SANDRA CARVALHO DE MATTOS

O SAGRADO, O PROFANO E A RECEPÇÃO MUSICAL ANDRÉ DA SILVA GOMES (1752 - 1844)



São Paulo - 2001

unesp

SANDRA CARVALHO DE MATTOS

O SAGRADO, O PROFANO E A RECEPÇÃO MUSICAL ANDRÉ DA SILVA GOMES (1752 – 1844)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto de Artes, para obtenção do título de Mestre em Música, sob a orientação da Prof. Dra. Urquiza Maria Borges

INSTITUTO DE ARTES · UNESP
BIBLIOTECA

São Paulo – 2001

Aos meus filhos Lucas e Shirley

Agradecimentos

Agradeço ao CAPES por ter me concedido auxílio para a realização deste trabalho.

Agradeço à professora Dra. Urquiza Maria Borges que me acompanhou durante estes anos e me indicou caminhos por onde seguir, pela generosidade e dedicação que tantas vezes me dispensou.

Agradeço ao professor Dr. Régis Duprat que me apresentou as composições de André da Silva Gomes sendo caloroso incentivador e exemplo de perseverança e tenacidade como músico.

Agradeço a todos que participaram dos concertos do coro Capela Imperial, acrescentando à minha visão teórica das peças de André da Silva Gomes a indispensável prática, ressalto, especialmente, a soprano Marta Dalila Mauler que esteve presente em todos os concertos.

Agradeço ao Manoel Caramuru Fernandes que, de forma tão prestativa, me ajudou nas imagens usadas, nas discussões sobre a arte e a sociedade e na formatação do texto. Agradeço ao Pe. Bernhard Kraus pela ajuda na tradução dos textos em latim e pelas conversas sobre a Igreja. Agradeço ao Edson Conti por me ajudar quanto às questões de produto e de mercado. Agradeço ao Oswaldo Sergio Dias que me viu sonhar este trabalho.

Agradeço aos meus pais – Ivo Dutra de Mattos e Joselina Carvalho de Mattos, que me apresentaram a vida e me fizeram crer nela.

É muito útil para o marinheiro saber qual é o comprimento de sua linha, embora ele não possa com isso sondar todas as profundezas do oceano. É bom que ele saiba que ela é longa o suficiente para alcançar o fundo, em lugares onde se faz necessário orientar a sua viagem, e alertá-lo a respeito dos obstáculos que podem destruí-lo.

Locke, Ensaio sobre o entendimento humano

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Resumo abstract

No final do século XVIII o músico André da Silva Gomes chegou a São Paulo para exercer a função de mestre-de-capela na Catedral da Sé. Este texto buscará compreender sua presença através de sua escrita musical, que reforçando as palavras será utilizada pela Igreja como um dos meios de persuasão em relação ao seu público.

At the end of the XVIII century the musician André da Silva Gomes arrived in São Paulo as chapel master at the Catedral da Sé. This text has sought to understand his presence through his musical writing, which reinforcing the words will be used by church as a form of persuading his public.

Palavras chaves

História da Música, Gomes, André da Silva, Igreja, cidade – SP.

Sumário

. Introdução 2

. André da Silva Gomes 7
. Um músico em São Paulo 18

. São Paulo – das névoas às luzes
. Em São Paulo 22
. São Paulo das névoas 25
. Nas ruas 27
. Dentro de casa 31
. A Igreja 37
. Irmandades e Ordem Terceira 39
. Festas 43
. Iluminismo 49
. Iluminismo em Portugal 52
. As luzes em São Paulo 57

. Igreja – propagação e unidade
. Igreja e Sedução 61
. Sermão 63
. Medo e violência 65
. Festa – entre o prazer e o medo 68
. Mulher 70
. Música 71
. Propagar 72
. Encantamento e corpo 75
. Sedução do ouvir 80

. Gomes – teoria e prática
. Salmos - histórico 90
. A música e André da Silva Gomes 94
. Opções estéticas 96
. A música e os afetos do espírito 101
. Tratamento vocal 113
. Barroco 115
. A escrita de Gomes 122

. Considerações finais 124

. Lista de Figuras 131

. Bibliografia 132

. Anexos 140

Introdução

Este trabalho refere-se à produção musical do compositor André da Silva Gomes, que chegou em São Paulo no ano de 1774 para ocupar o cargo de mestre-de-capela da Catedral da Sé. Pretendemos levantar o impacto de sua presença na cidade de São Paulo através de sua música, de predominância sacra e com marcas da escrita barroca, e sua utilização pela Igreja como meio de sedução.

Por meio desse objeto, foram escolhidos três Salmos de dois diferentes períodos da escrita de André da Silva Gomes para uma melhor observação da escrita do compositor no início e no final de sua produção (1774 – 1810). A partir de então, tomamos Portugal como pano de fundo, devido ao fato de Ter sido o lugar que criou possibilidades para a formação de André da Silva Gomes. Desde de 1707, quando D. João V sobe ao trono, Portugal viveu vários impulsos culturais com a vinda de muitos músicos , principalmente da Itália. Em 1730 a Capela Joanina contava com 26 músicos italianos e ainda no reinado de D. João V foi criado um seminário para a formação de jovens músicos portugueses, que mais tarde ficou conhecido como Seminário Patriarcal, no qual eram recebidas crianças entre 8 e 9 anos. Quando D. José I sobe ao trono, toma o mesmo procedimento em relação à valorização da música, porém é interrompido quando tem que se concentrar na reconstrução da cidade que foi quase totalmente destruída com o terremoto de 1755.

Retorno a André da Silva Gomes para situá-lo como aluno de gramática Latina do professor Manoel José Esteves Pinheiro, formado em leis, o qual, através do programa de ensino regulado pela coroa, dava aulas em sua casa no Bairro

de Santiago. Gomes ingressou em 6 de março de 1763 no curso que durava entre dois e três anos, com período de seis horas aulas por dia, dividido entre manhãs e tardes. Levanto, a partir deste dado, a possibilidade de sua formação musical ter acontecido em alguma Igreja em Lisboa, paralelo ao aprendizado de Gramática Latina, pois tendo iniciado seus estudos aos 11 anos, não tinha mais idade para ingressar no Seminário Patriarcal.

Com sólida formação musical e com total competência para dirigir a música na Igreja, deixa de ir estudar na Itália, caminho trilhado por muitos músicos, e aceita vir para a Colônia. Inicia seus trabalhos em 1774, compõe com eloqüência e ganha um pequeno salário para se manter e pagar alguns músicos.

Para averiguar seu cotidiano, valemo-nos de um levantamento da São Paulo de então, que era apenas um pequeno lugarejo com suas poucas ruas empoeiradas, casas de telhas vermelhas em desalinho e de vida religiosa intensa. A Catedral de Sé era o coração da cidade. Com sua única torre quadrada, ocupava o centro da vida da cidade, por onde passavam os habitantes: mulheres em longos vestidos escuros e homens com chapéus de abas largas e poncho. Pelas ruas de São Paulo, cujos nomes até hoje sobrevivem: Direita, São Bento, São Francisco, circulavam a escravaria, os vendedores, os carregadores de água e as tropas de burros. Espalhadas pelas ruas estavam as casas de gente mais rica, como as da Rua Direita, ou as casinhas escuras que se espalhavam pela rua São Bento e acolhiam os moradores em seu típico pouco conforto doméstico. Pela pobreza, escravas alforriadas e mulheres pobres se misturavam, e da necessidade nasciam crianças abandonadas que eram largadas em algum canto ou entregues para alguém um pouco mais abastado criar.



Diante dessas considerações, percebemos que o centro da vida da cidade era a Igreja. Ela era o lugar de encontro. As mulheres se acomodavam sentadas no chão sobre tapetes de um lado e os homens em pé de outro lado. A cena , o ritual, as imagens, os odores dos incensos se misturavam às rezas em latim, prédicas, e músicas do coro. Apesar de o sermão ser muitas vezes um espetáculo que atraía muita gente, a comunicação na estrutura da missa tornou-se formal e artificial, e o povo ocupava o lugar passivo de escuta, silencioso e ignorante que ouve uma pessoa da elite participante da cultura letrada. A partir deste distanciamento o povo criou para si uma variedade de liturgias próprias com um novo significado e contando com intensa participação das irmandades.

As irmandades leigas tiveram no Brasil uma importante função histórica: foram promotoras e sedes de devoção, foram eficientes como instrumento de sustentação material do culto, e assumiram a responsabilidade por serviços sociais. Integrar seu quadro, era muitas vezes, sinal de prestígio social e forma de existir socialmente, sempre almejado pelas camadas menos privilegiadas. Já as irmandades de negros exerciam importante papel social, enquadrando o negro nos padrões sociais dos brancos e promovendo a assimilação do cristianismo, criando assim uma espécie de sincretismo religioso.

Alimentadas por estas corporações leigas, a pequena São Paulo explodia nas procissões e nas festas, que traziam gente de todos os cantos, sendo uma das poucas opções de lazer que aconteciam e, por isso mesmo, esperadas com grande ansiedade. Para estes grandes eventos a cidade era completamente enfeitada. Luminárias feitas de tijelinhas de óleo pendiam em rosários, ruas

varridas e carpidas, músicas, crianças vestidas de anjo e janelas repletas de gente para ver a procissão passar.

Neste ponto percebo que a presença de Gomes se dá em um momento de embate entre o Estado e a Igreja. Em Portugal apareciam os clarões do Iluminismo. Influenciado pelo Iluminismo anticlerical, Pombal reforçou o aparelho do Estado, eliminando todas as forças de resistência à autoridade estatal, atacando até mesmo o Santo Ofício. Pombal, com a bandeira de esclarecer Portugal, lançou-se contra a Companhia de Jesus, iniciando uma reforma completa de todos os níveis de ensino, criando Aulas Régias, das quais o próprio André da Silva Gomes se favoreceu. Pombal redefiniu todo o ensino secundário e empreendeu uma reforma completa na Universidade de Coimbra. O processo de secularização, tendo em seu bojo o esforço humanitário da razão no sentido de promover o ideal de felicidade do homem na terra, esbarrou na resistência das religiões reveladas.

A luta entre o Estado e a Igreja, que inicialmente alcança os jesuítas, chegou até a música em São Paulo. A separação entre a música sacra e a profana se deu de forma decisiva na escolha de André da Silva Gomes como músico da Catedral da Sé. Com esta estratégia a Igreja procura meios de se fortalecer na Colônia. Para manter seu poder, ela utilizou várias formas de sedução focalizando o uso da palavra, das festas e da figura da mulher na estrutura familiar. A música é uma das estratégias utilizadas pela Igreja para atrair adeptos, seduzindo-os através de manifestações artísticas – este caminho me foi sugerido em conversas com a minha orientadora - . A música e seu apelo emocional, que amplia e fortifica o texto litúrgico, é recurso amplamente usado por André da Silva Gomes nas composições analisadas.

Ao trazer o compositor André da Silva Gomes como mestre-de-capela, são feitas algumas restrições em relação à escrita musical, e para se entender melhor a relação da música na Igreja, com os ditames da música barroca voltada para a valorização do texto, traçamos um perfil dos principais vertentes da música barroca e como esta influenciou a escrita de André da Silva Gomes e sua escolha para ocupar o espaço de músico da Catedral da Sé de São Paulo, sendo considerado o músico mais importante da cidade.

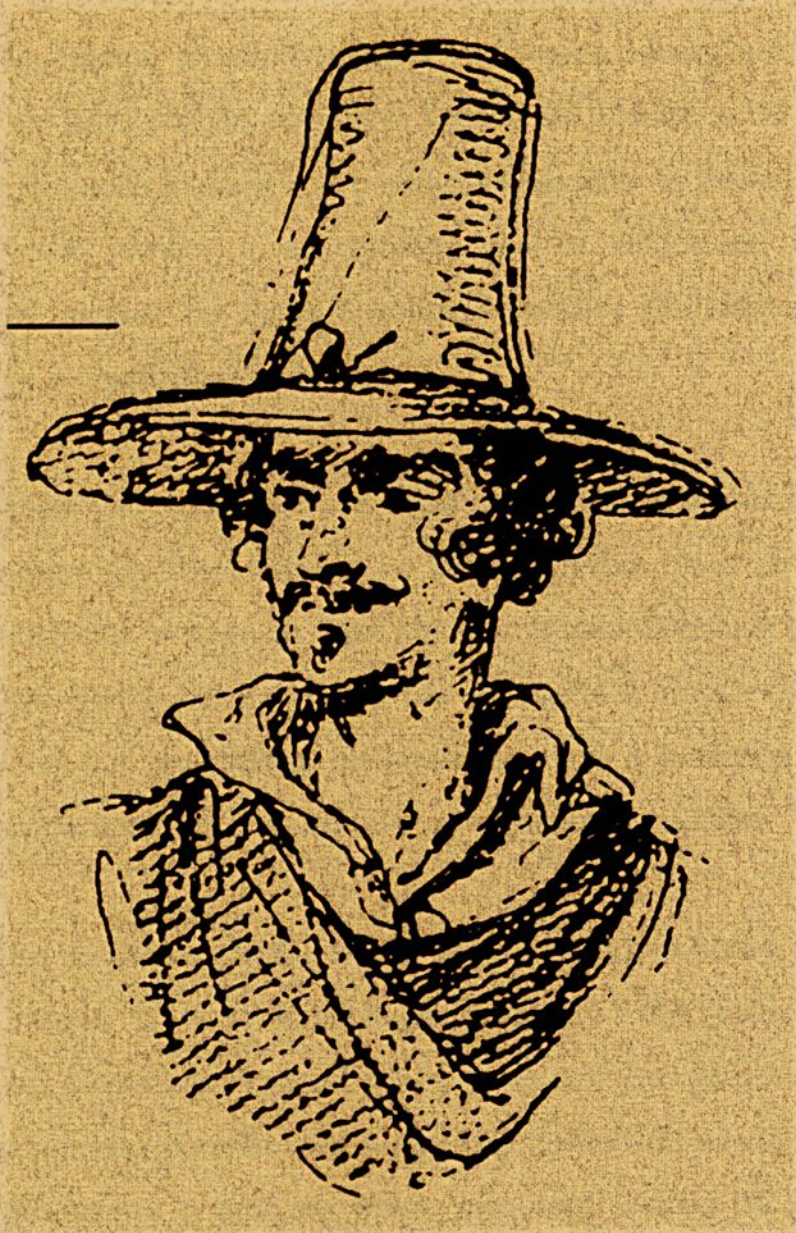
A dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro, representando os passos iniciais de nossa investigação, procura trazer à tona Portugal, de onde André da Silva Gomes trouxe a vivência e a formação musical, e São Paulo onde chegou a convite da Igreja.

No segundo capítulo trataremos de São Paulo, seu cotidiano e suas peculiaridades, tendo a Igreja como centro para onde convergiam as pessoas em busca de divertimentos, negócios ou à procura de consolo.

No terceiro capítulo analisaremos os procedimentos tomados pela Igreja, apontando o interesse que manteve em alimentar o contato com o seu público. A utilização da música neste projeto, dando principal enfoque à valorização da letra pela música, uma das características da música barroca, e a importância deste procedimento na música sacra.

No último capítulo avaliaremos a escrita musical de André da Silva Gomes e suas marcas do período barroco, principalmente quanto ao uso da música dando ênfase ao texto.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



André da Silva Gomes

André da Silva Gomes

André da Silva Gomes, músico português, foi trazido pelo terceiro bispo Dom frei Manoel da Ressurreição em 1774, nasceu em Lisboa, e de lá trouxe a vivência e a formação musical que o tornou necessário na Sé em São Paulo. Seu perfil como músico e as ligações com a cidade de São Paulo, principalmente através da Igreja Católica Apostólica Romana presente na Colônia, serão o objeto deste trabalho.

Trazer um músico português não era usual na Colônia. A escola dos músicos mineiros apresentava seus frutos e no Rio de Janeiro havia uma produção musical estabelecida através de José Maurício Nunes Garcia. A presença de André da Silva Gomes em São Paulo nos apresenta a música que acontecia em Portugal em sua diversidade de influências, com a presença de músicos dos mais importantes pontos da Europa, principalmente, da Itália.

Desde o início do século XVIII, Portugal viveu impulsos culturais, inclusive no campo da música. D. João V subiu ao trono em 1707, trazendo grandes modificações à história de Portugal, e pôs termo definitivo às guerras contra a Espanha acontecidas durante toda a segunda metade do século XVII. Nesse período é descoberto o ouro no Brasil, marcando o ciclo de prosperidade financeira que se estendeu até finais do século XVIII. D. João V implantou um período de paz, estabilidade política e relativa afluência econômica. Afirmou o poder absoluto do monarca e recuperou a posição externa do país na Europa. Um problema a enfrentar foi a importância excessiva que a Igreja alcançara após a contra-reforma, criando a necessidade de controle das instituições

religiosas, que conduziu ao processo de interpenetração entre o Poder Régio e o Poder Eclesiástico.[1]

Com o ouro recebido do Brasil foram incentivadas obras e instituições artísticas relacionadas com a representação religiosa do poder absoluto, alcançando também os refinamentos do poder religioso. D. João V esmera-se em tornar a corte portuguesa semelhante às dos maiores centros da Europa. A Itália era o ponto mais desenvolvido musicalmente e a preocupação de D. João V com a qualidade musical na Capela Real e no reino estimulava-o a importar mestres da música européia para que os músicos portugueses pudessem ser também inseridos no mundo cultural europeu. Já em 1730, a Capela Joanina contava com 26 músicos italianos [2]. Preocupado com a formação de jovens músicos, no ano de 1713, D. João V estabeleceu, nas dependências da Capela Real, um seminário especializado. Depois de constituir no Patriarcado de Lisboa, esta escola, Seminário Patriarcal, que virá a ser a principal escola de música do país, é transferido para o convento de São Francisco. Lá, as crianças eram recebidas entre 8 e 9 anos de idade, e aos 10 anos, se tivessem um talento muito especial. Os meninos, se castrados, eram aceitos em qualquer idade[3]. Esta escola tornou-se o atual Conservatório de Lisboa em 1835, formando gerações sucessivas dos melhores músicos portugueses.

