I. v.2.

\_\_\_\_\_. *La opera y las casas de opera en el Brasil colonial*. Montevideo: [s.n.], 1964. Mimeografado.

\_\_\_\_\_. *Archivo de música religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais: Brasil, siglo XVIII*. Mendoza: Universidade Nacional de Cuyo, 1951. 3 partituras (102). Coro a 4 vozes mistas com acompanhamento instrumental. Prólogo de Francisco Curt Lange.

\_\_\_\_\_. A organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro. In: V COLÓQUIO DE ESTUDOS LUSO- BRASILEIRO. *Anais...* Coimbra, 1966.

LARA, Silvia Hunold (Org.) *Organizações Filipinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Livro V.

LE GENTIL, M. Viagem ao Redor do Mundo: Reminiscência de uma noite de Natal passada no Convento de Santa Clara do Desterro. In: ARAÚJO PINTO, J. W. *Costumes Monásticos na Bahia*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*, n. 44, 1918.

LE GOFF, Jacques. *O Deus da idade média*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LEITE, Miriam Moreira. *A condição feminina no Rio de Janeiro Século XIX*. Rio de Janeiro: Hucitec, 1993.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: [s.n.], 1938. Tomos 1-6.

LOPEZ, Luiz Roberto. *Cultura brasileira: das origens a 1808*. Porto Alegre: UFRGS, 1988.

LOPEZ, Pilara Ramos. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.

MADRE DE DEUS, Gaspar da. *Memórias para a história da Capitanía de São Vicente*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia und Utopie*. Bonn: Cohen, 1929.

MARCILIO, Maria Luiza. *A cidade de São Paulo: Povoamento e População, 1750-1850, com base nos registros paroquiais e nos recenseamentos antigos*. São Paulo: Pioneira: Universidade de São Paulo, 1973.

MARÍAS, Julián. *A mulher no Século XX*. São Paulo: Convívio, 1981.

MARIZ, Vasco. Contribuição africana para a música brasileira. *Cadernos Candido Mendes*, Rio de Janeiro, n. 15, 1988. (Estudos Afro-Asiáticos).

\_\_\_\_\_. *Três musicólogos brasileiros*: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura Conselho Federal de Cultura, 1970.

MEDICCI, Ana Paula. *Administrando conflitos: o exercício do poder e os interesses mercantis na capitania/província de São Paulo (1765-1822)*. São Paulo: Mega, 2003.

MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MESGRAVIS, Laima. *História do Brasil Colonial*. São Paulo: Contexto, 2015.

MEURS, Paul. Engenho São Jorge dos Erasmos: Estudos de Preservação. *Cadernos de Pesquisa do LAP*, n. 07, São Paulo: FAU/USP, 1995.

MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MONTEIRO, Mauricio. *Música e mestiçagem no Brasil*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 03 Fevereiro 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1626?lang=pt>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. A Encíclica Annus Qui do Papa Benedito XIV e a Música no Ocidente Cristão. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n. 2, Edição Especial, 1998,

\_\_\_\_\_. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794-1832)*. 1995. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

MONTEIRO, Nuno Gonçalves. *Os Poderes Locais no Antigo Regime*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

MONTEIRO, Rodrigo Nunes Bentes. *O teatro da colonização: a cidade do Rio de Janeiro no tempo do Conde de Bobadella (1733-1763)*. 1993. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

MORAES, Felipe Teixeira. *Jesuítas na Província do Guairá (1610-1632)*. WebArigos, 10 abr. 2013. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/jesuitas-na-provincia-do-guaira-1610-a-1632/106720/>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

MORAES, José Mariz de. *Templos modernos, templos ao chão: trajetória da arquitetura*. Petrópolis: Vozes, 1949. v.13. n.4.

\_\_\_\_\_. *Nóbrega: O primeiro Jesuíta do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1940.

MORAIS FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: F. Briguet, [s.d.].

MOURA, Eugenio Marcondes de (Org.). *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Ateliê: Fundação editora da UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1998.

MUNIZ, Pollyanna Gouveia Mendonça. Cruz e Coroa: Igreja, Estado e conflito de jurisdições no Maranhão colonial. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 32, n. 63, 2012.

NADEL, Siegfried Frederick. *A Black Byzantium: the kindgom of the nupe of Nigeria*. London: Oxford University Press, 1942.

NOVAIS, Fernando A. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*. São Paulo: Hucitec, 1979.

NUTO Sant'Anna. *São Paulo histórico: aspectos, lendas e costumes*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1944. v. IV.

ORBIGNY, Alcide d'. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976.

ORTMANN, Frei Adalberto O. F. M. *História da Antiga Capela da Ordem Terceirada Penitência de São Francisco em São Paulo 1676-1783*. Rio de Janeiro: DPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, 1951.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. JoãoVI*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

PAIXÃO, Mucio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1936.

PALISCA, Claude V.; GROUT, Donald J. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2017.

\_\_\_\_\_. *Mulheres públicas*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

PISTONE, Daniele. *L' Opera Italien au XIX Siècle de Rossini a Puccini*. Paris: Champion, 1986.

POLASTRE, Claudia Aparecida. *A música na cidade de São Paulo*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989.

- PORTUGAL. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Feitas e Ordenadas pelo ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5º Arcebispo do Arcebispado e do Conselho de Sua Majestade. Coimbra: 1720. Livro I Título LIII, n. 224, 4.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1957.
- PRADO, Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- PRADO, José Francisco de Almeida. *História da Formação da Sociedade Brasileira*: D. João VI. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968. v.345.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- PRIORE, Mary Del (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Festas e utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Ao Sul do Corpo*: condição feminina, maternidades e mentalidade no Brasil Colônia. Brasília: EdUnB; Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.
- RECITATIVO e Ária para José Mascarenhas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- REUNIÓN CIENTÍFICA, IV. *Mujeres, Negros y niños em la música y sociedade colonial ibero-americana*. Santa Cruz/Bolívia: Asociación Pro Arte y Cultura/APAC, 2002.
- REVISTA Brasileira de História*. São Paulo, v. 32, n. 63, 2012.
- REVISTA Pau Brasil*, São Paulo, Ano III, n.º15, nov./dez.1986.
- REVISTA Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, v. 3, 1993.
- RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os símbolos do poder: Cerimônias e imagens do Estado monárquico no Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- RIBEIRO, Mário de Sampayo. *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Inácio Pereira Rosa, 1938. (Bosquejo de História Crítica).
- RUBERT, Arlindo. *A Igreja no Brasil*. Expansão Territorial e Absolutismo Estatal (1700-1822). Santa Maria: Pallotti, [s.d.]. v. 1.
- RUSSEL-WOOD. Centros e periferias no mundo luso-brasileiro, 1500-1808. História da expansão portuguesa, 1998. *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 36, 1998. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/50102-0188198000200010>>. Acesso em: 8 fev. 2017.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem à Província de São Paulo*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976.

\_\_\_\_\_. *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo, 1822*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1974.

SALGADO, Graça. (Coord.) *Fiscais e meirinhos: A administração no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Negras líricas: duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII-XIX)*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

SANTOS, Antonio Carlos dos. *Os músicos negros escravos da Real Fazenda de Santa Cruz do Rio de Janeiro, 1800-1832*. São Paulo: Annablume, 2009.

SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981.

SÃO PAULO. Câmara Municipal. *Actas da Camara da Villa de S. Paulo, 1640-1652*. Documento nº 04. São Paulo: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, 1914-15. v. V.

SÃO PAULO. Câmara Municipal. *Atas da Camara da Cidade de São Paulo: 1730-1736*. São Paulo: Typographia Piratininga, 1915. (Século XVIII. v. X).