---

[1] BRITO, Manoel Carlos de - *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta. 1992. p. 105

[2] BRITO, Manoel Carlos de - *Estudos da História da Música em Portugal. Lisboa: Editorial Espanha.* Apud NERY, Rui Vieira – *História da Música. Sínteses da cultura Portuguesa.* Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda. 1991. p.89

[3] Os castratos estiveram em voga até tempos recentes. Eles foram empregados nos coros das igrejas e nas cortes. Sua grande influência foi na ópera italiana no século XVIII. Conhecidos como *castrati*, possuíam a tessitura da voz aguda que assemelhava-se aos contraltos e sopranos em registro, mas não em qualidade. Seu treino profissional começava já em pouca idade sem sofrer interrupção. É provável que os meninos fossem escolhidos pela beleza de suas vozes, sendo então preparados para mais tarde serem utilizados no coro de adultos. A voz apesar de aguda não necessariamente era próxima ao do menino, tendo um grande poder e colorido especifico. NEGUS, V. E. – Castrato. In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. H. C. Colles. New York: The Macmillan Company. 1952.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Rendas avultadas foram transferidas para a Capela Real e Patriarcal, na tentativa de fazê-la rivalizar com a Capela Papal. Bolsistas eram enviados a Roma para completar sua formação musical; entre eles: Antonio Teixeira, João Rodrigues Esteves e Antonio de Almeida que, ao retornarem a Portugal, ajudaram a ali formar novos músicos.[4] A escolha de Roma certamente era ligada ao fato de, no primeiro quartel do Século XVIII, a Cidade Pontifícia ser, sem dúvida, um dos maiores centros musicais da Europa. Estes contatos com a cidade de Roma fizeram com que Domenico Scarlatti, em 1719, abandonasse a cidade e a Itália, para dirigir a Capela Real Portuguesa, tendo como vice-mestre de capela o organista português Carlos Seixas. Scarlatti permaneceu por nove anos em Lisboa, depois do que partiu para a Espanha, juntamente com sua discípula, a princesa D. Maria Bárbara de Bragança, em 1729. Compôs em Lisboa, entre outros, o motete *Te Gloriosus*, um *Te Deum*, e um salmo *Laudate Pueri*, todos para vozes e baixo contínuo, partituras que ainda se conservam no Arquivo da Sé de Lisboa. A influência espanhola que reinava até este tempo vai sendo abandonada, e pode-se notar um processo de italianização. Em 1730, a Capela Real já contava com vinte e seis cantores italianos, número que se elevaria para quarenta e seis, trinta anos mais tarde.[5]

Aniversários e outras datas, celebradas anteriormente com zarzuelas espanholas pela nobreza, passam a ser festejadas com serenatas, gênero semi-operático italiano, habitualmente cantado, sem cenários ou guarda-roupa.[6] Estas serenatas também acompanhavam cerimônias de gala, seguidas do beija-mão, além de ocorrer em reuniões íntimas, nos aposentos do rei ou da

---

[4] NERY, Ob. cit. p.90
[5] BRITO, *História da Música Portuguesa.* ob. cit. p. 106
[6] Idem p. 108

unesp

rainha. Copiada pela nobreza, a influência italiana aos poucos vaza do palácio, alcançando recitais de música públicos e privados. Em 1735, foi inaugurado o primeiro teatro público de ópera da capital, Lisboa: a *Accademia alla Piazza della Trinità*. O interesse pela ópera, em especial pelos textos de Metastasio, esteve ligado à introdução de uma corrente classicizante, anti-barroca, que é parte do esforço de renovação cultural e ideológica. Também nas igrejas já se encontrava tal marca italiana, não só na capital, mas também nas dioceses de todo o país como resultado da música produzida na Capela Real e no Seminário Patriarcal. [7]

Em 1742, o rei sofre um ataque hemiplégico, sendo acometido por um terror religioso, que causou-lhe um profundo misticismo. Todas as representações teatrais em Lisboa, inclusive as que aconteciam no teatro público e em palcos provisórios montados no Paço da Ribeira durante o carnaval, passam a ser proibidas. Estas apresentações tinham tamanho interesse que lá atuavam cantores da Capela Real. No Teatro do Bairro Alto, óperas em português eram encenadas e espetáculos de bonecos ou de marionetes, também designados como ópera, sofreram interrupção.[8] Após oito anos de represamento do movimento musical classicizante, em 1750, morre D. João V, após longa enfermidade. Portugal estava imerso, então, num intenso repertório litúrgico.

Subindo ao trono D. José I, novamente brilham as luzes do teatro. Claramente associado ao processo de secularização da vida política e cultural, este novo momento traz grandes produções teatrais. Devido ao grande terremoto de 1755, novamente foram interrompidos os espetáculos da ópera, agora por oito anos. Era necessária a reconstrução da cidade . Após este período dramático,

---

[7] Idem, p. 107

[8] Idem p. 110

volta-se a contratar alguns dos melhores músicos da Europa, os mais famosos cantores de ópera, arquitetos e coreógrafos italianos, que afluíam à Lisboa. O mais consagrado músico, David Perez, ovacionado pelas multidões, transfere-se a Portugal, com o fabuloso salário anual de 2.000$000 réis.[9] Cantores e portugueses ansiosos comprimem-se no novo Teatro de Torrão da Casa da Índia para os concertos. Multiplicavam-se apresentações sob a mão de David Perez, nos vários teatros da corte. Há aquisições maciças de adereços de cena e figurinos e guarda-roupas completos são confeccionados na Itália. Compositores são chamados a dedicar obras ao rei. Em 1769, foi feito um contrato com o maior compositor da escola napolitana, Niccollio Jommelli, para que enviasse anualmente a Portugal uma ópera séria ou bufa e diversas obras religiosas, mediante uma pensão anual.

Usando os textos de Brito e Nery[10] temos a impressão de um Portugal rico e glorioso, entretanto, outros autores apontavam para a miséria da população que aparece na carta de Twiss em viagem a Portugal, falando de Lisboa em 1772:

> Está esta cidade com pouca differença no estado, em que ficou depois do terremoto de 1755. Apezar de estarem construindo diariamente novos edifícios, um grande numero de ruas ainda estão obstruidas pelas ruinas. As ruas não são illuminadas de noite, de sorte que um estrangeiro não poderia andar por ellas sem perigo: poucos dias antes da minha chegada tinha um italiano sido assassinado e roubado no meio das ruinas d'esta cidade. [11]

A este texto pode-se ainda acrescentar Stein, quando diz que apesar de Espanha e Portugal conhecerem um novo revigoramento, os europeus já

---

[9] NERY, Rui Vieira - *História da Música*. Sínteses da Cultura Portuguesa. Imprensa Nacional. Casa da Moeda. Portugal.1991. p. 100

[10] BRITO – *História da Música Portuguesa*. Ob. Cit. NERY – *História da Música*. Ob. Cit.

[11] BRANCO, Manoel Bernardes - *Portugal e os Estrangeiros*. Livraria de A. M. Pereira Editor. Lisboa. 1879. p.264.

questionavam os conceitos e práticas de Estado absoluto, da Igreja e do desfrutar privado do ouro e da prata como geradores de riqueza. As riquezas das colônias não chegam a Portugal como um todo, alcançam especialmente a manutenção do trono, e continua: "A Espanha era o doente europeu em 1700 e Portugal era o esquecido".[12]

Os músicos portugueses continuaram indo à Itália. Nesta época não mais para Roma, mas para Nápoles. Seguem João de Souza Carvalho (1745 - 1798), do Colégio de Vila Viçosa; Jerônimo Francisco de Lima (1741 - 1822) e Brás Francisco de Lima (? - 1813), do Seminário Patriarcal de Lisboa. No seu regresso estes músico ingressam no corpo docente do Seminário Patriarcal de Lisboa, onde já estão Luciano Xavier dos Santos (1734 - 1808), que estudou em Santa Catarina de Ribamar com Giovani Giorgi, Pedro Antônio Avontano (1714 - 1782), filho de um violinista da Capela Real da Câmara, e João Cordeiro da Silva (1756 - 1763), mestre-de-capela do Palácio da Ajuda e, possivelmente, também ex-bolsista em Nápoles. [13]

A música sacra produzida neste período muito se assemelhava à ópera, em escrita e linguagem expressivas. Os maiores compositores portugueses da época se dedicavam também à música sacra, formando um repertório que ia desde um simples baixo contínuo até uma orquestra completa, com flautas, oboés, fagotes, trompetes, trompas, trombone, percussão, cordas, coro e solistas, com ampla circulação nacional. A presença de cópias em lugares diversos demonstra seu alcance de circulação na época.[14] Das mãos de compositores de óperas saíam partituras sacras, e das mãos dos maestros da

---

[12] STEIN, Stanley J. - *A Herança Colonial da América Latina*: Ensaios de dependência econômica. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1976. p.25.

[13] NERY, Ob. cit. p. 104

[14] Idem. p.105

ópera os cantos das missas. A música de compositores de renome internacional, como Jomelli não ficava restrita à corte e à Capela Real, mas também acontecia na igreja.

> A 26 de novembro. dia de Santa Cecilia, dirigi-me á egreja de S. Roque para ouvir música, que durou tres horas. Era composição de Jomelli, e eis a disposição da orchestra. No coro dos orgãos, que fica por cima da porta principal, estavam dez castrados da capella real; a um lado tinham-se collocada 16 rebecas, 6 rebecões, 3 rebecões grandes, 4 violas, 2 charamelas, 1 buzina, e em baixo um côro de quarenta vozes, e do lado opposto exactamente a mesma cousa. [...] Quem dirigia a orchestra era o celebre David Perez, muito conhecido na Inglaterra. Era prodigioso o numero de pessoas, que se achavam na egreja.[15]

A música além de grandiosa era executada pelos melhores músicos da época e, como se vê no texto acima, não era reservada somente à corte. A música profana e a sacra se confundiam nos dias e lugares. A letra era diferente, mas o tratamento era o mesmo. O espaço litúrgico era constantemente invadido pela música da corte num entrelaçar de influências.

Tanto com D. João V, quanto com D. José I e D. Maria, a corte portuguesa possuía músicos do mais alto nível internacional, assim como a Orquestra da Real Câmara contava com um efetivo que oscilava entre 32 e 51 músicos, estes, os melhores da Europa. William Beckford, ao se referir à Capela Real e a Real Câmara diz:

> A Capela da Rainha de Portugal é ainda a primeira da Europa; pelo que se refere a excelência vocal e instrumental, nenhuma outra instituição do gênero, incluindo a do próprio Papa, se pode gabar de possuir uma tal coleção de admiráveis músicos.[16]

---

[15] BRANCO, Ob. cit. p. 265

[16] *The History of the Caliph Vathek; and European Travels*, Londres, Ward, Lock and Co., p. 353. Apud BRITO - Ob. cit. p. 113

Assim era Lisboa, misturava a pobreza e a riqueza. Na corte, os melhores músicos europeus, nas casas simples, o fandango, que era acompanhado pela guitarra no dedilhar das cordas, na batida com a mão no corpo do instrumento. Os corpos que dançavam e se movimentavam marcando os compassos com os pés, com castanholas ou nos dedos que estalavam, o suor que descia em bica, a comida sem luxo de caça assada, sardinhas com pimenta e vinagre, salada de toucinho, ovos, maçãs, e depois um sono de bom leito.[17] Entre a gente rica a suntuosidade e o ócio na necessidade vital de reputação e prestígio. Bestas e criados é que precisam trabalhar, gente de bem brinca com a vida. Somente estuda manuais de comportamento, aprende a arte da dança com franceses bailarotes, que ensinam também o bem andar, saudar e fazer todas as cortesias que convêm às pessoas honestas. O significado dos gestos, do andar que dá preciosas informações sobre a maneira de ser e a qualidade das pessoas. A importância da função não produtiva do tempo. A reputação do indivíduo indexada ao grau de abstenção do trabalho que ele exibe.[18] Tourada e estalar de castanholas de gente humilde, música italiana nas igrejas e orquestras, danças e gestos franceses nos saraus dos abastados.

O lisboeta André da Silva Gomes viveu nesta cidade cheia de contrastes. Nascido por volta de dezembro de 1752, em sua infância ingressara nas aulas de gramática latina no dia 6 de março de 1763, e consta ter sido sua moradia em Santa Marina, perto do Largo da Graça. Foi aluno do professor Manoel José Esteves Pinheiro, Bacharel formado em leis.[19] O programa de ensino regulado por alvará da coroa, instituía um professor em cada bairro, com classe

---

[17] BRANCO, Ob. cit. p.266

[18] MADUREIRA, Nuno Luis - *Lisboa Luxo e Distinção.* 1750-1830. Editorial Fragmentos. Lisboa. 1990. p.31.

[19] ANDRADE, António Alberto Banha de - *A Reforma Pombalina dos Estudos Secundários* (1759-1771). Contribuição para a História da Pedagogia em Portugal. Coimbra Editora Ltda. Coimbra. Portugal. 1981. 2. Vol p. 129

aberta e gratuita de gramática latina.[20] O tempo das aulas era de no mínimo três horas pela manhã e três horas à tarde.[21] No relatório presente nos volumes de Andrade, o professor se refere aos anos 1765-66. As aulas começaram em novembro de 1759 no Bairro de Santiago[22]. Andrade nos informa que o ano em que Gomes ingressou, revelou-se como o melhor ano desta escola, que apresentava um crescendo no número de alunos e, posteriormente, marcando sua decadência, este número veio a decair. O curso originariamente durava de dois a três anos, sendo o período escolar de outubro a agosto.[23]

A maior parte dos estudantes residia em Lisboa, por vezes em casa de outrem ou em locais predominantemente pobres como: Beco da Alfama, Adiça e Marco Salgada.[24]

> O professor sentia-se satisfeito, e na conta ao superior hierárquico, reduzia a três as obrigações do mestre e dos pupilos: 1- 'Todos, quanto ao que eu posso alcançar, tem satisfeito obrigaçoens de catholicos, especialmente a confissão de todos os mezes; e algum que tem faltado, sujeitou-se ao castigo que me pareceo necessario e suficiente para emenda'; 2 - 'Tambem julgo que não tem deixado de corresponder às obrigaçoens de fieis vassallos de hum tão zeloso e pio Monarcha'; 3 - ' e às de subditos de hum tão justo e vigilante Prelato, porque hé grande a quantidade dos que em, dois annos e ainda em menos tempo de Gramatica, tem sahido para Rhetorica, para Religioens e outros ministerios, com admiravel conhecimento e mais que ordinaria intelligencia da mesma Arte.[25]

Neste texto percebemos os laços mantidos entre o Estado e a Igreja, sem poder-se definir onde começa e termina este limite.

---

[20] Idem p. 83
[21] Idem. p. 89
[22] Hoje, Rua das Damas, perto do Largo do Contador Mor, Lisboa, segundo levantamento da bibliotecária Eliane Junqueira na Biblioteca da Casa de Portugal, São Paulo.
[23] ANDRADE, Ob. Cit. p. 329
[24] Idem. p. 328
[25] Idem p. 329

Ao constatar-se que André da Silva Gomes freqüentou as aulas de gramática latina, levanta-se a questão de como deve ter acontecido sua formação musical. Sendo o Seminário Patriarcal, escola mais importante de Portugal mantida pela coroa, que recebia meninos entre 8 e 9 anos de idade, como poderia Gomes ter estudado ao mesmo tempo no Seminário Patriarcal e participado das aulas de Gramática Latina? Tendo 11 anos em 1763, ano em que ingressou nas aulas de Gramática Latina, levanta-se a possibilidade de que seu ensino musical tenha acontecido junto ao músico Joaquim José dos Santos, como nos aponta Duprat, mas em alguma igreja de Lisboa, paralelo ao ensino de Gramática Latina, como fez mais tarde em São Paulo ao dar aulas de Gramática Latina e ensinar música aos meninos do coro.[26]

Provavelmente, a possibilidade de conhecer outras terras e viver em um mundo menos competitivo, onde as oportunidades para um jovem músico metropolitano seriam mais amplas que em Lisboa, pesaram na decisão de Gomes de vir para a Colônia. Os melhores espaços musicais em Portugal eram ocupados por músicos italianos e para um músico que não trilhava os caminhos do pré-clássico italiano, como era o caso de André da Silva Gomes, seria ainda mais difícil[27]. Para um músico da terra as possibilidades eram ou rumar para a Itália, ou lançar-se a uma viagem, ideal na Europa iluminista, que

> engloba o próprio princípio da experiência do conhecimento, valorizando a observação direta e a verdade da descoberta empírica. Para um jovem de boa família era imprescindível completar a educação acadêmica com uma jornada por países distantes, aprendendo, ouvindo e vendo. (...) As capacidades de

---

[26] O prof. Duprat nos aponta André da Silva Gomes ter sido aluno do compositor e mestre-de-capela José Joaquim dos Santos (1747-1801) mencionado em "A Arte Explicada do Contraponto" p. 118 de autoria do compositor, no qual faz respeitosa referência "... sabia e experimentado Mestre...e insigne the hoje." DUPRAT- Música na Sé de São Paulo Colonial. São Paulo: Paulus. 1995. p. 60-62

[27] BRITO, ob. cit., p. 117-118, indica que portugueses da mesma época de André da Silva Gomes compunham com diferentes aspectos do período pré-clássico de raiz italiana, especialmente napolitana, com relativa leveza e simplicidade do *style galant*.

> observação refinam-se, o olhar aguça-se sobre o real. Como gênero literário, e livros de distração, os relatos tendem contudo a sublinhar o exotismo dos países, carregando nas cores vivas dos costumes bizarros, idiossincrasias e particularidades triviais. O conhecimento do outro é etnocêntrico, e organiza-se quase sempre em torno das categorias centrais de civilizado/não civilizado.[28]

Vir para a Colônia não era o mesmo que ir para a Itália, tão sonhada de tantos músicos. A Colônia era terra do medo, do inferno, dos demônios.

> Os próprios portugueses, tão pouco incomodados pelo sabá das feiticeiras, e mais preocupados em rastrear a presença demoníaca, iriam se mostrar, entretanto, alertas às práticas religiosas indígenas e afro-brasileiras, intrigando-se com seu caráter coletivo. Tal atitude perdurou até o século XVIII, quando no resto da Europa ninguém dava mais muita importância a isto.[29]

Mas, apesar desta preocupação com a presença demoníaca, era também considerada por outros como terra dos sonhos edênicos. Apesar da edenização ter sido mais vigente no início da colonização, a visão de alguns ainda continua sendo fantasista, no século XVIII, como é o caso de Pedro de Rates Henequim, reputado cristão-velho, nascido em Lisboa, que, após viver cerca de duas décadas no Brasil, voltou a Portugal em 1722 com o espírito repleto de idéias novas. Ficou encantado com aquela terra, e passou a alimentar a fantasia de que o Éden estaria assentado em alguma de suas serras.[30]

---

[28] MADUREIRA, Ob. Cit. p. 11

[29] SOUZA, Laura Maria de - *Inferno Atlântico*. Demoniologia e Colonização séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras. 1993. p.43.