SÃO PAULO. Câmara Municipal. *Registro Geral da Camara da cidade de São Paulo: 1661-1709*. Documento nº 02. São Paulo: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, 1917. v. III.

SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no Século XVIII*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1978.

SCHUBERT, Guilherme. A música sacra no Brasil, do descobrimento à Independência: 1500-1822. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Ano 159, n. 401, p. 1565-1606, out./dez. 1998.

SERAFIM, Leite S. I. *Nóbrega e a Fundação de São Paulo*. Lisboa: Instituto de Intercâmbio Luso-Brasileiro, 1953.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Org.). *História de São Paulo*. São Paulo: UNESP, 2009.

SOUZA, J. Galante de. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1960. Tomos I e II.

SPIX, Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981.

STAROBINSKI, Jean. *1789 os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

STEVENSON, Robert. *Algumas fontes portuguesas para a primitiva história da música brasileira*. Tulane: Yer Book, 1968.

TAUNAY, Visconde Afonso de. *História das bandeiras paulistas: leitura básica*. São Paulo: CDPB, 1951.

TSCHUDI, Johann Jakob Von. *Viagem às Províncias do Rio de Janeiro e São Paulo*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980.

VEYNE, Paul. *Quando nosso mundo se tornou cristão*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

VIEIRA, Dilermando Ramos. *História do catolicismo no Brasil*. Aparecida: Santuário, 2016. v. 1.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biographico de músicos portugueses*. Lisboa: Lambertini, 1870. v. 1-2.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa. *Subsídios para a história da música em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

VOVELLE, Michel. *Ideologia e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WERNECK, Nelson. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

## MANUSCRITOS

ACMESP. Livro das Congregações Religiosas Femininas Carmelitas Descalças. Documento nº3. Registro Cópia de Portaria porque Ex. R.ma nomear as oficiais que vão servir no ano que se segue há de finalizar dia de Santa Thereza de 1754.

ACMSP. Arquivo da Arquidiocese de São Paulo. (Arq. M. Dom Duarte Leopoldo e Silva.), doc.nº3, 1748, p.9

ACMSP. Arquivo da Arquidiocese de São Paulo. (Arq. M. Dom Duarte Leopoldo e Silva.) Congregações Religiosa Femininas Carmelitas Descalças-Ordem da B.V.M. do Monte Carmelo.

ACMSP. Arquivo da Cúria Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva. Arquidiocese de São Paulo. Disponível em: <[www.cbg.org.br/novo/auxilios-a-pesquisa/.../arquivo-da-arquidiocese-de-sao-paulo/](http://www.cbg.org.br/novo/auxilios-a-pesquisa/.../arquivo-da-arquidiocese-de-sao-paulo/)>. Acesso em: jan. mar. 2017.

ACMSP. Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas, Lº 3-2-14.

ACMSP. Doc. Autos de Notificação entre partes, Missa cantada em memória da mulher de Manuel Preto Cardoso, 1746.

ACMSP. Estatuto. Recolhimento de Santa Tereza. 2-01-39 e 06-01-08.

ACMSP. Livro de Registro de Cantos e Ordens Régias ao Cabido da Sé de SP. 4-2-35, f.2.v.

ACMSP. RAM- Ordem Gerais- V.6, p.105.

AESP. Avisos, Cartas Régias e provisões, 1800-1839. ordem 425, caixa 67, p.183-185.

AESP. D.I, vol. V, 1954.

AESP. D.I. vol. XVIII, p. 36 - 38. 1898.

AESP. D.I., vol. XXXIII, p.33-36.

AESP. D.I., vol. 69, p. 40-41, 1946.

AESP. D.I., vol. 69, p. 72.

AESP. D.I., vol. 72, p. 198-199, 1952.

AESP. D.I., vol. 73, p. 25, 1952

AESP. Documento Registro Geral da Câmara. Vol.3, 1661-1709, p. 373 a 374.

AESP. Documentos Avulsos. 1952. vol. I, p. 62-63.