[30] GOMES, Plínio Freire - *Um Herege vai ao Paraíso. Cosmologia de um ex-colono condenado pela Inquisição. 1680-1744.* São Paulo: Companhia das Letras. 1997. p.15

Um músico em São Paulo

André da Silva Gomes vem para São Paulo, a convite da Igreja. Com seu rendimento, além de sustentar sua família, tem que manter a execução do coro, escrever música e contratar cantores e instrumentistas. Instrumentistas não necessitou de imediato, pois, segundo o desejo do bispo, a música deveria ser predominantemente vocal para que não se assemelhasse à música da Casa de Óperas. Gomes tinha um recebimento muito baixo. Em Portugal um castrato, mestre-de-canto ou virtuose ganhava entre 40.000 a 50.000 réis[31] sem qualquer outro gasto. Na Bahia músicos-cantores chegavam a ganhar entre 80.000 a 100.000 reis. Incomparável ao do glorioso David Perez que foi trazido para Portugal pelo fabuloso salário de 2.000$000 réis.[32] Com parcos 40.000 réis Gomes veio para São Paulo. Não era um salário muito alto se comparado com os citados acima ou mesmo com o salário que Marcos Portugal, músico português de idade aproximada à sua, recebia quando veio para o Rio de Janeiro 190.000 réis.[33]

Tomando Marcos Portugal como comparativo a André da Silva Gomes, aquele nasceu em Lisboa em 1762, dez anos mais velho que Gomes. Foi educado no Seminário Patriarcal de Lisboa, sendo aluno de João de Souza Carvalho. Inicialmente compôs óperas cômicas em língua portuguesa apresentadas no Teatro do Salitre, partindo em 1792, com seus próprios recursos,[34] para Nápoles, onde compõe várias óperas com grande sucesso. Sua formação na Itália não fica muito clara, mas seu sucesso é reconhecido após a apresentação de suas óperas em Parma, Roma, Veneza e Milão. Retornou a

---

[31] SARRAUTE, J.P. - Marcos Portugal. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian. p. 119.
[32] NERY, Ob. Cit. p. 100.
[33] SARRAUTE, Ob. Cit. p. 119.
[34] BARROS, João de - *Portugal Maravilhoso*. Lisboa: Edições Universo. 1952. p. 427

Portugal em 1800, onde se tornou diretor do Teatro São Carlos e mestre-de-capela do Rei.[35]

Estes dois músicos de formação e informações diferentes, partindo da mesma cidade, Lisboa, tomam caminhos opostos. Marcos Portugal busca a linguagem reconhecida na época, recebendo o prêmio da fama, Gomes mantém-se ligado a Igreja participando de sua história e seus interesses.

Gomes estando em São Paulo como mestre-de-capela[36] passa a organizar a música da Sé no princípio de 1774. Inicia suas atividades passando a compor arrebatadamente. Produz para consumo imediato e vive esta ansiedade de escrita até 1801, quando se demite, e entra em um período de diminuição de atividades.

Quando a Igreja, na pessoa de Dom frei Manoel da Ressurreição, toma a iniciativa de trazer um músico de Portugal, atitude não usual, pois estes eram nomeados pela Câmara[37], indica como deve acontecer a música em seu interior. Por um lado, temos a possibilidade do interesse em tornar o nível musical mais elevado, pois sendo Gomes formado em berço português tem maiores possibilidades de garantir o cumprimento deste desejo. Por outro lado, temos o Morgado de Mateus que reclamava pela presença de Manso, músico que ocupava o lugar de mestre-de-capela anteriormente, tendo sido dispensado após a chegada de Gomes, por ser operático (que trabalhava na Casa de Ópera).[38] As igrejas da vila de São Paulo possivelmente tiveram sua

---

[35] Grove's Dictionary of music and Musicians. 3. Edição. 1952. p.235

[36] Mestre-de-capela. "As atribuições e deveres do mestre-de-capela da Sé consistiam em ensaiar e dirigir o coro de música e atender ao serviço musical do templo; dar aulas aos moços do coro e à mocidade em geral." DUPRAT. Ob. cit. p. 47

[37] Idem p.47

[38] Idem p. 51

música controlada pelo mestre-de-capela da Sé. Tendo o mestre-de-capela esta importância na cidade, a Igreja mostra sua preocupação com o envolvimento e uso da música sacra produzida pelo mesmo músico da casa de ópera.

Já em Portugal a música operática italiana influenciou em larga medida o estilo da música religiosa produzida no século XVIII. Os modelos em Portugal são dos napolitanos David Perez e Niccolò Jommelli, que compunham tanto óperas quanto partituras sacras. No diário de William Beckford encontra-se uma anotação em relação ao 'entusiasmo religioso' demonstrando uma certa preocupação com a preservação deste espírito. Falando sobre a Missa dos Defuntos de Jomelli, acrescenta:

> porque a chama do entusiasmo religioso está a apagar-se em quase toda a Europa e ameaça extinguir-se totalmente dentro de poucos anos. Como ainda arde em Lisboa, consegue produzir, em nossos dias, a mais impressionante expressão musical.[39]

A preocupação e o cuidado religioso ocupavam a mente dos católicos. Os prazeres do ouvir, dentro e fora da Igreja eram os mesmos. A linguagem musical remetia ao mesmo universo e o centro deste universo não era a Igreja. Beckford nos diz ainda:

> Já era escuro quando chegámos. Como tinhamos vindo muito depressa, afigurou-se-nos, de repente, não numa igreja, mas um esplêndido teatro, cintilante de luzes e dos fios de lantejoulas. Todos os altares resplandeciam com as suas velas acesas, todas as tribunas estavam engalanadas com reposteiros do mais vistoso damasco da Índia. Centenas de cantores e de músicos executavam as mais animadas e brilhantes sinfonias. Muito bater de leques, muitos risos abafados e muitos namoricos pela espaçosa nava, confortavelmente atapetada para a acomodação de numerosos grupos de senhoras. A concavidade, em frente da entrada principal, onde ficava o altar mor, de tal modo me parecia um palco e era decorada tão à moda das óperas que eu estava

[39] *Diário de Willian Beckford em Portugal e Espanha*. In BRITO. Ob, cit, p. 117

> sempre à espera de ver uma entrada triunfal do herói ou a descida de qualquer divindade pagã, cercada de cupidos e de rolas. Toda esta ostentação era em honra a Santa Cecilia e custeada pela irmandade dos músicos.[40]

Na Colônia também aconteciam os risos abafados, muito bater de leques e namoricos pela nave, numa interligação inevitável do cotidiano e da fé, o riso e o sagrado, o lúdico e a religião. A proximidade entre a Igreja e o teatro, o sagrado e o inevitavelmente humano causam incerteza nas estruturas pias. Era necessário manter distâncias para que a linguagem usada pela Igreja não perdesse sua força ou fosse confundida com linguagem profana. A música executada nas missas não deveria lembrar os atos heróicos ou amores incompreendidos acontecidos nos programas do teatro, mas sim enfatizar o comportamento piedoso. A Igreja, representada pelo bispo D. Manoel da Ressurreição, desejava manter a identidade de sua música e a música barroca vocal correspondia a esta expectativa no momento em que é construída, tendo a letra como condutor. A importância do texto torna a música instrumento de convencimento e de confirmação dos intuitos para o qual é criada. Se a escrita dos compositores comprometidos com a ópera ou nos ditames do estilo clássico em vigência, é desarticulada da palavra e da liturgia e seus significados, um compositor como André da Silva Gomes, poderia voltar a valorizar os pilares da fé e retomar a dimensão sacra da música da Sé e demais igrejas de São Paulo.

---

[40] *Idem, Ibidem*



São Paulo – das névoas às luzes

São Paulo – das névoas às luzes em São Paulo.

Através de caminhos difíceis, após uma longa viagem cheia de medos e dúvidas, chega a este pequeno lugarejo André da Silva Gomes. Vem trazido pelo terceiro bispo de São Paulo, Dom frei Manoel da Ressurreição, fazendo entrada solene na cidade aos 19 de março de 1774.[41]

Já havia um músico na cidade, Antonio Manso da Mota, que ocupava o cargo de mestre-de-capela da Sé. Manso era natural de Sabará, nas Minas Gerais, e posteriormente deve ter estado na Bahia, vindo então para São Paulo. Com a chegada de André da Silva Gomes Manso perdeu sua colocação e foi proibido de atuar em todas as igrejas, sendo usado como justificativa o fato de ser operário (trabalhava na Casa das Óperas) e ser mulato, além de suas músicas serem de violinos.[42]

Gomes estabeleceu-se em São Paulo. Pelas ruas poeirentas e muito pobres de São Paulo ele circulava. Ensinava meninos, compunha freneticamente, administrava a música dos atos litúrgicos. Para suprir as necessidades, passou a estender suas atividades às irmandades, conseguindo, desta forma, dobrar o seu recebimento com suas participações nas festas. Participava das Festas da Câmara - Corpus Christi, São Sebastião, Anjo Custódio; e da Ordem Terceira do Carmo, da Irmandade do Santíssimo Sacramento, além dos eventuais serviços fúnebres.

É possível que a necessidade de mão-de-obra o tenha impelido a acolher em sua casa crianças necessitadas, que somam o número de 16 agregados

---

[41] WERNET, Augustin- *A Igreja Paulista no Século XIX. A reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861).*São Paulo. Editora Ática. 1987.p.33.

[42] Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, cat d. 2666 - Apud DUPRAT, Ob. Cit. p 51

homens. Naqueles tempos, em São Paulo, era bastante natural receber enjeitados. A pobreza era considerável e as mães mais necessitadas abandonavam seus filhos nas ruas ou em instituições. Tomado como o agregado, a criança vivia um estado intermediário entre escravo e trabalhador livre; sendo que em 1765, este grupo ocupava 11,49% da população. Também eram encaminhados para parentes ou para outras famílias mais abastadas, e o número de enjeitados só diminuiu a partir de 1840, possivelmente pela melhoria das condições econômicas. Os agregados, embora fossem em número menor que os escravos, eram aproveitados em diferentes tipos de serviços, inclusive tendo participação na atividade econômica da família, embora nunca perdessem sua condição de agregados.[43] Eventualmente, constavam nos recenseamentos como filhos e eram orientados a aprender algum ofício como o de alfaiate, costureiro, tropeiro, negociante, lavrador, músico ou tecelão. No senso de 1836, 31% da população ainda mantinha agregados. Estes, ocupando os espaços de sobrevivência deixados pelos escravos, apareciam nos domicílios como formas alternativas de mão-de-obra.[44]

Os agregados que Gomes acolheu, receberam seu nome, como usualmente se fazia e, possivelmente, integraram o coro de meninos na Sé. Também em Minas Gerais tal prática existia. Muitas crianças mulatas órfãs ou abandonadas, eram entregues pelo Senado da cidade aos mestres de música, como nos conservatórios napolitanos, e estas escolas de música de chantres ou cantor, existem também em Lisboa desde 1150.[45] A música se tornava uma chance para os meninos pobres integrarem um lugar mais privilegiado no grupo social.

---

[43] SAMARA, Eni de Mesquita- *As Mulheres, o Poder e a Família. São Paulo século XIX.* São Paulo: Editora Marco Zero. 1989. p. 44 - 66

[44] Idem p. 81

[45] BRITO. Ob. cit. p. 22

Gomes estando em São Paulo, lança-se no dia-a-dia que consome as energias, esgota a força e desafia a criatividade no seu longo derramar-se tedioso. O compor para a missa do próximo domingo era um dever - um salmo, um *Te Deum*. As procissões, as crianças abandonadas para ensinar, os poucos recursos, as novas partituras, tudo se junta num grande desafio. Estar em uma cidade da colônia, longe de toda a grande produção de música, e continuar a compor, a acreditar que é possível transformar, só pode ser causado pela paixão e pela fantasia que organiza a atividade, por meio de técnicas e meios elaborados, que segue seu próprio movimento como o desejo do homem.

A partir de 1789, Gomes passa a ter mais uma atividade na vida musical da cidade: entra para o Primeiro Regimento de Infantaria Miliciana, recebendo a patente de capitão e figura no Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Sé. Sua função era certamente dirigir a corporação musical , que em cada regimento de infantaria e artilharia, era constituída de 12 componentes, provavelmente distribuídos em grupos de quatro : clarins, tambores e pífaros.[46] Neste ano, os elementos que possui para realizar a música na Catedral da Sé são: três meninos do coro e um organista, Inácio Xavier de Carvalho, que reveza com o mestre-de-capela na voz de baixo.[47] Viveu apertadamente até 1797, quando é nomeado mestre de gramática latina passando a ganhar 400.000 réis anuais, dez vezes maior que o anterior - 40.000 réis anuais.

---

[46] DUPRAT, Ob. cit. p. 68

[47] Idem p. 63

São Paulo das névoas

A cidade de São Paulo, como muitas outras foi construída em lugar alto. Havia um certo desalinho nas suas casas de telhas vermelhas e paredes esbranquiçadas com cal. Certamente o sentido do provisório, do fugaz na expectativa de enriquecer e voltar à metrópole, desse à cidade este ar desatento. De vida religiosa intensa, já de longe avistavam-se as torres de suas igrejas. A Catedral da Sé, com sua única torre quadrada, era circundada por moradias comuns, exceto a residência do governador e o Colégio dos Jesuítas. Com seu interior nu, desprovido de bancos, era freqüentada por ricos e pobres, por mulheres que sentavam-se no chão, assim como em Portugal, mostrando suas diferenças no se cobrir. As mais pobres apareciam tão cobertas no interior da igreja como nas ruas, enquanto as ricas mostravam braços de fora, talvez sob um fino véu. Todas sentavam-se à moda oriental sobre esteiras estendidas no piso.[48] A Catedral da Sé era o coração da cidade. Às suas portas circulavam homens de ponchos e chapéus de abas largas e beatas de longos vestidos escuros.[49] Aos domingos, com o movimento dos habitantes que vinham de perto e de longe, é que se faziam os negócios.

Em Portugal acreditava-se que aqui se enriquecia tão rapidamente que nem havia a necessidade de trazer a família. Seria pouca a demora naquelas terras insalubres, incultas e povoadas por bugres antropófagos,[50] e em bom

---

[48] LAGO, Pedro Corrêa do - *Iconografia Paulistana do Século XIX*. São Paulo: Metalivros. 1998. p. 77

[49] O uso da baeta era costumeiro até que em 1775 foi proibido pelo governador Martim Lopes Lôbo de Saldanha, sob pena de prisão e multa, e somente em 1810, por carta-régia da Coroa a prática foi abandonada. LEITE, Ob. cit. p. 98.

[50] ARAÚJO, Emanuel - *O Teatro dos Vícios*. Transgressão e transigência na sociedade urbana colonial. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio. 1993. p. 283

unesp

português, ser brasileiro é como ser pedreiro, porteiro, sapateiro, bodegueiro: um meio de vida.[51] É enriquecer e voltar o mais rápido possível.

Mas, em chegando, a cidade é apenas o movimento moroso quebrado pelo passar dos tropeiros, num tédio de cidade pequena, mantida longe das cidades mais opulentas, que ainda se fará presente até o século XIX, no que se registra nos textos a seguir de Álvares de Azevedo e Castro Alves[52]:

> Enquanto no Rio reluzem esses bailes à mil e uma noites, com toda a magia de fulgências e luzes, por aqui arrasta-se o narcótico e cínico baile da Concórdia Paulista - Nunca vi lugar tão insípido como hoje está São Paulo - Nunca vi cousa mais tediosa e mais inspiradora de *spleen* - Se fosse eu só o que o pensasse, dir-se-ia que seria moléstia - mas todos pensam assim - A vida aqui é um bocejo infinito.[53]

> Eis-me em São Paulo(...) na bela cidade de névoas e das mantilhas (...) nós os filhos do Norte (...) sonhamos São Paulo o oásis da liberdade e da poesia plantado em planas campinas do Ipiranga... Pois o nosso sonho é realidade e não é realidade... Se a poesia está no envergar o poncho escuro (...) se a poesia está no esfumaçar do quarto com o cigarro clássico, enquanto lá fora o vento esfumaça o espaço com a garoa (...) se a poesia está no espreitar de uns olhos negros através da rótula dos balcões ou através da rendas da mantilha que em amplas dobras esconde as formas das moças, então a Pauliçeia é a terra da poesia. Sim, porque aqui não há senão frio, mas frio da Sibéria; cinismo, mas cinismo da Alemanha (...) casas que parecem ser feitas depois do mundo, tanto são desertas (...) São Paulo não é Brasil. É um trapo do pólo pregado com goma-arábica na fralda da América....[54]

---

[51] MENEZES apud SOUZA, Otávio - *Fantasia de Brasil*. As identificações na busca da identidade nacional. São Paulo: Editora Escuta. 1994. p.86

[52] BORGES, Urquiza Maria – *A Cidade de São Paulo – meados do século XIX* – In HISTÓRIA (Fundação para o desenvolvimento da UNESP) São Paulo,17/18. 1998/1999. P. 45. Faz comparação entre os comentários a respeito da cidade feitos por viajantes, estudantes, leitores e redatores do Correio Paulistano, percebendo convergências e divergências nas avaliações a respeito da cidade. Os viajantes, como Saint Hileire e Kidder, não a criticam com a radicalidade de alguns estudantes, entre eles Álvares de Azevedo e Castro Alves.

[53] BIBLIOTECA ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS. *Cartas de Álvares de Azevedo*. Apud BORGES, Urquiza Maria - Livre Docência. 1997. p. 2

[54] ALVES, Castro. Obra Completa. Apud LAGO Ob. cit. p 16.

No bocejo da lentidão dos dias, envolta em névoas, São Paulo se derrama distraída sobre o topo do morro.

nas ruas

Possuía poucas ruas organizadas em seu crescimento desleixado. Em 1790 eram apenas : São Bento, Direita, São Francisco, das Casinhas, das Flores, do Carmo, do Rosário, da Quitanda e a nova do Guaçu, com suas travessas. Somente no decorrer do século XIX a ordenação de números , nomes e a institucionalização do marco Zero, oficializou nomes como : 7 de abril, Voluntários da Pátria, em lugar de : Beco da Cachaça, Beco dos Cornos, Beco do Sapo, Rua do Jogo da Bola[55]. A que acolhia gente mais rica era a Direita, com seu casario bem armado e com lojas de "fazenda seca" de onde saltavam as mercadorias, além de ser também a segunda mais povoada perdendo apenas para a do Rosário. A rua que refugiava os menos abastecidos era a de São Bento com casinhas escuras e lamacentas.[56]

De longe se via as altas torres das igrejas; após os sobrados , as casas térreas e a cadeia. Nas ruas de terra pisada sem calçamento alongam-se casas comportadas. As ruas não eram tão desertas como as de Vila Rica e mantinham uma limpeza singela. Por elas circulavam a escravaria, os vendedores, os carregadores de água e todo o tipo de gente. Havia índios e negros armados, valentões desordeiros em bandos, mal acomodados à cultura européia, os quais somente os policiais refreavam ou a força assustava. Também vagueavam pelas ruas leprosos a esmolar, que amedrontavam os

---

[55] MORSE, Richard M. - *Formação Histórica de São Paulo. De comunidade à metropole.* São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1970. p. 49

[56] BRUNO, Ernani da Silva - *História e tradições da Cidade de São Paulo.* Arraial dos Sertanistas. vol I. São Paulo: Editora Hucitec. 4. Edição. 1991. p. 172

unesp

sãos na possibilidade de acontecer o mesmo um dia. Na rua das Casinhas, toda aquela gente ali acocorada a anunciar suas mercadorias.

O maior e mais constante movimento nas ruas por esse tempo, era o das tropas de burros. A riqueza passava por São Paulo. Passava no lombo de animais. O som lento e obstinado de cascos acompanhava os tropeiros, trazendo e levando mercadorias e notícias que circulavam por vilas, fazendas no interior e em outras cidades. Por quase um século e meio, até que viessem as estradas de ferro em meados do século XIX , eram os tropeiros que faziam a ligação entre regiões afastadas do interior do Brasil, exercendo papel importante na unificação nacional, como verdadeiras veias de comunicação.[57] Circulando pelas ruas, haviam os bem vestidos, com longos ponchos, que traziam detalhes advindos dos recursos e prosperidade do dono, e chapéus de feltro de abas muito larga. Mas também haviam os mais modestos, no dorso das mulas com arreios e indumentária simples.[58] Entretanto, tanto modestos quanto ricos cumpriam seu papel ao tempo esperado,

> pois com toda essa bruteza, essa gente era dotada de admirável probidade. Os carregamentos eram transportados com possível resguardo e fielmente entregues ao destinatário, muito diversamente do que hoje se dá com o pessoal das estradas de ferro, onde são freqüentes aos extravios.[59]

O açúcar produzido pelos engenhos de Itu, Porto Feliz, Tietê, Capivari, Água Choca, Indaiatuba, Campinas, Limeira, Mogi-Mirim, descia no lombo das tropas para o Porto de Santos.[60] Também circulavam carne-seca, aguardente e outros produtos da região. Traziam do Porto de Santos sal, vinhos portugueses,

---

[57] Idem p. 35

[58] LAGO, Ob. Cit. p.26 a 29

[59] BUENO, Francisco de Assis Vieira – *A cidade de São Paulo. Recordações evocadas de memória.* São Paulo: Academia Paulista de Letras. 1976. p 29

[60] idem, ibdem.

vidros, ferragens, fazendas, e uma lista interminável de produtos que alimentavam as populações. Kidder nos diz:

> As tropas (...) ofereciam um aspecto interessante. Eram compostas de cem a trezentas mulas cada uma e levavam número suficiente de homens para lidar com os cargueiros e guardá-los. Os burros geralmente levavam apenas uma cangalha com dois jacás perfeitamente balanceados, contendo sacos de açúcar ou outra carga qualquer. Um dos animais é amestrado para conduzir os demais. Esse, que é geralmente escolhido pela sua prática e conhecimento dos caminhos, além de outras qualidades, - leva em geral um penacho na cabeça, fantasiosamente ornamentado de conchas marinhas, fitas e penas de pavão. Leva ainda um sincerro pendurado ao pescoço e caminha sempre à frente dos outros. O tropeiro chefe vai sempre muito bem montado e leva um laço preso à cincha, pronto para ser arremessado sobre qualquer animal que desgarre.[61]

O cincerro ou guizo, usado pelos animais, também era usado em Portugal nos animais das liteiras com o objetivo de avisar as pessoas mais distraídas que viessem em direção contrária, em caso de caminhos íngremes ou estreitos.[62] Pela dificuldade dos nossos caminhos, o mesmo motivo levou ao seu uso aqui.

Os caminhos passavam por São Paulo. O principal e pior deles, pelos acidentes, era o Caminho do Mar - Caminho para Santos. Seu percurso durava no mínimo dois dias, como nos diz Saint-Hilaire, galgando o viajante partes escarpadas e perigosas.[63] Este era o fundamental veio de escoamento de produtos da capitania . Entre 1797 e 1802, no tempo do Capitão General Melo Castro e Mendonça - o Pilatos , ainda não era carroçável, mesmo nos lugares mais planos. O Caminho do Mar, que fora trilha de índios, transformou-se em

---

[61] KIDDER, Daniel P. – *Reminiscências de Viagens e Permanências no Brasil. Rio de Janeiro e Província de São Paulo.* São Paulo: Livraria Martins Editora. Editora Universidade de São Paulo. 1972. p 181

[62] MADUREIRA, Ob. cit. p 28

[63] SANT-HILAIRE, Auguste de – *Viagem à Província de São Paulo, e Resumo das viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai.* São Paulo: Livraria Martins Editora. Editora Universidade de São Paulo. 1972. p. 161

principal via da capitania e foi o eixo básico do organismo econômico de São Paulo. Permaneceu por longo tempo arriscado e íngreme, por onde perdiam-se freqüentemente os carregamentos. Através dele fazia-se contato com um outro mundo sendo algumas vezes o movimento suspenso por motivo de epidemias.

Noite e dia escravos e pessoas pobres cercavam o chafariz da Misericórdia, construído pelo Mulato Tebas, único para abastecer todo o bairro da Sé. Havia ainda dois outros chafarizes: perto da ponte de Lorena e no pequeno Largo do Açu. Este pequeno número de bicas não conseguia fornecer água suficiente para toda a população; escravas transitavam sempre com potes na cabeça vindo do Tamanduateí.[64]

Em fins do século XVIII, passado um pouco o euforismo das bandeiras, a agricultura começa a estabilizar-se e crescer, abrindo maior possibilidade de sua presença no comércio. Mulheres roceiras traziam o excedente para vender na cidade: ovos, hortaliças e peixes frescos. Havia também as vendedoras de garapa - potes à cabeça cheios de caninha do Ó.[65] As escravas ganhadeiras, grupo formado por escravas de pessoas empobrecidas, aumentavam o ganho familiar com o comércio ambulante de tecidos baratos, quitutes, e miudezas de todo o tipo nas ruas centrais.

As mulheres mais pobres estavam nas ruas garantindo sua sobrevivência lavando roupas nos chafarizes públicos, nas pontes à beira do Ribeirão. Outras criavam porcos soltos, que às vezes invadiam os quintais de vizinhos, levando

---

[64] BRUNO, *Memórias da Cidade de São Paulo*. Depoimentos de moradores e visitantes. 1553-1958. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. 1981. p.51

[65] DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo do século XIX. São Paulo: Editora Brasiliense. 1995. 2. Edição.* p. 25.

algumas famílias a construírem muros de taipa para garantir-se contra a invasão de animais. Mulheres briguentas e arruaceiras participavam de motins e quebra-quebras quando faltava água nos chafarizes ou algum gênero alimentício escasseava.[66]

Assim eram os dias: gente que passava trazendo burburinhos distantes, sons que preenchiam o monótono dia-a-dia, enfadonho badalar do tempo. Noites sob a luz bruxuleante dos lampiões por onde vagueavam mulheres envoltas em roupas que mal disfarçavam sua pobreza e prostituição.

dentro de casa

A simplicidade e a falta de luxo dá um aspecto diferenciado às casas paulistas. Na aquarela de Ender[67], uma das raras informações sobre a parte interna das casas mais nobres, percebe-se através da visão e é acrescido pela observação de Martius:

> Entre os moradores de São Paulo o gosto pelo luxo europeu ainda não se desenvolveu (...) Conforto e limpeza são preocupações maiores que elegância ou esplendor na decoração das casas (...) e encontram-se nas salas daquelas províncias cadeiras enfileiradas, pesadas , que datam de longos decênios.[68]

A pobreza de São Paulo contrapõe-se à prosperidade de outras regiões, como, por exemplo, a zona açucareira. Mas, por toda a Colônia, esta diferença não aparece na decoração dos interiores e no conforto do mobiliário. Salvo algumas exceções, como algumas casas de ricos fazendeiros e certos capitães-mores, a modéstia do mobiliário revela a inexistência de espaços aconchegantes para

---

[66] Idem, p. 58

[67] LAGO, Ob. cit. p. 36

[68] MARTIUS – *A Feição da Arquitetura é Insignificante e Burguesa* - In BRUNO, *Memórias da Cidade de São Paulo* . Ob. cit. p.34

unesp

o convívio familiar. Se faz notar, que apesar de ser uma região tão rica em madeira, se encontrasse tão pouco mobiliário; somente algumas cadeiras pesadas num canto, uma grande mesa, caixas e baús que formam os inventários paulistas na maior parte das vezes.[69] Restringem-se ao indispensável para o abrigo, repouso, alimentação e trabalho. O que distinguia os pobres dos abastados era a fartura da mesa, o número de jóias, o vestuário e o *status* proporcionado pelos cargos públicos.

A falta de conforto doméstico pode estar ligada ao caráter do passageiro, típico nas colônias, onde se ia para demorar o mínimo possível. Mas o tempo passava e o mobiliário não se modificava. Na maioria dos lares, o trabalho árduo pela sobrevivência não deixava muito tempo livre para os detalhes da moradia. Mas é conveniente pensar que esta sociedade era marcada pelo isolamento e pela solidão, levando as pessoas a conviverem com um mínimo de acolhimento, sendo sua possibilidade de relações concentrado fora das paredes do domicílio. Os grandes momentos de interação social eram as festas religiosas comemoradas em procissões e missas. Nesses momentos não estavam presentes somente os moradores do núcleo , mas todos aqueles dos sítios e arredores mesmos os mais distantes. As ruas eram iluminadas e recebiam ornamentação especial. Nas janelas pendiam mantilhas, flores, e as pessoas se recompunham em suas roupas. A interação e a sociabilidade marcavam esses eventos.[70]

Casas de taipa com telhados de beiral largo para se preservar as paredes das chuvas. Nas ruas principais casas grandes e sobrados que acolhiam as famílias mais abastadas. Gradativamente, elas vão se tornando menores até

---

[69] ALGRANTI, Leila Mezan - *Família e Vida Doméstica.* In NOVAIS, Fernando A. - A História da Vida Privada no Brasil. São Paulo. Companhia das Letras. 1997. p.105

[70] Idem p. 152

alcançar as margens dos caminhos fora da cidade, onde somente casebres miseráveis atraíam os olhares dos transeuntes. Saint-Hilaire nos fala dos casebres na estrada de São Paulo a Penha,

> onde estão instaladas vendas; [mas,] ao passo que na província de Minas e em outras regiões os estabelecimentos da espécie ficam abertos a todos os que passam, nos existentes nessa estrada a ninguém é permitido entrar na dependência em que se acham os comestíveis e a cachaça; do interior dos mesmos, o proprietário entrega a mercadoria ao comprador, por uma pequena janela aberta para o exterior. Semelhante costume remonta, provavelmente, aos primeiros tempos da descoberta. Os mercadores deviam, então, naturalmente, tomar precauções contra a gulodice dos indígenas e a rapacidade dos mamalucos, os quais por certo, não tinham idéias muito justas do teu e do meu, tanto quanto os próprios indígenas.[71]

Nota-se um fino preconceito que paira sobre índios e mamelucos, como se a fome e a necessidade só atingisse a estes, esquecendo-se de todos os outros miseráveis que na Colônia circulavam.[72]

As casas de chão batido, lastimáveis choupanas de um andar, são associadas à pobreza em suas cozinhas com poças de água. Cidade de muitas crianças abandonadas, onde escravas alforriadas misturavam-se à mulheres pobres a partir do momento em que ambas tinham que garantir a subsistência. Os filhos eram sempre presentes e, com a necessidade, proliferavam. Muitos eram abandonados à sua própria sorte para que alguém recolhesse ou algum animal esfomeado devorasse.

> Um local estratégico, onde muitas crianças eram abandonadas, era bem na frente à casa do Bispo D. Mateus de Abreu Pereira, na Rua do Carmo n. 20, justamente na esquina com a Ladeira, ponto muito freqüentado por lavadeiras, vendedoras e quitandeiras, por ser próximo ao mercado das casinhas: 'logo que

---

[71] SAINT-HILAIRE, Ob. cit. p 183

[72] SOUZA, Laura de Mello e - *Desclassificados do Ouro*. A Pobreza Mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1985. Souza trabalha sobre este tema em Minas Gerais no capítulo - Infratores e infrações : os casos individuais.

> ouvia o choro de qualquer delas... se apressava em mandar seu criado buscá-las e, da janela, batizava a mesma criança, receando que os porcos ou outros animais, que por ali andavam, a devorassem.[73]

Em 1825, quando o Hospital da Santa Casa foi deslocado para a Chácara dos Ingleses, foi implantada a Roda dos Enjeitados para dar assistência à população. Em uma janela do andar térreo do casarão colocou-se um dispositivo para que a criança pudesse ser deixada sem que se conhecesse a procedência da mãe. Estas crianças certamente eram encaminhadas ao Asilo de Crianças situado perto do Convento de Santana, citado por Arnold Greene em 1847.[74]

Cidade de crianças abandonadas e também de doenças. Com as possibilidades existentes, contava com a utilização de plantas curativas, influenciada pelos procedimentos de cura dos índios, cultura tão próxima ao cotidiano, presente na intimidade das casas através das escravas.[75]

Das doenças citadas vemos a varíola, que nunca chegou a alcançar a dimensão que tinha na Europa, mas matou um grande número de pessoas em tempo curto. À epidemia eram atribuídos vários motivos: a corrupção do ar provocada por fenômenos celestes (aparição de cometas, conjunção de planetas etc.), por diferentes emanações pútridas, por semeadores de contágio, ou pela ira de Deus, que irritado com os pecados da população decidia vingar-se.[76]

> Em ofício de 10 de maio de 1768, à Metrópole, o Morgado de Mateus dá contas da terrível epidemia de *iterícias*, na capitania,

---

[73] DIAS, Ob. cit. p. 192

[74] Apud BRUNO, *Memórias da cidade de São Paulo.* Ob. cit. p. 66

[75] HOLANDA - *Caminhos e Fronteiras.* São Paulo: Companhia das Letras.3. edição. 1994. p. 77

[76] DELUMEAU, Jean - *História do Medo no Ocidente*. 1300-1800.São Paulo: Companhia das Letras. 1996. p. 138

> de que não ficou pessoa isenta, falecendo algumas com tanta pressa, que não tiveram tempo para sacramentar-se. Atribui o andaço a fenômenos atmosféricos, como luminosidades, raios e trovoadas.[77]

Nas epidemias de 1737 e 1793, como medidas profiláctica, circularam pela cidade "pontas de gado vacum e rebanhos de carneiros para atraírem sobre os animais influências pestilentas que afligiam os humanos."[78] O Hospital da Misericórdia não era maior que uma casa, com uma pequena enfermaria ajeitada em um ou outro quarto, como em uma casa qualquer. Os remédios usavam como base o vinho misturado a várias plantas medicinais, sendo também utilizados a cachaça e vinagre em fricções e cauterizações no caso da varíola e do sarampo.

Em relação à mão de obra indígena, esta foi muito importante até o século XVIII. Os paulistas deram as costas ao circuito comercial do Atlântico e partiram para o apresamento de indígenas para sustentar sua organização empresarial das plantações. Os números são muito altos. Monteiro nos mostra em uma tabela que, segundo inventários de bens da região de São Paulo, no período de 1600 -1729, havia 28.537 índios para uma população de 1.174 proprietários. Um padre alegava que haviam sido vendidas em praça pública, num período de quatro anos, de 11 mil a 13 mil almas.[79]

Com esta presença cortante, pode-se entender quando Sérgio Buarque de Holanda nos fala da comunicação doméstica :

---

[77] LEITE, Aureliano – *Subsídios para a História da Civilização Paulista.* São Paulo: Edições Saraiva. 1954. p. 96. Também em BRUNO - *História das tradições de São Paulo.* Ob. cit., em vários momentos aparecem citações que fazem relação entre relâmpagos, aparições de meteoros e doenças, sendo presentes sempre as preces e procissões para afugentar a corrupção do ar. Ver p. 330, 340, 342.

[78] TAUNAY, Affonso de E. - *Historia da cidade de São Paulo.* São Paulo: Edições Melhoramentos. p. 176

[79] MONTEIRO, John Emanuel – *Negros da Terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo.* São Paulo: Companhia das Letras. 1994. p. 77

> Assim se explica como Hércoles Florence, escrevendo em 1828, dissesse, no diário da expedição Langsdorff, que as senhoras paulistas, sessenta anos antes, - isto é, pelo ano de 1780 -, conversavam naturalmente em língua-geral brasílica, que era a da amizade e a da intimidade doméstica. (...) Na Província de São Paulo, onde chegou no ano de 1825, o próprio Florence pudera ouvir ainda a língua-geral da boca de alguns velhos. Não seria para admirar se isso se desse durante sua demora de mais de um semestre no Porto Feliz, distrito onde fora numerosa a mão-de-obra indígena e onde, segundo se lê nas Reminiscências do velho Ricardo Gumbleton Daunt, em princípios do século passado 'de portas adentro não se falava senão guarani'.[80]

A presença do índio foi se diluindo. Já a acumulação gerada no comércio de africanos fluía para a metrópole onde mercadores lucravam com o tráfico. Este talvez seja o segredo da melhor "adaptação" do negro à lavoura escravista. O índio vai sendo colocado em segundo plano e repousa nas bordas da comunidade a perambular como louceiro, sobre isso nos diz John Mawe em 1808 :

> Nos arredores da cidade vive certo número de índioscrioulos, que fabricam louça de barro para a cozinha, grandes jarros para água, e uma variedade de outros utensílios, ornamentados com algum gosto. [81]

Os negros começaram a aparecer em São Paulo em fins do século XVI, mas devido a seu custo muito alto, seu uso era restrito, tendo se tornado gradativamente mais presentes no século XVIII. Em 1786 representavam 30% da população paulista, aumentando um pouco posteriormente. No entanto, nunca chegou aos níveis de concentração das cidades de mineração onde atingiram a 80 % da população ou aos do Rio de Janeiro onde, por volta de 1821, constituíam 46 % da população da cidade.[82]

---

[80] HOLANDA, Sérgio Buarque de - *Raízes do Brasil*. 26. edição. São Paulo: Companhia das Letras. 1995. p. 130

[81] Apud BRUNO - *Memórias da cidade de São Paulo*. Ob. cit. p. 22

[82] DIAS - Ob. cit. p. 121

unesp

Reuniam-se em grupos movimentados, ora em conchavos junto aos tabuleiros e os fogões de tacuru, ora nas capoeiras ou batucadas proibidas, onde escravas dançando de peito nu, estalando os dedos ao som de monótonos acordes de viola, contorciam-se com um par, dançando horas a fio. [83]

a Igreja

Começa mais uma missa solene. O templo fundo na sua iluminação absorve as pessoas que vão chegando, acumulando-se. De um lado ficam os homens e de outro as mulheres que, em número maior, acomodam-se sentadas no chão sobre tapetes que foram levados por suas escravas. O que se passa no altar é algo distante, dito em língua estranha, quase às ocultas , em voz baixa, recortado somente pelo coro. A cena, o ritual, as imagens, as lembranças dos mortos que jazem bem abaixo dos pés, fazem de Deus algo de misterioso e próximo. Este é um lugar do medo e da esperança. Todos estão ali: a igreja também é lugar de encontro. Encontro e confirmação - estão todos seguros sob o mesmo teto.