AESP. Documentos Avulsos. Edital da real mesa censória, ordem 230, São Paulo, 1601.

AESP, Estatuto da Sé de São Paulo. N. de ordem E00615, São Paulo, 12/03/1793.

AESP. Inventário Colonial. Documento 15/maço4-pasta13. (doc.1-19), ordem 230. Ano 1782.

AESP. Inventários do 1º ofício 15.066-15.0775, caixa 127/ordem 739.

AESP. Juízo de órfãos/série autos de libelo-data limite: 1912-1817. Doc. 021, número da ordem Co5405.

AESP. Maço de População da Capital de São Paulo 1765 – 1775. (Ordem 0033)

AESP. Maço de população da Capital de São Paulo, ano 1665-1796.

AESP. Boletim do Arquivo. Maço2 (1721-1804) vol. VIII, 1948.

AESP. Boletim do Arquivo. Maço2 (1721-1804) vol. V, 1945.

AESP. E00615. Negócios eclesiástico. Estatuto da Catedral Sé de São Paulo. 1794.

E00615. Cópia reduzida excluindo algumas informações para ser utilizada em 06/03/1837.

AESP. Provedoria - ramo de capelas / autos de tomadas de contas 1806-1840, arrematações (1808-1810) – ordem 00772.

AESP. Relação do Cabido – Maço de População 1665 -1667- 1778- 1779-1796.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 128, ord.4028, 1760-1773

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 131, ordem 3564, ano 1765.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 133, ordem 3566, ano 1765.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 134, ord., 3567, 1766.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 135, ord. 3568, 1766.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 136, ord. 3569, 1767.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 137, ord. 3570, 1767.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 138, ord. 3571, 1767.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 139, ord. 3572, 1768.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 140,ord. 3573, 1768.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 141,ord.3574, 1768.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 142,ord. 3575, 1769.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 143, ord. 3576, 1768.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 144, ord. 3577, 1770.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 145, ord. 3578, 1771.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 146, ord. 3579, 1771.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 147, ord. 3580, 1772.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 147,ord. 3433,1700-1800.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 149, ord. 3582, 1773.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 151, ord. 3584, 1775.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 152, ord. 3585, 1775.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 153, ord. 3586, 1776.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 154, ord. 3587, 1776.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 155, ord.3588, 1776.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 156, ord. 3589,1777.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 157, ord. 3590,1777.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 158, ord. 3591,1778.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 159,ord. 3592, 1778.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 160, ord. 3593,1779.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 161,ord. 3594, 1779.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 162, ord. 3595, 1779.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 163, ord. 3596, 1780.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 164,ord. 3597, 1780.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 166, ord. 3599,1781.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 167, ord.3600,1781.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 168, ord.3601, 1781.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 169, ord. 3602,1781.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 170, ord. 3603, 1782.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 171, ord. 3604,1782.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 172,ord. 3605, 1782.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 175, ord.3608, 1783.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 176,ord.3609, 1784.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 177,ord. 3610,1784.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 178,ord. 3611, 1784.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 178,ord. 3611, 1784.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 179,ord. 3612, 1784.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 180,ord.3613, 1784.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 182,ord. 3615,1781.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 183,ord. 3616,1785.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 183,ord.3616, 1785.  
AHESP. Autos Cíveis. Caixa 185,ord.3618,1786.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 187,ord.3620,1786.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 188,ord.3621,1786.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 189,ord.3622,1787.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 191,ord.3624,1787.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 193,ord.3626,1788.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 194,ord.3627,1788.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 195,ord.3628,1788.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 196,ord.3629,1789.

AHESP. Autos Cíveis. Caixa 202,ord.3635,1790.

AHESP. Autos de crimes capital ano 1760-1 773, caixa 128, ordem 4028.

AHESP. Documentos avulsos. Bispo P. Caetano José Mendes. Edital da Real Mesa Censória. Lisboa, Regia Oficina Tipográfica. 18-03-1773.