O sermão vivido e acontecido era, antes de mais nada, um espetáculo que atraía muita gente. Esta tendência foi ainda acentuada por impulso do Concílio de Trento. O sermão barroco era o sermão típico, baseado em argumentos alegóricos, e a conclusão deste podia ser muitas vezes totalmente inesperada. Mostrava um cristianismo de visão mágica e misteriosa, marcada sobretudo pela dicotomia céu-inferno, e caracterizada pelo medo do inferno e ansiedade da salvação por meio de gestos mágicos e sacrais.[84]

---

[83] LAGO. Ob. cit. p. 57

[84] HOONAERT, Eduardo - *História da Igreja no Brasil. Ensaio de Interpretação a partir do povo.* Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1977 p. 330-332

unesp

Na distribuição do espaço interno de uma igreja setecentista de confraria mostravam-se as marcas que o papel social designava.

. O recinto clerical - simboliza o lugar dos organizadores do culto. Separação acentuada com a progressiva romanização e influência do catolicismo tridentino no século XVIII e, principalmente, no século XIX.

. O recinto central era reservado às mulheres, que ficavam sentadas no chão, agachadas ou ajoelhadas, misturadas com as escravas, simbolizando sua condição na sociedade colonial brasileira.

. Os recintos laterais- num plano mais elevado os "homens bons", que ficavam em pé numa posição característica de autoridade, tanto diante do clero como da mulher e dos escravos.

. O espaço em torno da porta – era ocupado pelos pretos e escravos, que ficam em pé.[85]

O templo da Sé de São Paulo, no período em que André da Silva Gomes esteve à frente da música, tinha 34 metros da porta principal ao arco do cruzeiro, 12 metros de largura, em taipa de pilão, seis altares laterais mais o altar-mor, na capela-mor, que também era de taipa.[86] Com sua única torre quadrada, foi uma das edificações mais importantes e mais retratadas da cidade, sendo comentada por Tschudi como "uma destas construções carentes de importância, mas que se tornaria muito mais interessante se lhe adicionassem uma segunda torre".[87] Não chegou à atualidade sendo demolida em 1911.

---

[85] Idem p. 294

[86] DUPRAT. Ob. cit. p. 39

[87] Apud BARDI, Pietro Maria - *Miguel Dutra*. in LAGO . Ob. cit. p.143

unesp

A comunicação na estrutura da missa, sobretudo no século XVII foi diminuindo, tornando-se sempre mais formal e artificial. Hoonaert nos diz que passa a ser um ato de devoção no qual se exclui toda e qualquer comunicação espontânea. A missa foi reduzida a um procedimento puramente formal nas mãos dos detentores da cultura central, criando um relacionamento padre/povo, que se estabelecia na ocasião da missa. Povo, como massa passiva, silenciosa e ignorante, que ouve a pessoa da elite, capaz, ativa, participante da cultura letrada. Apesar da liturgia da missa ser um diálogo com a participação dos fiéis, estes foram pouco a pouco afastados de qualquer presença nos atos. Mesmo as saudações que eram direcionadas ao povo, feitas em latim, eram respondidas pelo acólito e acabaram perdendo o seu sentido. A partir deste distanciamento, o povo criou então uma variedade de liturgias próprias, em que padre é dispensável, sobretudo em torno da devoção dos santos e os padroeiros do lugar. A missa ainda é o mais importante, mas com um novo significado e envolta em diversas outras liturgias: a novena, as festas, a procissão e as promessas,[88] e estas são vividas intensamente nas irmandades.

Irmandades e Ordem Terceira

Com as irmandades o catolicismo amolda-se à realidade brasileira, assumindo um papel suplementar ao da Igreja, com um sentido nitidamente leigo. As irmandades são associações de fiéis com o objetivo de realizar obras de piedade e de caridade. A inscrição numa irmandade não era mera formalidade, mas sim um compromisso, uma participação ativa, identificava os indivíduos que dela participavam, sendo palco de discussões, espaço aberto para

[88] HOONAERT. Ob. Cit. p. 301

queixas, e uma possibilidade de integração, principalmente do negro[89]. Acompanhadas de perto pelo Padroado Régio, tais organizações eclesiásticas leigas, movimentavam e dividiam a população num fervilhar de disputas e interesses.

A Ordem Terceira tinha como objetivo o aperfeiçoamento da vida cristã de seus membros. Caracterizava-se por ser composta de camadas mais afluentes da sociedade tais como comerciantes, funcionários e intelectuais. Significava *status* pertencer a uma Ordem Terceira, como também a imediata obtenção de privilégios, graças e indulgências. Algumas irmandades logo se movimentavam para tentar transformar-se em Ordem Terceira, e a Santa Sé, percebendo este subterfúgio, cuidou de anular seus privilégios, devolvendo-lhes a condição de confrarias.

Não se sabe bem quando começam a surgir as irmandades. Se pensarmos que surgiram com as primeiras capelas teremos uma perspectiva ampliada. Cada povoado que se constituía construía seu próprio templo. Tomando Minas Gerais como exemplo, as pessoas chegavam com a intenção de enriquecer e voltar à sua terra de origem. O trabalho incerto e os problemas comuns levavam ao instinto natural de se juntarem para procurarem apoio na igreja que se tornava o centro da vida social, não havendo, naquele momento, muita distinção entre os propósitos religiosos e os sociais da igreja. Este movimento de se juntar e tornar-se uma irmandade não começa em solo brasileiro. São extensão das irmandades portuguesas, que tiveram como origem o espírito associativo popular. Desde o início, o Estado Português importava-se mais com a gestão dos negócios econômicos e políticos do que com a assistência social, sempre inclinado aos interesses das classes privilegiadas. As primeiras

[89] Idem p. 383

associações leigas portuguesas foram formadas para assistir à pobreza na doença e na velhice. Aos poucos, solidificaram-se, fazendo agrupamentos entre profissionais estabelecidos na mesma rua. Diretamente vinculado às profissões, delas surgiram os primeiros hospitais portugueses. Diferente do que ocorria nas diversas partes do mundo europeu, as associações portuguesas não nasceram sob a inspiração da Igreja Católica, mas da iniciativa laica. Um bom exemplo é a irmandade das Mercês que se ligava à questão do resgate dos cativos. Durante muitos anos piratas mouros infestavam as costas de Portugal e Espanha, e foi formada uma indústria de resgates, estando a quantia necessária ao resgate ligada às condições financeiras da pessoa a ser resgatada.

As irmandades leigas no Brasil têm importante função histórica: são promotoras e sedes de devoção , são eficientes como instrumento de sustentação material do culto, arcando com os onerosos custos dos ofícios religiosos. Assim, aliviam o Estado do compromisso da aplicação dos dízimos recolhidos para a implementação do culto. Além disso, assumem a responsabilidade pelos serviços sociais. O exemplo mais reconhecido é o da Santa Casa de Misericórdia que, tendo o traço das irmandades, tinha um cunho social acentuado. Integrar seu quadro era sinal de prestígio social, sempre almejado pelas camadas menos privilegiadas. Algumas das mais belas obras são fruto da concorrência entre as irmandades, que construíam igrejas e delas tomavam conta. Também desempenhavam o papel de banco, emprestando dinheiro a juros a seus membros.

Quanto às irmandades negras, enquadravam o negro aos padrões sociais do branco e promoviam a assimilação do cristianismo, numa espécie de sincretismo religioso. Dentro das irmandades todos eram irmãos, e lá já não

havia senhores. Sentia-se que a condição de escravo ou de uma humilde lavadeira era superada momentaneamente nas reuniões e festas da irmandade, como por exemplo nos papéis de reis do Rosário e de Imperadores do Divino, nas festas do Divino Espírito Santo. Os cargos de importância, de direção e honra, davam valorização social aos que os recebiam. Por meio desses grupos, os escravos também conseguiam juntar pouco a pouco suas economias para comprarem a liberdade de alguns de seus membros. Tudo contribuía para a acomodação da religiosidade africana. Os negros agrupavam-se nas irmandades de Santa Efigênia, Nossa Senhora do Rosário e sobretudo de São Benedito, e os pardos nas irmandades da Nossa Senhora do Amparo dos Pardos e São Benedito dos Pardos. [90]

Outro fator que reunia os negros em torno das irmandades era a possibilidade de profissionalização, tanto do negro quanto do pardo livre, que recebiam reconhecimento social por seu ofício. Alguns tornaram-se inclusive músicos, escultores e pintores famosos, como o arquiteto e escultor Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho) e o pintor Manoel da Costa Ataíde,[91] e o ilustre compositor mineiro José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, membro da Irmandade das Mercês dos Crioulos, que trabalhou em Vila Rica em finais do século XVIII, como regente musical da Ordem Terceira do Carmo e da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar. [92]

Na Diocese de São Paulo havia uma presença marcante de corporações leigas. No Vale do Paraíba haviam cinqüenta e cinco confrarias, destacando-se

---

[90] PRIORI, Mary Del - *Religião e Religiosidade no Brasil Colonial.* São Paulo: Editora Ática. 1994 p 41 Também em outro texto Priopri nos sinaliza: *Festas e Utopias no Brasil Colonial.* São Paulo Editora Brasiliense. 1994. p. 78

[91] PRIORI – *Religião e Religiosidade no Brasil Colonial.* Ob. Cit.. p. 38

[92] Idem.ibidem

as de Nossa Senhora do Rosário, do Santíssimo Sacramento e de São Benedito. Note-se que, nesta mesma região, existiam apenas vinte paróquias. Como cita Hoonaert: "Muita reza, pouca missa, muito santo, pouco padre"[93]. A comarca eclesiástica da cidade de São Paulo possuía quarenta e seis confrarias. Quanto à riqueza, destacavam-se as confrarias e Ordens Terceiras. A direção de todas essas entidades era depositada nas mãos leigas de membros eleitos para a chamada Mesa Provedora. O poder destas instituições era tanto que, muitas vezes, sobrepunha-se às autoridades eclesiásticas, especialmente se as pessoas que tomavam parte da Mesa Provedora fossem de classe alta . As confrarias mais ilustres em São Paulo eram: Nossa Senhora do Carmo, Misericórdia e Santíssimo Sacramento.[94]

festas

Sob o domínio da vida religiosa e alimentada pelas corporações leigas, a pequena São Paulo explodia nas procissões, que traziam muita gente para estas festas, sendo um dos poucos divertimentos. Nos séculos XVI e XVII, índios e mamelucos participavam com prazer das procissões e mascaradas, e após os festejos, entregavam-se nus ao banho de rio, sendo acompanhados por muitos brancos.[95] Sendo inicialmente montadas com tanta simplicidade, no século XVIII tornaram-se mais rebuscadas e cheias de pompa. Diante destas procissões, os outros festejos que aconteciam na cidade tornavam-se pobres. Os curros ou os passeios ao sítio da Luz perdiam em animação para o movimento de uma procissão de Corpus Christi que serpenteava pelas ruas de São Paulo. As procissões mais importantes acontecidas anualmente eram: de

---

[93] HOONAERT. Ob. cit.. p. 399
[94] WERNET, Ob. cit. p.22-23
[95] BRUNO - *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Ob. cit. p. 364

unesp

São Sebastião, do Corpo de Deus, da Visitação de Nossa Senhora e do Anjo Custódio. Outras menores eram: da Quaresma, da Semana Santa, de Cinzas, do Senhor dos Passos, da Segunda Feira da Quaresma, e a procissão do Enterro. As procissões aconteciam também em época de epidemias e secas, quando era trazida para a cidade assolada a imagem de Nossa Senhora da Penha de França, já mencionadas anteriormente.

Por ocasião das festas as irmandades irrompiam em sua força. Pelas ruas varridas e carpidas passavam as procissões com seus carros alegóricos, músicos, bailarinos, crianças vestidas de anjo, homens e mulheres que, juntos, rezavam preces e orações.

> Estes acontecimentos eram fartamente avisados. Quanto mais exuberante era o anúncio, maior a expectativa em torno do acontecimento. Já um mês antes começavam a circular pelas ruas arautos mascarados a anunciar o dia festivo ao som de atabaques, trompas e trombetas.[96]

E chegava o dia esperado.

> Nessas ocasiões especiais, acorrem todos os habitantes da cidade e a multidão é, freqüentemente, acrescida por numerosos lavradores vizinhos, de várias léguas ao redor,[97]

O efeito era impressionante. A veneração e o entusiasmo do povo eram expostos à vista nas roupas de gala com que se vestiam quando enchiam as sacadas das casas, de onde se tinha uma melhor visão, nos damascos que pendiam das janelas, nas flores espalhadas pelo chão. Dos sítios que circundavam a cidade, das casas e de todo lado saíam pessoas para participarem das procissões; se não por gosto, por obrigação determinada pela Câmara, segundo a qual todos deveriam comparecer. Este aspecto notório das festas e procissões, este sair em público

---

[96] PRIORI, Mary Del - *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. Ob. Cit. p.30- 42

[97] Apud BRUNO - *Memórias da Cidade de São Paulo*. Ob. cit. p. 23

unesp

> ganha forte acepção teatral, carnavalizando-se os atos coletivos (inclusive os religiosos) como forma de afirmação e consolidação dos papeis sociais.[98]

Kidder nos conta sobre uma procissão:

> Às 5 horas da tarde a procissão saiu da catedral e desfilou pelas ruas principais ao som de um constante repicar de sinos. Toda a cidade estava a postos para assistir as desfile do cortejo e as janelas e sacadas regorgitavam de espectadores, enquanto das casas das famílias ricas, pendiam finos damascos em honra ao padroeiro da cidade. Duas irmandades, uma de pretos, outra de brancos, marchavam em alas, cada irmão levando uma vela de cera de comprimento suficiente para servir também de bordão e tendo sobre o ombro uma opa branca, vermelha ou amarela que indicava a ordem a que pertencia.[99]

A cidade era toda enfeitada com luminárias feitas de pequenas tijelinhas com óleo de baleia ou de mamona com mechas de algodão acesas. As luzes confirmavam os dias de festa. Em contraponto às noites escuras de luz bruxuleante, os rosários de lanternas anunciavam que o medo não prevalecia, que a festa era presente, que a noite em seu silêncio escuro não vencia os dias festivos.

As imagens eram acompanhadas pelo povo além dos sacerdotes e do Bispo. Kidder continua:

> Um turíbio queimando incenso, precedia o venerando diocesano já curvado sob o peso dos anos. Ouro e diamantes cintilavam em sua mitra, e, sobre a cabeça abria-se o pálio de seda. Nas mãos levavam um pequeno crucifixo contendo a hóstia à qual ele parecia orar devotadamente. Em último lugar ia uma banda militar e cerca de cem simulacros de soldados em uniforme da Guarda Nacional.[100]

---

[98] ARAÚJO, Ob. cit. p. 26

[99] KIDDER - Ob. cit. p. 193

[100] Idem, ibidem.

Os músicos tinham grande importância nas festividades religiosas. A música precisava ser inspecionada e bem executada nos diferentes momentos, devendo ser evitadas músicas sensuais e profanas, ou danças ciganas, ou ainda de mulheres de má fama.[101] A música tinha tamanha relevância, que deveria ser realizada de forma satisfatória e esperada. Priori cita o acontecido em 1760, que faltando o mestre-de-capela à Festa do Divino em São Paulo, sua casa foi cercada e apedrejada por pessoas que, indignadas e armadas, ameaçavam espancá-lo,[102] sendo este acontecimento somente treze anos antes da chegada de André da Silva Gomes. Também as sátiras e os desacatos misturavam-se aos movimentos das festas. Zombarias afixadas à porta da igreja, por onde os ouvintes passariam na intenção de assistir à novena. Há, inclusive, uma reclamação, a este respeito, feita pelo capitão-general D. Antonio de Souza Botelho Mourão ao vice-rei conde de Cunha.[103]

Nas festas o carro alegórico, técnica herdada de Portugal, ganhava as ruas nas procissões. Funcionava como suporte para divulgar os conceitos religiosos da Igreja para a população. Usavam fraudões com as imagens mais sanguinolentas e piedosas sobre a vida dos santos ou dos jesuítas. Imagens horripilantes lembravam os fiéis das crueldades da vida, das pestes, das doenças que, sem explicação, vinham do nada e a ele retornavam. Imagens que exorcizavam os pesadelos. Monstros, demônios, serpentes e uma variedade de imagens do imaginário popular, faziam parte das procissões num grande concerto de idéias. A dança também invadia as festas, mostrando o negro, o índio e o colonizador, raízes ibéricas e vínculos africanos associados à colônia, exibindo a circularidade de culturas daqui e de além mar.[104]

---

[101] PRIORI - *Festas e Utopias no Brasil Colonial.* Ob. cit. p. 95
[102] Idem p. 110
[103] Idem. p. 98-99
[104] Idem, p. 57

unesp

Nas festas e na própria Igreja, o religioso e o civil, o sacro e o profano entrelaçavam-se. Priori nos diz que dentro de cada festa sacra havia uma profana, que caminhavam juntas. Cita os autos de Natal, em forma de bailes pastoris para louvar e cantar o nascimento de Jesus, acrescentados de cocos, fandangos e batucadas. Apesar da presença das figuras de Maria, de José, dos Reis Magos e dos pastores que viriam saudar Jesus, os folguedos tinham nomes que revelavam seu caráter popular: Baile da Aguardente, Baile do Caçador, do Meirinho e tantos outros. Cantados nas portas da igrejas, depois iam em cortejo de dançarinos e músicos até a praça pública. [105]

Maria Paes de Barros conta-nos da alegria que contagiava a todos nas Procissões de Corpus Christi, uma das grandes festas do ano que, apesar de nem sempre edificar, divertia e alegrava. As crianças também eram alcançadas pela ansiedade.

> A mamãe gostava de fazer um dos filhos pequenos acompanhar a procissão como anjo, e para isso já tomara as providências. No dia aprazado, seguia de carro com o pequeno para a casa das Molinas, hábeis costureiras e floristas que, além de outros préstimos, tinham este preparar e saber vestir anjinhos. Jeitosas, enfiavam-lhe as meias de seda branca, o sapatinho de cetim, o vestidinho branco, bem amarrado e guarnecido de rendas de prata. Depois arranjavam os longos cachos postiços, presos por fita preta, sobre a qual colocavam nívea coroa de flores. (...) Veio a coroa de mimosas e leves florinhas brancas, feitas de âmago de galhos e figueira. Por último eram colocadas nas costas duas azinhas de penas brancas. [106]

Carros alegóricos que maravilhavam os olhares, bandas de música que faziam ferver o espírito, o cheiro de incenso, e, nas bocas feias, sorrisos de dentes maltratados, como nos fala Taunay: brilha a alegria de mais um dia de festa.

---

[105] Idem p.19

[106] BARROS, Maria Paes de - *No Tempo de Dantes. São Paulo: Editora Brasiliense. 1946* p. 39-40

> Acabamos de acompanhar uma procissão bem bonita, que alvoroçou a cidade em peso e fez sair de trás de suas rótulas as famílias paulistanas.[107]

A Igreja era o centro da cidade. Como já foi dito anteriormente, tudo passava por ela. Todo o lazer, os encontros, os negócios, passavam por seu interior. Na Colônia o catolicismo que se praticava era ajustado por inteiro à sociedade colonial e praticamente desligado da estrutura hierárquica da Igreja institucionalizada.

> O bispo é do Rei, o padre é do povo[108]

Este catolicismo festivo e visceral é que encontrou o Terceiro Bispo de São Paulo, Dom frei Manoel da Ressurreição, ao chegar em 19 de março de 1774, como já dito anteriormente. Instalou sua residência no antigo Colégio dos Jesuítas. Lá funcionou também o Seminário Episcopal, com aulas de Filosofia e Teologia, nos moldes da reforma pombalina, já introduzidas anteriormente por esforço do morgado de Mateus. Frei Manoel da Ressurreição possuía uma biblioteca com 1.548 volumes que estava à disposição de todos, seminaristas ou pessoas interessadas. Encontrava-se ali obras da literatura latina, da cultura religiosa dos primeiros séculos da Igreja, e da literatura portuguesa nacional. Nos setores de cultura religiosa, letras e ciências, encontravam-se livros de origem francesa.[109] Sobre isso Wernet no diz que

> (...) impressiona o prestígio da cultura francesa, tanto em matéria de ciência, como de religião. Lá estão três luminares do jasenismo: M. Antoine Arnauld, M. Pierre Nicole e M. de Sacy. Arnould foi o apóstolo e teólogo de Port Royal e M. Nicole ligou-se-lhe na campanha contra os jesuítas. Juntos escreveram a

---

[107] Apud BRUNO *Memórias das Cidade de São Paulo.* Ob. cit. p. 82

[108] HOONAERT,Ob. cit. p.287

[109] WERNET, Ob. Cit. p. 33-34 . É interessante notar a indicação de livros de cultura religiosa de origem francesa, se FALCON, Francisco José Calazans – *Iluminismo.* Série Princípios. São Paulo: Editora Ática. 1986. p. 34, nos aponta a forte conotação anticlerical na bibliografia e pensamento francês.

> *Lógica de Port Royal* e também juntos se exilaram. M. de Sacy, entre outras funções, teve a de tradutor da Bíblia para o francês.[110]

Podemos ver através destes volumes que D. frei Manoel da Ressurreição foi simpatizante a cultura iluminista. Esta não entrou de imediato na Capitania de São Paulo. O bispo paulista do período de 1749 a 1769, D. Antônio da Madre de Deus, apesar de presenciar as reformas pombalinas, era protetor dos jesuítas e oponente da cultura de Pombal. As reformas só começaram a acontecer a partir da presença do governador D. Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, e do terceiro bispo de São Paulo, D. Frei Manoel da Ressurreição, que esteve no bispado de 1771 a 1789 .

Iluminismo

O grande tema do iluminismo é a batalha da luz contra as trevas, Metáfora de origem cristã da luta de Deus contra o demônio, de Cristo contra o anti-Cristo. A metáfora está presente em todos os vocábulos que designam o movimento enciclopedista: Ilustração, Iluminismo, Esclarecimento, *Aufklärung, Lumières*, *Enlightenment*. A ilustração queria iluminar o mundo, livrá-lo dos procedimentos que levavam à escuridão da inteligência e usavam continuamente o simbolismo luz e trevas.

O Iluminismo, mesmo no século XVIII, abarcou significados diferenciados em cada espaço cultural. Em francês, *lumières* - luzes, é ao mesmo tempo palavra de ordem e um estado de espírito que expressa a noção de um movimento intelectual. Para os intelectuais franceses de então o tema 'Luzes' indicava uma filosofia da história e também um ato de fé.[111] Para os alemães *Aufklärung*

---

[110] WERNET. Ob. cit. p. 34
[111] FALCON – Ob. Cit. p. 13

unesp

denota esclarecimento, descobrimento, reconhecimento, passando a significar esclarecimento racional. Na Inglaterra e Escócia *to enlighten* possui um sentido mais dirigido para as questões de natureza moral e econômica.[112] Lembrando que Iluminismo também pode remeter à iluminação interior ou mística, no setecentos luso, os textos utilizavam "iluminados", tanto para designar as idéias dos chamados iluministas, como para, dependendo do contexto, indicar os místicos, que na Espanha eram conhecidos como "alumbrados". Mas, independente dos muitos significados, havia um denominador comum: a capacidade de um número cada vez maior de homens pensarem por si mesmos.[113]

O desenvolvimento do Iluminismo na Europa, esteve ligado a vários fatores. Mesmo considerando as oscilações regionais, é possível notar as modificações no crescimento demográfico, atingindo a população agrícola e industrial durante o século XVIII. A partir de 1740 acontece uma maior circulação de idéias na Espanha, Itália, Viena, Berlim e, no centro de tudo, Paris onde se começava a produzir a *Enciclopédia.* É na fase entre 1740 e 1770 que acontece a publicação da *Enciclopédia* e este período caracteriza-se pelo impacto que esta causa na Europa, em suas diversas gradações, releituras e defasagens.[114]

Um dos aspectos mais conhecidos referentes ao Iluminismo foi o desenvolvimento da crítica às crenças e práticas religiosas, em nome da liberdade de pensamento. O livre-pensar, com tendência ao *deismo* assume na França uma forte conotação anticlerical, que Voltaire muito bem simboliza.[115] A

---

[112] Idem p. 16
[113] Idem p. 19
[114] Idem p. 22-23
[115] Idem p. 33

unesp

tradição deste radicalismo anticlerical levou às leituras da secularização nas bases: razão *versus* religião. Mas este anticlericalismo, típico francês, não é regra no restante da Europa. O reconhecimento da diferença presente no homem e no mundo, como raiz da autonomia, faz parte também de um processo interior da própria Igreja. A iluminação racional não foi encarada como oposta à iluminação religiosa, sendo entendida como uma espécie de ampliação desta última. Do século XVI ao XVII duas tendências são notadas: a primeira, tendo como marcos mais significativos em Maquiavel, Bodin, Locke e Hobbes, sendo incluídos também Tomás de Aquino e Roberto Belarmino, que faz despontar uma visão cristã de secularização cuja a essência é o reconhecimento da autonomia e legitimidade do entendimento humano, assim como da realidade intramundana do homem e da vida; e a segunda, vinculada a Cherbury e Henry More, que busca conciliar a ciência com os valores espirituais, aproximando razão e revelação. Para estes a revelação presente na Bíblia é apenas o começo histórico de uma revelação a ser adquirida por intermédio da razão.[116] Razão iluminista concebida como energia ou força intelectual, compreensível e perceptível na prática. Razão é trabalho e intelecto, usando a observação e a experimentação. Mais que convencer e persuadir, trata-se de trazer à tona a capacidade de pensar por si mesmo.

> Para esse homem esclarecido nada poderá estar fora ou acima da sua própria razão, sua única e legítima fonte de autoridade, pois qualquer autoridade que se situe fora dessa consciência individual, racional por definição, é necessariamente 'irracional' e ilegítima, 'mero despotismo' de sacerdotes, príncipes e funcionários.[117]

[116] Idem p. 35
[117] Idem, p. 42

Iluminismo em Portugal

Neste tempo em Portugal, cumprindo um projeto existente desde D. João V, a política de fortalecimento do Estado foi personificada principalmente na figura de Sebastião José de Carvalho e Melo, Conde de Oieiras, Marquês de Pombal; que reforçou o aparelho do Estado, eliminando todas as forças de resistência à autoridade estatal. O avanço do Iluminismo francês, que rejeitava o universo eclesiástico, acusando-o de retardar o processo que traria uma visão esclarecida e progressista à burguesia mercantil, alcançava Portugal. Pombal atacou tudo que ameaçava o fortalecimento do Estado, até mesmo o Santo Ofício. A Inquisição dava unidade à Igreja, mas foi redirecionada com a orientação de Pombal.[118]

A elite letrada de Portugal absorvia as idéias iluministas conforme os princípios preconizados por Antonio Nunes Robeiro Sanches e Luiz Antonio Verney, representantes do que já se denominou "iluminismo à italiana", representado também por Antonio Genovesi, sacerdote italiano, conhecido em Portugal como Genuense, que a partir de 1772 se transformou, em Portugal, numa espécie de filósofo oficial, já que as suas *Institutiones Logicae* foram adotadas como texto obrigatório no ensino da Filosofia. Foram divulgadas as doutrinas de pensadores racionalistas, empiristas e do iluminismo católico.[119] A orientação de Pombal teve continuidade, no plano educacional e eclesiástico, no período de D. Maria I e do príncipe regente, D. João VI, ambos preocupados com que Portugal se abrisse definitivamente às tendências modernizantes da cultura ilustrada da Europa. Com a introdução do espírito das Luzes em Portugal, penetraram também doutrinas e práticas jansenistas e regalistas[120]. A

---

[118] BOSCHI, Caio C. – *O Barroco Mineiro. Artes e trabalho.* Editora Brasiliense. 1988. p. 48

[119] WERNET. Ob. cit. p. 29

[120] FALCON - Ob. cit. p. 91-92. Jansenismo - A princípio um movimento teológico, que tinha como centro Santo Augostinho, e logo se converteu num movimento moral para purificar o clero

introdução do regalismo, com suas variantes de "febronianismo", "josefismo" e "galicanismo", vindos não apenas da França, mas também de outros países europeus católicos como a Bélgica, Países Baixos, Áustria e os pequenos Estados da Alemanha do Sul, foi facilitada pela tradição portuguesa do padroado.[121]

Pombal toma como bandeira "esclarecer" Portugal, fato que Tôrres aponta como até hoje aberto a muitas discussões por ser considerado extremamente confuso. Pombal trazia uma antipatia pelos jesuítas, possivelmente vinda da Inglaterra, ou por que afirmavam a supremacia do poder dos Papas, não sendo por isso muito bem vindos nas côrtes absolutistas. Tôrres, se posicionando de forma diferente de Bocchi, citado anteriormente, acredita que o mal que consumia Portugal de forma mais específica era a Inquisição, que minava a liberdade de consciência, causava estagnação espiritual e econômica com seu antijudaísmo e seu anticapitalismo. Considera que Pombal ao invés de tomar o mal especificamente, lutando contra o Santo Ofício, manteve-o, e lançou-se contra um inimigo comum - a Companhia de Jesus. Jogou sobre os ombros dos Jesuítas toda a responsabilidade pelo atraso econômico e intelectual de Portugal, ligando-se à Inquisição e a certas congregações e destruindo assim a Companhia. Estabeleceu um estado totalitário, sem resultados práticos e tentou criar um espírito científico, por decreto. No entanto, deixando de pé a Inquisição, não conseguiu instaurar um clima de liberdade de consciência, para produzir o progresso científico.[122]

---

e converter os costumes leigos. Assumiu um caráter político ao combater os jesuítas e a Cúria Romana. Esta palavra foi utilizada no século XVIII para identificar e condenar praticamente todas as formas de pensamento e práticas progressitas no âmbito político-religioso. Galacanismo - Teoria desenvolvida pelo clero francês, que tinha como intuito restringir a intervenção do papa nos assuntos da Igreja na França. Regalismo - Doutrina que defende a influência do chefe do Estado em questões religiosas.

[121] Wernet p. 30-31

[122] TÔRRES, João Camilo de Oliveira - *História das idéias religiosas no Brasil. A Igreja e a sociedade brasileira.* São Paulo: Editorial Grijalbo. 1968 .p. 49-50

Em Portugal, o governo assumiu uma concepção de governo com bases que pode-se entender como despotismo esclarecido - "a concepção do Estado que se expressa através das formas assumidas pelos governos ilustrados, entendidas estas últimas como conseqüências das idéias filosóficas do Iluminismo."[123] Falcon nos diz que, ao contrário do que se verificou na França do século XVIII, em outros Estados absolutistas, os respectivos monarcas e seus ministros tentaram de alguma forma praticar os princípios da ilustração, sem abrir mão do próprio absolutismo, denominando-se este movimento como *absolutismo ilustrado* ou *despotismo esclarecido*.[124] Não se contestava a monarquia absoluta em si mesma, impunha-se apenas que fosse inovadora, racional, dirigida por um príncipe *esclarecido* ou ainda que seja *iluminada*. A tolerância religiosa é tida como necessária porque traz benefícios ao Estado, uma vez que a intolerância, com seus conflitos e perseguições, enfraquecia o Estado. Porém o processo de secularização, tendo em seu bojo o esforço humanitário da razão e da sensibilidade no sentido de promover o ideal de felicidade do homem na terra - salvação secular, esbarrou na resistência das religiões reveladas e principalmente dos jesuítas.

A luta entre Estado e Igreja, campanha de algumas monarquia ilustradas contra a interferência papal nos assuntos eclesiásticos de seus reinos, em nome da soberania régia, se deu em vários pontos da Europa. Quem mais a tomou em seus princípios foi José II da Austria[125]. Na Península Ibérica, sob o nome de regalismo, este movimento manifestou-se especialmente contra os jesuítas, sendo o alvo principal a Igreja. O objetivo do regalismo é a afirmação da

---

[123] FALCON, Francisco José Calazans. Despotismo Esclarecido. São Paulo: Editora Ática. 1986 p.13

[124] Idem p. 13

[125] Idem p.27

autoridade real sobre todos os setores sociais. Em Portugal, o regalista por excelência foi o ministro de d. José I, marquês de Pombal.[126] Este, após a expulsão dos jesuítas, iniciou a reforma completa de todos os níveis de ensino, criando as Aulas Régias, redefinindo o ensino secundário e empreendendo um reforma completa na Universidade de Coimbra. André da Silva Gomes, vivendo neste período de mudanças, alcança o ensino através das Aulas Régias, como já citado anteriormente, não sendo fruto do ensino ministrado pelos jesuítas.