AHESP. Juiz ordinário/ ordem C04119, ano 1744.

ARQUIVO NACIONAL. CAIXA 507/ Pacote 24 – Documento 53. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1814.

CARTAS e Provisões. [s.d.]. Livro 183. p.14-15 livro.

Doc. nº 1. 004 Estatuto 1748-----02-01-039, Pg.4f.-v., 5-6. Pg.2 /f e v.

GAZETA do Rio de Janeiro. Nº 13. 1809.

VOTSFSP. 2º livro dos irmãos que tomam o hábito/ 1719 à 1790, registro local: 22.

VOTSFSP. Arquivo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo.

VOTSFSP. Livro Compromisso da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Imperial Cidade de São Paulo, Regras da Venerável Ordem dada por São Francisco.

VOTSFSP. Estatuto da Venerável Ordem Terceira de 1686 a 1692.

VOTSFSP. Livro – 2º Inventário - (Manuscrito) Inventário de alfaías, pratas, ouro e demais bens da Ordem datado de 1854, registro: 0015.

VOTSFSP. Livro (Manuscrito) Registro de óbitos a partir de 1735, registro atual: 76.

VOTSFSP. Livro (Manuscrito) de óbitos a partir de 1816, registro atual: 60.

VOTSFSP. Livro (manuscrito) de pagamento de joias, 28/2/1727 a 20/9/1782, registro atual: 28.

VOTSFSP. Livro (manuscrito) Índice alfabético dos irmãos e irmãs de 1702 a 1805, registro local: 40.

VOTSFSP. livro (Manuscrito) Índices do livro de termos profissão dos irmãos de 1854 a 1936.

VOTSFSP. Livro (manuscrito) irmãos professos antes de 1789, registro local: 39.

VOTSFSP. Livro (Manuscrito) pagamento de joias, registro atual: 29.

VOTSFSP. Livro das receitas e despesas de 1740 à 1853, registro local: 1.

VOTSFSP. Livro de assento e inventario das alaias da venerável Ordem Terceiro 1757, registro local: 34.

VOTSFSP. Livro de atas de 1727 à 1789, registro local: 13.

VOTSFSP. Livro manuscrito) Atas da irmandade do coração de Jesus, 1890, registro local:72.

VOTSFSP. Livro Manuscrito) de termo de petições e profissões 1644 à 1748.

VOTSFSP. Livro mestre da Venerável Ordem Terceira, 1789, registro local: 38.

VOTSFSP. Livro Receita e despesa de 1857 - registro: 0019/ registro local: 3.

VOTSFSP. Livro Tombo – Manuscrito nº de registro atual: 0007/ nº de registro local: 65 (assuntos diversos).

VOTSFSP. Livros de despesas a partir de 1770, nº de registro local: 31.

## GLOSSÁRIO

**Cabido.** Os Cabidos eram, portanto, comunidade de clérigos cuja função primordial consistia em manter o culto solene na catedral através da celebração da Missa e do canto das Horas do Ofício.

**Canto d'órgão.** Ao contrário do que o nome insinua, nada tem que ver com o instrumento da mesma designação. É termo de uso ibérico cujo significado aparece em todos os tratados da Arte. Eis como define Frei João Bermudo na sua declaração de instrumentos musicales (1555): es desyguadad de figuras e diuersa quantidade de sinais. De dos cosas habla la presente diffnicion: de las quales em este breuemente tractaré. Dize em la primeira, que consiste el canto de organo em desygualdade de figuras o puntos. Cf. o Canto d' órgão, música de estante, de atril ou de facistol corresponde à música polifônica.

**Cantochão.** O Canto monofônico e em uníssono, originalmente sem acompanhamento, empregado em liturgias cristãs. A palavra refere-se particularmente os repertórios com textos latinos, i.e., os das principais liturgias cristãs ocidentais (Ambrosiano, Galicano, moçárabe e gregoriano), e, num sentido mais restrito, ao repertório do canto gregoriano, o canto oficiais da Igreja Católica Romano.