A Companhia de Jesus - os Jesuítas , era uma força militante, equipada com uma "couraça celestial" para a conquista das almas perdidas para o protestantismo ou o paganismo. Foi a força internacional da Igreja e desenvolveu uma ação predominante no aumento do domínio católico, na instrução da mocidade católica, e em atrair a atenção e a devoção de reis e nobres na Europa às missões do Norte da África, da Ásia e da América. Preocupavam-se com a confissão, a pregação e o ensino. Como confessores de reis e príncipes, os jesuítas exerceram forte influência, invisível, mas poderosa, sobre a política e a diplomacia. Vale a pena citar o padre Nithard, confessor da rainha-mãe da Espanha, que foi quem praticamente governou o país durante o período inicial do reinado de Carlos II. Como educadores foram muito eficientes, missionários entusiasmados e altamente inteligentes, criando métodos originais. Não tardaram a ocupar o seu lugar no mundo acadêmico como professores de leigos, e não demorou até que a Europa católica ficasse repleta de colégios dirigidos pelos Jesuítas, cujo ensino se destinava, principalmente, àqueles que iriam ocupar no mundo situações poderosas. Assim, cercaram o mundo com a missão de Roma, sendo os principais trabalhadores em prol da Contra-Reforma. Sua real contribuição para o

---

[126] Idem p. 28

renascer do catolicismo veio por suas prédicas, ensino, erudição e obra missionária.[127]

Nos séculos XVII e XVIII, foram vários os matemáticos e astrônomos jesuítas. Além de dominarem a Universidade de Coimbra, em Portugal, tiveram presença marcante no início da história do Brasil, pois organizaram, na faixa litorânea, colégios que atendiam a população existente - 21 colégios e 7 seminários em todo o Brasil.[128] No interior, tornaram-se importantes em aldeias e criaram aldeamentos onde montavam uma estrutura de relação com o indígena. Traduziram livros para o tupi, e tentaram a conversão, que nesse momento significava a transformação de comportamento do selvagem nos moldes de pensar e agir do europeu. Graças ao jesuíta e seu trabalho missionário, o índio pôde misturar-se à população européia criando o mundo mestiço e caboclo brasileiro. Tal mistura chegou a alcançar todos os níveis de autoridade e influência na história brasileira. Assim, os dois primeiros cardeais brasileiros - Arcoverde e Leme, são mestiços. Eram muito considerados como nos diz o texto a seguir:

> Aos 21 de janeiro de 1760, os jesuítas de todos os colégios restantes da Capitania, reunidos na Capital, são daí efetivamente expulsos, levando-os o Governador e o povo, em pranto, até o caminho do mar.[129]

Se o primeiro grande ataque contra os jesuítas processou-se em Portugal, seguiu-se sua dissolução e expulsão da França, sendo adotado o mesmo procedimento na Espanha e América. Em 1773, o papa Clemente XIV, atendendo às solicitações e pressões de diversos monarcas e seus ministros,

---

[127] GREEN, V.H.H. - *Renascimento e Reforma.* A Europa entre 1450 e 1660. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1984. p. 205-209

[128] TÔRRES, Ob. cit. p. 26

[129] LEITE, Ob. cit. p. 92

unesp

extinguiu a Companhia de Jesus, sendo os jesuítas somente acolhidos nos Estados Pontifícios, na Rússia de Catarina II e na Prússia de Frederico II.[130]

Retornando ao catolicismo predominante em São Paulo, este se orientava pelo regime do padroado e do predomínio da mentalidade regalista e jansenista. O bispo Frei Manoel da Ressurreição, iluminista, amigo de Pombal, traz consigo o músico André da Silva Gomes, com a incumbência de trabalhar na Sé de São Paulo, e que a música seja predominantemente vocal. Gomes, de escrita marcadamente barroca, na qual a letra rege a música e esta é produzida longe da influência da Casa de Óperas, tem ares diferentes da música em vigência na Europa e mesmo em São Paulo. O Morgado de Mateus, em carta nos reclama:

> "...costumado o Povo a ouvir Muzica do Manso que lhe he mais agradável do que a Muzica do Mestre da Capella da Sé que he destituida de instrumentos, acontece que faltando na Patriarcal [de Lisboa] e em Roma faz a admiração de todos, e sendo substituidos por rapazes da terra sem vos, sem estilo, sem conhecimento de solfa, e sem a ajuda de instrumentos, fica huma tal muzica que não se pode ouvir."[131]

as luzes em São Paulo

Se na Europa se vivia a crise de Consciência, "descobria-se a razão", e, em nome da ciência e das luzes, anunciava o fim da superstição e da tirania das inteligências, o posicionamento do Frei Manoel da Ressurreição ao trazer Gomes é intrigante. A Igreja, na pessoa de um bispo iluminista, deseja a moralização do povo ligada à religião, idéia fundamental do catolicismo

---

[130] FALCON, Ob. Cit. p. 27

[131] Carta do Morgado, AHUL. SP, cat. 2666. Apud DUPRAT - Ob. cit. p. 52

iluminista.[132] Se na direção da cidade, o Morgado de Mateus deseja implantar o progresso, a liberdade de espírito, liderados por um déspota esclarecido, em nome das "Luzes", e nenhum setor da vida social deve estar fora da atuação desse soberano, a Igreja entende que sua soberania deve ser preservada. Com o intuito de fortalecer suas bases usa diversos meios para conseguir este fim, inclusive trazendo um compositor que reforce este procedimento, através de sua escrita musical vocal com influência barroca, mesmo que o Morgado de Mateus reclame e entenda isso como a "decadência da música".[133]

Embora a Igreja estivesse sempre atrelada ao Estado pelo Padroado, sendo aliada e até cúmplice do poder civil,

> como indivíduos, porém, os religiosos lhe foram constantemente contrários, não só no período colonial, mas também durante o império, que manteve a tradição do padroado, as constantes intromissões das autoridades nas coisas da Igreja tendiam a provocar no clero uma atitude de latente revolta contra as administrações.[134]

Desde 1508 foi aberta pela Igreja, através da "Universalis Ecclesia", a possibilidade do rei propor a criação de cargos eclesiásticos, nomear suas titulares, controlar as comunicações entre as autoridades eclesiásticas e o Papa e vice-versa, e dar ou recusar autorização para publicar as atas pontificas.[135] Assim, titulares das mais altas dignidades eclesiásticas eram tidos como funcionários do Estado e a legitimidade da palavra do Estado era confirmada pelos homens da Igreja. O padroado, que não foi diretamente uma instituição regalista, facilmente servia-se de meios indevidos e de abusos. Foi cedido pelo Papa com a incumbência de promover a evangelização das terras

---

[132] WERNET , Ob. Cit..p. 186

[133] DUPRAT - Ob. cit. p. 56

[134] HOLANDA - *Raízes do Brasil.* Ob. Cit. p. 118.

[135] ALVES, Marcio Moreira - *A Igreja e a Política no Brasil.* São Paulo: Brasiliense. 1979.p.19-20

descobertas. Com isso a influência de Roma sobre o Brasil foi mínima, pois o reconhecimento do Papa em relação à instituição canônica não era mais do que uma formalidade.

O padroado se estendeu não só no período colonial, mas até o Império, tendendo a provocar no clero uma atitude de revolta constante contra as administrações.

> Essa revolta reflete-se na própria pastoral coletiva do episcopado brasileiro de março de 1890, que surge quase como um aplauso franco ao regime republicano, implantado quatro meses antes, não obstante lhe seja impossível aprovar, em princípio, as idéias de separação entre Igreja e Estado. Nesse documento são ridicularizados os ministros de Estado que ordenavam aos bispos o cumprimento dos cânones do Concílio de Trento nos provimentos das paróquias; que lhes proibiam a saída da diocese sem licença do governo, sob a pena de ser declarada a sé vacante e de procederem as autoridades civis à nomeação do sucessor; e que exigiam fossem sujeitos à aprovação dos administradores leigos os compêndios de teologia em que deveriam estudar os alunos dos seminários; que vedavam às ordem regulares o receberem noviços; que negavam aos vigários o direito de reclamarem velas da banqueta; que fixavam a quem competia a nomeação do porteiro da maça nas catedrais.[136]

Também Rabello nos indica que a Igreja constantemente entrava em choque com os outros poderes constituídos - Câmara, Capitão-Geral, Capitão-Mor, visando fazer prevalecer sua autoridade tanto no campo material como no espiritual.[137] A mesma discordância, em proporções menores, houve na indicação do músico para a catedral da Sé na chegada do Terceito Bispo frei Dom Manoel da Ressurreição.

---

[136] HOLANDA - Raízes do Brasil. Ob. cit. p. 118-119

[137] RABELLO, Elizabeth Darwiche - *As Elites na Sociedade Paulista na Segunda Metade do Século XVIII.* São Paulo: Editora comercial Safady. 1980. p. 206.

Duprat nos diz que a música de Manso, músico que ocupava o lugar de mestre-de-capela da Sé antes da chegada de André da Silva Gomes, tinha em suas composições características galantes e havia uma afinidade entre a escrita da Casa de Ópera e a música da Sé,[138] e certamente, não era este o desejo da Igreja na pessoa do terceiro Bispo de São Paulo. Desde o segundo bispo de São Paulo, havia uma condição para indicação de músico: não ser inculto ou de raça impura. Cada novo bispo deveria renovar a solicitação de nomear o mestre-de-capela, mas o terceiro bispo, ao tomar posse do bispado, apesar de não chegar com as atribuições para nomear cargos eclesiásticos, que somente são obtidas em 1779,[139] mesmo assim, trouxe um mestre-de-capela. Para o Bispo frei Manoel da Ressurreição o grande defeito de Manso era sua estética musical, pois este trazia da Bahia a formação com "profanismo", influência da melodrama italiano, texto em português, primórdios do estilo galante, (seriam) característica da Bahia da época"[140] Os mais conscientes e cultos elementos do alto clero repudiavam esta música. A Igreja busca sua identidade musical em uma música que lhe reflita, que a palavra seja o guia, e que os fiéis não sejam confundidos por manobras sonoras, que trazem diferentes lembranças ao invés das palavras sagradas. A Igreja se utiliza de vários meios para se fortalecer e monta em torno de si estratégias que confirmam sua deliberação.

---

[138] Antonio Manso veio da Bahia para São Paulo, trabalhava na Sé e na Casa de Ópera incentivada pelo Morgado de Mateus. Manso tinha agregados e aprendizes de "solfa". O Morgado provinha de Lisboa e conhecia a "boa" música religiosa. Esta abandonou o estilo "a cappela" para usar o estilo italiano da Patriarcal de Lisboa. DUPRAT. Ob. Cit. p. 51

[139] DUPRAT, ob. cit. pg 50

[140] DUPRAT, Ob. cit. p. 52



Igreja – propagação e unidade

Igreja – propagação e unidade

Igreja e sedução

Partindo do princípio que a Igreja usou de sedução para se fortalecer[141], queremos levantar alguns destes procedimentos e seus apelos, na expectativa de observar como aconteceram, sem, contudo, ter a pretensão de "desmontar" a máquina de sedução criada pela Igreja. Os procedimentos tomados pela Igreja a serem levantados são: o poder da fala e dos sentidos através da prédica, do medo, das festas e da figura da mulher dentro da família. Por estes caminhos será apontado o interesse que a Igreja manteve em alimentar o contato com seu público, usando processos de sedução, inclusive através da música, tendo o Iluminismo e sua força anticlerical como pano de fundo.

A Igreja da Sé foi posta no entremeio das casas, na parte mais antiga da cidade. Era para lá que todos se encaminhavam para buscar diversão, negócios, salvação após a morte e aconchego grupal. Toda igreja tem para seus fiéis a dimensão, diferente das outras construções, de porta dos deuses, lugar de passagem entre o céu e a terra, onde o coração encontra a eternidade, a saciedade. Ali se faz novo um território; sua porta separa o humano e o sagrado.

> Para um crente, essa igreja faz parte de um espaço diferente da rua onde ele se encontra. A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos - e o lugar paradoxal onde esses dois

[141] O Prof. Dr. Milton Schwantes (Professor na Pós-Graduação em Ciências da Religião UMESP – Universidade Metodista de São Paulo) acredita ser São Paulo, desde a colonização, o reduto da força católica no Brasil. Diz que o Rio de Janeiro , desde o início, teve várias influências, sendo muito difícil a delimitação de correntes influentes, a Bahia – Bahia de todos os Santos, já carrega o pluralismo na mistura da cultura escrava negra. Em São Paulo e Minas Gerais investiu sua energia.

unesp

> mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o sagrado.[142]

Na Igreja celebra-se a esperança, a eternidade, a alegria e a dor. Neste espaço o tempo nasce e renasce na linguagem dos ritos. O tempo sagrado circular retorna a cada ano nas liturgias, nas procissões, nos cânticos e festas. Renasce , recomeça. A cada ano novo o mundo é recriado. Na repetição dos gestos divinos o homem mostra a necessidade de se aproximar do sagrado, reproduzindo infinitas vezes a mesma coreografia. Nas missas, nas eucaristias,

> ao imitar seus deuses, o homem religioso passa a viver no Tempo de origem, o Tempo mítico. Em outras palavras, 'sai' da duração profana para reunir-se a um tempo 'imóvel' , a 'eternidade'. [143]

Movidos pela fé as pessoas transformam sonhos em realidades, apesar das dificuldades. Enfeitiçados pelo desejo, os olhos vêem coisas que ainda não existem, mas os olhos de quem acredita vêem por pequenos sinais, por pequenas brechas que só quem espera reconhece. Assim, confundem-se os clamores, as dores, os sorrisos, a euforia, o repicar dos sinos que lembrava aos fiéis de rezar: às seis da manhã - hora do *ângelus*, ao meio-dia - hora em que o diabo está solto, às seis da tarde - hora das *ave-marias*.[144]

Neste vivenciar do sagrado, muito mais que a autoridade e a força, a Igreja usou a persuasão, o recurso emocional na tirania do afeto que eriça a pele, faz latejar o sangue e arrepia a espinha, para sustentar sua posição. A palavra, a liturgia e o envolvimento do corpo, por meio do cheiro do incenso, as imagens, as músicas, formavam um paroxismo de intimidade. Entre a "gente do povo" as

---

[142] ELIADE, Mircea - *O Sagrado e o Profano.* A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes. 1995. p.29

[143] Idem. p 93

[144] MOTT, Luiz - Cotidiano e Vivência Religiosa: Entre a Capela e o Calundu. in NOVAIS, Fernando A. - *História da Vida Privada na Brasil. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa.* São Paulo: Companhia das Letras. 1997. p.164

impressões físicas tem um impacto muito maior do que a linguagem, que faz apelo ao intelecto e à razão, já dizia o estudioso alemão Lüming na publicação de 1719-20 sobres as cerimônias públicas.[145] A apresentação, a imagem, os odores, trazem de volta à memória os objetos ausentes. Por eles passa a persuasão, contágio que habita os espaços na anulação dos signos, a anulação de seu sentido, a pura aparência. A sedução se faz daquilo que está oculto.[146]

sermão

No sermão dominical a 'embalagem do patético', na generosidade da voz e do gesto, está o registro tradicional do recurso emocional. A amplificação da palavra a serviço do discurso de 'choque'. Comover é um componente da persuasão, uma agitação temporária do equilíbrio do 'eu' dos ouvintes.[147] Tendo todos estas possibilidades em mãos, o clero fazia uso da palavra como meio de alcançar seu público:

> O sermão vivido e acontecido era antes de mais nada um espetáculo que atraía muita gente, era um acontecimento cujo significado pode ser estruturalmente diferente do que as palavras guardadas fazem supor. [...] Os relatos históricos nos fazem supor que o sermão era antes de mais nada um espetáculo impressionante, onde entravam recursos de expressão corporal [...].[148]

Hoonaert nos fala inclusive do uso da prédica, com o intuito de agradar e persuadir, como num teatro.[149] Usado em forma espetacular, o sermão

---

[145] BURKE, Peter - *A fabricação do Rei.* A construção da Imagem Pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1994. p. 19

[146] BAUDRILLARD, Jean - *Da Sedução*. São Paulo: Papirus. 1992. 2. Edição. p. 87

[147] BELLENGER, Lionel – *A Persuasão.* Coleção Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahaar Editor . 1987. p. 92

[148] HOONAERT. *História da Igreja no Brasil*. Ob. cit. p. 330.

[149] Idem ibidem

possuiu um caráter normativo e através dele a Igreja se mostra como única ligação entre o sagrado e o homem, e não há qualquer outra alternativa fora dela. Elegendo a si como mediadora, a Igreja usou dentro da prédica persuasiva a forma do discurso impessoal para camuflar sua posição. Suas palavras não eram suas, mas as palavras de Deus. No sermão, no discurso religioso

> há um desnivelamento fundamental na relação entre locutor e ouvinte: o locutor é do plano espiritual (o Sujeito, Deus) e o ouvinte é do plano temporal (os sujeitos, os homens). Isto é, locutor e ouvinte pertencem a duas ordens de mundo totalmente diferentes e afetados por um valor hierárquico, por uma desigualdade em sua relação: o mundo espiritual domina o mundo temporal. O locutor é Deus, logo, de acordo com a crença, imortal, eterno, infalível e todo-poderoso; os ouvintes são humanos, logo mortais, efêmeros, falíveis, finitos, dotados de poder relativo. Na desigualdade Deus domina os homens.[150]

O ouvinte diante de um discurso aparentemente neutro e informativo, transmitindo somente palavras de outro - Deus, se despia de seus filtros valorativos, que em outras situações contrastariam sua opinião com a do outro criando a possibilidade de concordar ou não. Em forma de monólogo, o sermão se manteve longe da polêmica e da polissemia, mantendo frases sacramentadas pela instituição, de modo autoritário e sugestivo.[151] Comunicava uma visão mágica e misteriosa, não trazendo ao público os problemas reais da vida. Havia nele uma visão mágica do cristianismo, marcada sobretudo pela dicotomia céu-inferno e caracterizada pelo medo do inferno e anseio pela salvação por meio de gestos mágico-sacrais.[152]

---

[150] ORLANDI, Enio Pulcinelli – *A Linguagem e seu funcionamento. As formas do discurso.* São Paulo: Brasiliense. 1983. p. 218-219

[151] CIPELLI, Adilson - *Linguagem e Persuasão.* Série Princípios. São Paulo: Ática Editora. 1995. p. 40

[152] HOONAERT- *História da Igreja no Brasil.* Ob. cit. p. 332

medo e violência

Apesar de meu objetivo ser desmontar a utilização da sedução utilizada pela Igreja, a referência ao medo e à violência empregadas pela Igreja para converter cruzam-se com a sedução.

O medo do inferno e dos castigos divinos circulavam pelas palavras nos sermões e confissões. Medo das punições, medo da fragilidade, medo dos sons dos sinos que anunciavam as mortes, medo dos perigos eminentes, das doenças e epidemias, medo dos castigos anunciados dominicalmente. O medo pintado nos "fraldões" que desfilavam nos carros alegóricos em tempo de procissão, com cenários e imagens sanguinolentas e piedosas[153] que revestiam de horror até os momentos de festa. O medo transbordava nas bordas do cotidiano. O medo era tamanho que imaginando comprar o céu e os descansos após a morte o sertanista Domingos Afonso Mafrense deixou à Companhia de Jesus dezenas de fazendas no Piauí e riquíssimos imóveis da cidade da Bahia, em troca que se lhe celebrassem todos os dia e 'até o fim do mundo' uma missa pelo descanso eterno de sua alma.[154]

O medo da morte que não é somente o acontecimento, mas que é vivida e revivida dominicalmente nos mortos que descansam bem abaixo dos pés, sob as tábuas do piso das igrejas.[155] Nas listas dos nomes lidos a cada domingo, no cheiro que entranha e se mistura aos outros sentidos.

> O que mais destaca o homem dos outros animais é guardar, de uma maneira ou de outra, seus mortos sem entregá-los ao descuido de sua mãe, a terra que tudo pare: é uma animal guardador de mortos. (...) Esse culto, não da morte, mas da imortalidade, inicia e conserva as religiões. (...) Assim fechamos e

---

[153] PRIORE - *Festas e Utopias no Brasil Colonial.* Ob. cit. p.51
[154] MOTT - Ob. cit. p.177
[155] MORSE. O. cit. p. 52

unesp

> empunhamos, não a mão, mas o coração, querendo agarrar nele o mundo. A fome de Deus, a sede de eternidade, de sobreviver, sempre nos afogará esse pobre gozo da vida que passa e não fica. É o amor desenfreado à vida, o amor que a quer inacabável, que mais costuma impulsionar a ânsia de morte.(...) Pobres homens! Trágico fado, sem dúvida, o de ter de cimentar na movediça e escorregadia pedra do desejo da imortalidade a afirmação desta; mas grande tolice condenar o anseio por acreditar provado, sem provar, que não seja alcançável.[156]

Também o medo do desconhecido que sorrateiramente invade a intimidade, a interioridade do espírito. O pecado não está somente nas coisas visíveis, mas também nos secretos desejos, nos devaneios, nos sonhos e paixões da alma. A cultura do medo desloca o diabo de fora para dentro da consciência. O inferno somos nós.[157] No medo ficamos expostos à imagem de nossa impotência.[158] O alto celestial que nos vigia, o baixo infernal que nos espia. De que se tem medo?