**Chantre ou Sub – chantre,** qualquer deles era a garantia de quanto se cantava na catedral, nos mosteiros, no respeito às melodias litúrgicas como à correção do canto, que se queria sem atropelos. O chantrado era uma função perfeitamente vinculada a uma tarefa musical considerada indispensável em qualquer catedral.

**Concílio de Trento.** Em (1545-63), o Concílio surpreendeu pelos resultados, que superaram os limites do Quinto Concílio de Latrão (1512-1517). Os prelados reunidos em Trento tinham a nítida dimensão da crise, mas reconheciam que outras haviam sido superadas no passado; problemas com criados com a excomunhão de Martinho Lutero ultrapassaram o questionamento da autoridade papal. O Concílio se atribuiu aos bispos a responsabilidade de impedir que as produções musicais desrespeitassem o cânon tridentino; no mesmo parágrafo, se observa a recomendação de que “a casa de Deus é uma casa de orações e não um lugar de conversas e passeios”. Preocupados com a força expressiva, envolvente e abstrata da polifonia.

**Estanco na Música.** Estancar a música, única forma econômico-social de sobreviver profissionalmente e apresentar um bom serviço de música na matriz; dispositivo não constante de provisão porque ilegal: não obstante, praticada. Envolve-a- a prática- em manto

protetor, a necessidade indiscutível, legalíssima, de salvaguardar o templo da penetração estética profana.

**Mensuração.** Sistema criado no final da Idade Média para organizar as relações rítmicas entre longa, breve e semibreve. O sistema foi desenvolvido, c.1250, por Franco de Colônia e continuou em uso até o final do séc. XVI. De acordo com o sistema mensural, a relação entre a longa e a breve (modus, “modo”), entre a relação a breve e a semibreve (tempus, “tempo”) e entre ser 3:1 (perfeita) ou, mais modernamente, 2:1 (imperfeita). O modo (modus) é normalmente imperfeito.

**Mestre da Capela.** Obrigações do Mestre da Capela da Sé, ensaiar e dirigir o coro de música e atender a serviço musical do templo; dar aulas aos moços do coro e à mocidade em geral. Em algum momento do passado, o mestre da capela era nomeado pela Câmara, segundo o governador Morgado de Mateus.

**Mulher Música.** Segundo Mario de Andrade: Um músico. Uma música (mulher que sabe e faz música). “Estas (criadas) costumam ser discretas músicas, comediantes, sabem fazer (...)” (Manoel, D. Francisco-Carta de guia de casados, 1898, pp.91).

**Te Deum.** Cântico em louvor a Deus entoado no final das matinas nos domingos dias de festa, e também como canto processional e ação de graças.

**Música de Violino.** Música pouco adequada, conforme hábito e gosto do lugar, para integrar a liturgia. Profanismo, influência do melodrama italiano.

**Música Sacra.** Música religiosa, com textos sagrados da liturgia católica.

**Musicologia.** O estudo erudito da música. Tradicionalmente, a palavra implicava o estudo da história da música, mas seu significado foi ampliado durante o séc. XX, passando abranger todos os aspectos do estudo da música, incluindo a musicologia comparada.

**Sé.** As catedrais se chamavam sés por serem a sede ou assento do bispo. Onde o culto Divino era celebrado com solenidade maior do que em qualquer outra Igreja católica.

**Solfejo.** Termo que se referia originalmente ao canto de escalas, intervalos e exercícios melódicos de sílabas de solmização.

**Solmização.** O uso de sílabas relacionadas a alturas, como recurso mnemônico para indicar intervalos melódicos.

**Polifonia.** Termo derivado do grego, significado “vozes múltiplas”, usado para a música em que duas ou mais linhas melódicas, soando simultaneamente.