A Igreja emerge na sociedade como uma figura que promete paz e segurança, que guiará o rebanho amedrontado, nascido da ambição e das cissuras sociais. Tendo surgido para minorar o medo, torna-se fonte de medo. Transforma a explicação imaginativa em ortodoxia, em doutrina, oferecendo morte e exclusão aos que se negarem a estes preceitos e questionarem ou tentarem modificá-la. Cumplicidade entre orgulho e soberba, humildade de uns e ambição de outros. As modificações são assustadoras, medo do novo. Nos poderosos, medo dos iguais que possam se igualar, da perda de prestígio e do lugar de poder. Medo do questinamento, do esforço de compreensão e de ação. A tentativa de afastar o medo fazendo medo.[159]

---

[156] UNAMUNO - Miguel de - *Do Sentido Trágico da Vida.*São Paulo: Martins Fontes. 1996. p 40-43-46-47

[157] Idem - p. 41

[158] CHAUI, Marilena - *Sobre o Medo.* In *Os Sentidos da Paixão*-Sérgio Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras. 1997. p. 60

[159] Idem - p. 58-59

unesp

Chauí nos diz que o medo alimenta e conserva o que Espinosa chama de superstição.

> Tão grande é o medo que ensandece os homens. A origem da superstição, quem alimenta e conserva, é, pois, o medo. A religião seu fardo. A tirania teológica e política, seu preço. (...) A superstição é descrita como maneira de viver, existência entristecida que, na busca de alívio para o medo, dá ensejo ao desejo que, por seu turno, busca alento, abre as comportas da servidão.[160]

Alguns, valendo-se da angústia de muitos, oferecem-se como intermediários entre os homens e altas potências insondáveis. Sacerdotes e reis, a princípio como mediadores e mais tarde como representantes de altos e baixos poderes, tomam poder da mente, do corpo e do ânimo de homens apavorados. A religião, mais próxima do invisível e ao lado dos deuses, é o meio mais eficaz de dominar a multidão, sob a capa da piedade , a adorar reis como a deuses ou a odiá-los como flagelo do gênero humano.

> Para que a adoração não vire ódio e, atingindo o rei, acabe atingindo o poder religioso, sacerdotes e teólogos cercam a religião de cultos e aparatos próprios a lhe darem maior peso junto à opinião e maior respeitos aos espíritos. (...) Por seu turno, os detentores de poder político, captados pela sedução teológica, procuram cercar sua própria autoridade com o halo da divindade.[161]

Desamparado e impossibilitado de governar as circunstâncias de sua vida, entre o medo dos inesperados ou esperados perigos terrenos, dos eternos e infernais castigos, o homem busca na Igreja a unidade consoladora entre a passagem terrena e a vida eterna no paraíso. Esta unidade não pode pertencer à mesma dimensão que o mundo fragmentado, precisa transcendê-lo. Só pode ser obtida pela presença de uma potência extraordinária que alcance tempo e

---

[160] Idem - P. 61

[161] Idem - p. 62

unesp

espaço, visível e invisível. Poder uno porque transcendente, parece assegurar o destino de cada um. Sendo poder imaginário permanece desconhecido e rodeado de mistérios. A imagem de Deus torna-se incompreensível na onipotência de sua vontade, sendo também arbitrária, de razões desconhecidas. Misteriosa sua onisciência. Para ser tido como onipresente, o poder divino deve ser tido como insondável e ilocalizável. Duplicado o mistério, o homem, à procura de proteção, torna-se duplamente exposto à ameaça. É necessário criar mecanismos para garantir o favor divino ou lançar-se cegamente aos desígnios inescrutáveis da Providência. Essa representação parece baixar dos céus à terra, criando a submissão a um poder uno e soberano, que transcende conflitos e garante segurança. A submissão ao poder misterioso dos governantes.[162]

festa – entre o prazer e o medo

Em meio à tensão, a festa aparece no cotidiano como reguladora, apesar do medo se mostrar até mesmo nelas; os jogos, a dança e a música, deram prazer e alegria à população da pequena São Paulo. Cumprindo um importante papel social, ajudava a população a suportar melhor o trabalho e as dificuldades. A Igreja sempre presente, no momento das festas religiosas se misturava às festas profanas. Amplamente divulgadas ao som de instrumentos de percussão e sopro, dançarinos e mascarados, as festas eram ansiosamente esperadas. Os fazendeiros distantes vinham para a cidade. As casas e muros eram branqueados, calçadas limpas, flores lançadas na passagem da procissão, além de janelas ornadas com colchas de damascos.[163] As procissões em seu longos caminhares, costurando pelas ruas da cidade em cânticos e ladainhas,

---

[162] Idem - p. 63-64

[163] MORSE - Ob. cit. p.67

eram a mistura de todos. Gente de todos os tipos, ricos e pobres, gente que vem de longe e de perto, verdadeiro "templo em marcha". [164].

Festas que aproximavam as pessoas, estreitavam amizades, reforçavam a identidade familiar para que houvesse auxílio mútuo nas horas de necessidade. Festas públicas que exaltassem os poderes divinos e terrenos, laicos e eclesiásticos, para superar as dificuldades nascidas das deficiências vividas pela sociedade. Festa, válvula de escape para as tensões políticas e sociais, quando se vivia a sensação de igualdade, de redistribuição temporária das riquezas. Festa - um fragmento da imortalidade:

> Festejar era sair do tempo profano, cotidiano, era entrar em outra dimensão temporal, projetar-se para além do passado e do presente históricos, adentrar um futuro idealizado, capturado então simbólica e efemeramente no momento da festa. [165]

Abundância, ociosidade, cordialidade e juventude davam a tônica da festa. Esperava-se a intervenção dos santos nos milagres que consertavam as falhas da vida social. Milagres das chuvas na época da procissão, mostravam a benção e aceitação de Deus nos festejos, os cegos que viam, as promessas atendidas.[166] Milagres - o divino faz-se presente na humanidade. O homem é participante do absoluto.

> Como a relação com o sagrado revela, entre outros fatores, a relação do homem com o poder, no caso, com o poder absoluto, a ilusão da reversibilidade toma apoio na vontade de poder. Essa vontade aponta para a ultrapassagem das determinações (basicamente o tempo e o espaço): ir além do visível, do determinado, daquilo que é aprisionamento, limite. Ter poder é ultrapassar. E ter poder divino é ultrapassar tudo, é não ter limite nenhum, é ser completo.[167]

---

[164] PRIORE, Mary del - *Festas e Utopias no Brasil Colonial.* Ob. Cit.. p. 25
[165] Idem p. 27
[166] PRIORE- *Festas e Utopias no Brasil Colonial* Ob. cit. p. 63,64
[167] ORLANDI, Ob. Cit. p. 228.

Ser completo, sem necessidades, fartura de comida, abundância edênica que arrancava o povo da humana vida medíocre para o lançar no paraíso. Comer em grupo, mais que uma necessidade biológica, é um ritual: lembrar que o corpo humano é aberto, inacabado, em interação constante com o mundo. O comer paradisíaco, na fartura da terra que emana leite e mel, no ventre e no seio materno, segurança de sobrevivência.

> O viver paradisíaco eliminava a relação terrena do trabalhar-comer, e assim a festa, ao se colocar em uma outra dimensão temporal, a do tempo presente, torna-se simbolicamente um Paraíso. (...) Nesse sentido comemorar um fato não é apenas lembrar-se dele (significado etmológico da palavra), mas sobretudo vincular-se espiritualmente a ele , comer-e-orar.[168]

Comer o fato, comer a lembrança, tornar corpórea a experiência de prazer, trazer para perto o passado ou a esperança de retorno a ele. É dessa forma que o homem sente o mundo, faz dele parte de si.

mulher

Comida e mulher, próximos nas mais antigas lembranças, quando o corpo se torna em alimento farto que garante a vida; a mulher é forte participante da construção montada pela Igreja. A presença da mulher na sociedade colonial como normatizadora de comportamento é mostrada por Priore. A dimensão que foi dada à mulher em relação à educação e montadora da mentalidade social como o primeiro modelo para a imitação dos filhos, pode-se encontrar em um libreto encontrado na Biblioteca Nacional de Lisboa, editado em 1783, escrito por autor anônimo. Este diz caber às mães instruir seus filhos mais com exemplos que com palavras. Deveriam ensinar com o tempo às filhas a falarem pouco, discretamente, e não falar mais que coisas necessárias, úteis e

[168] FRANCO JR, Hilário - *As Utopias Medievais. São Paulo: Brasiliense. 1992.* p. 27-28

honestas. Não falar com pessoas desonradas, não ler romances, poemas perigosos ou comédias nas quais se pintam paixões infames e desonestas. Dançar era um laço com o demônio e era raro que se saísse tão casto como entrou. A mãe que levasse a filha a teatros e óperas - assembléias de divertimentos, a estaria conduzindo a um precipício. A Igreja fazia das mães agentes eficazes da doutrina católica, guardiã dos valores morais e exemplos de comportamento. A criança emergia dentro de um quadro associado ao projeto de consolidação familiar cristã para a expansão da fé católica. Pela mulher passava a construção familiar. A delimitação do universo feminino reverbera através da família no grupo social. Ser mãe era modelar os filhos dentro da fé cristã, ajustando-lhes os contornos da alma e do corpo, parindo súditos fiéis às pastorais diocesanas e ao estado.[169]

música

Pelos laços que a Igreja mantém em relação à população, a música também foi muito considerada. A música que alcança a alma, que faz modificações de comportamento não esteve alheia às observações da Igreja. Em relação à Colônia, a escolha de André da Silva Gomes vem mostrar sua atenção a este ofício. Por ele passou toda a música da cidade de São Paulo. Todas as Igrejas, e suas diversas atividades, que eram o centro da vida da cidade, passaram pelas mãos de Gomes. A importância do músico foi tamanha, que Priore nos diz, que em 1760, em São Paulo, na ausência do mestre-de-capela, anterior a Gomes, para a Festa do Divino, sua casa foi cercada por moradores, alguns armados, que ameaçaram espancar o mestre-de-capela.[170] A presença do músico se fazia necessária também nas festas cívicas com o canto de *Te*

[169] PRIORE, Mary Del . *Ao Sul do Corpo.* Rio de Janeiro: José Olímpio Editora. 1993. p 314,315.

[170] PRIORE, *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. Ob. cit. p. 110

unesp

Deum citados constantemente.[171] Também nas procissões havia a banda militar, citada por Kidder[172], que seguiam logo após o pálio.[173] A música circula por entre os atos sagrados e cívicos numa convivência diária. A Igreja, tão próxima da vida cotidiana, tinha a música como transmissora de suas emoções, a música era seu coração.

A Igreja, presente no dia-a-dia de São Paulo no século XVIII, transpassava de domingo a domingo, de festa em festa, e nascimento à morte - no batismo, crisma, primeira comunhão, confissão, casamento, enterro - ela se faz sempre presente. Na distribuição capilar de seu produto, ocupa as casas nos oratórios, nos quartos de santos, nas imagens postas nas paredes, nos santinhos ao lado da cama, nas estradas onde estão as pequenas capelas e as pequenas cruzes nos caminhos que anunciam as mortes acontecidas. Nada lhe escapa. A pessoa é cercada por várias formas da mesma informação. Nesta homogeneidade temática[174] alcança seu público diariamente. Barros Filho nos fala que a coincidência temática alcança o receptor de forma mais intensa que a exposição diluída a um só tipo de informação.[175]

propagar

Karter Filho diz que a Igreja sempre esteve atenta às necessidades do seu público. Com esta atitude firmou-se como uma instituição proeminente. Afirma que a Igreja fez largo uso de procedimentos que hoje denominamos como

---

[171] Pode-se citar entre muitos : DIAS - *Quotidiano e Poder*, Ob. cit. p. 96 LEITE - *História da Civilização Paulista*. Ob. cit. p. 108, DUPRAT - *Garimpo Musical.* São Paulo: Novas Metas. 1985. p. 171.

[172] KIDDER - Ob. cit. p. 194

[173] BARROS - *No Tempo de Dantes.* Ob cit. p. 42

[174] BARROS FILHO, Clóvis. *Ética na Comunicação*. Editora Moderna. 1995. p.91

[175] Idem ibidem.

marketing, termo que cria em muitas pessoas um certo desconforto em se referindo à Igreja. Se encararmos o Marketing como a atividade humana dirigida para a satisfação dos desejos e necessidades, este sempre esteve presente no decorrer da história em qualquer momento em que havia necessidade de qualquer ordem do ser humano e, qualquer outro, sistematicamente ou não, procurou satisfazê-las.[176]

Kater Filho indica a ação da Igreja ao investir na comunicação impressa, em seus primórdios, mantendo hegemonia nessa área de comunicação. Nessa iniciativa a Igreja Católica, durante muitos séculos, conseguiu manter-se, praticamente isolada, à frente de tantos outros importantes segmentos da sociedade no domínio do conhecimento, da cultura, da ciência, da evolução do saber humano. Aponta a Igreja, desde os primórdios, como exemplo dos bons procedimentos das estratégias de marketing.

Diz que a cruz é considerada por peritos de comunicação visual como uma das marcas mais perfeitas. Simples de ser produzida e identificada. Ao vê-la, cristãos de todo mundo são remetidos imediatamente às bases da Igreja. O sino, utilizado nas Igrejas, considerado como um dos primeiros veículos de comunicação em massa, avisava os fatos ocorridos. Se seu badalar fosse

---

[176] KARTER FILHO, Antonio Miguel - *O Marketing aplicado à Igreja Católica*. São Paulo: Edições Loyola. São Paulo. 1995. p. 20-21
Karter Filho se utiliza do texto da Evangelii Nuntiandi publicado em 8 de dezembro de 1975 pelo Papa Paulo VI, para se afirmar diante da resistência de observar a utilização do marketing pela Igreja.
"As condições da sociedade obrigam-nos todos a rever os métodos, a procurar, por todos os meios ao alcance, estudar o modo de fazer chegar ao homem moderno a mensagem cristã, única na qual ele poderá encontrar a respostas às interrogações e a força para sua aplicação de solidariedade humana."
"E acrescentávamos na mesma altura que, para dar uma resposta válida às exigências do Concílio que nos interpelam, é absolutamente indispensável colocar-nos bem diante dos olhos um patrimônio de fé que a Igreja tem o dever de preservar na sua pureza intangível, ao mesmo tempo que o dever também de o apresentar aos homens de nosso tempo, tanto quanto possível, de uma maneira compreensível e persuasiva." p.17-18

unesp

longo e distante, alguém teria morrido, se fosse rápido e constante, poderia ser o aviso das festas ou indicação da hora das missas. As torres altas das Igrejas, foram os primeiros modelos rudimentares de *out-doors*, para facilitar a localização visual da Igreja em qualquer ponto da cidade. As obrigatórias confissões dos pecados, primeiras pesquisas efetuadas junto ao público. O sacerdote após conhecer as dificuldades de seus paroquianos, que eram confiadas sem restrições ou censura, podia preparar o sermão adequado às necessidades[177]. Diz ter sido a Igreja, instituição de vanguarda no uso das artes e da música, atraindo para si os mais importantes artistas, juntando pouco a pouco um enorme patrimônio artístico-cultural.

> Essas considerações reforçam nossa afirmação de que a Igreja Católica foi um modelo e um exemplo para o marketing no decorrer de toda a sua história, atuando como pioneira em diversas áreas e mostrando principalmente habilidade e eficiência na área de promoção de seu Produto.[178]

Propagare , estender, reproduzir, técnica do jardineiro de cravar no solo as plantas jovens, ou implantar pequenos galhos das velhas e firmes "árvores da fé" nas plantas jovens. Este termo foi usado pela primeira vez pela Igreja Católica, já há muito preocupada com sua expansão.[179] Brown nos diz que a Igreja foi quem criou o sentindo moderno da propaganda:

> Em 1633, o Papa Urbano VIII instituiu a 'Congregatio de Propaganda Fide', também conhecida como 'Congregação da Propaganda' ou simplesmente 'A Propaganda', uma comissão de cardeais encarregada, então como agora, das missões estrangeiras da Igreja. Naturalmente isso foi encarado como um processo benéfico que, através do exemplo e da pregação, procuraria trazer os pagãos das trevas para a luz, e como um método artificial ou cultivado somente no sentido de que esse povos nunca aprenderiam o cristianismo sem a intervenção de fora. Como os missionários estavam bem a par do que faziam,

---

177 Idem, p. 44

178 Idem p. 46

179 BROWN, J.A.C. - *Técnicas de Persuasão*. Da propaganda à lavagem cerebral. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1971. p.12

unesp

> sua propaganda era também deliberada, e a tese moderna, preferida pelos marxistas e outros, de ser possível a propaganda inconsciente, nada teria significado para eles.[180]

Sendo tão preocupada com sua expansão e fortalecimento, a Igreja não deixou de valorizar a música como motivadora do comportamento devoto. Partiu do corpo como suporte para a sedução. Contradição que salta aos olhos, posto que a Igreja nos seus escritos antigos, feitos pelos pais da Igreja, nega o corpo, mas usa os sentidos. Nega o corpo nos desejos denominados como pecado. Corpo vulnerável ao mal, em guerra constante com o espírito, mas deseja manter os sentidos estimulados para o 'bem' em ligação com a divindade.

encantamento e corpo

Salisbury nos diz que para a propagação, a vivência corporal da fé se torna fundamental. Música que move o corpo irmanada ao rito. "Abri os ouvidos!". Música e prédica inundam o mundo da Igreja, vão encher os ouvidos :

> Ouvi, virgens, abri diligentemente os vossos ouvidos e mantende selado o vosso pudor; abri as vossas mãos aos miseráveis, fechai a vossa porta para que a desonra não possa ganhar força; abri vossa mente e mantende-vos puras.[181]

Esta valorização da prédica e da música está presente no texto de Torres, falando da missa na Colônia.

> O coro distante, sobre a porta da entrada, encarrega-se da parte musical. Esta, excelente, faz da missa um concerto, que domina absolutamente a situação. O que passa no altar, quase às ocultas, em língua estranha, em voz baixa, desaparece diante do esplendor arquitetônico e musical do ambiente: é uma ópera, e o celebrante, um dos solistas, apenas. Das coisas feitas pelo

---

[180] Idem p. 12-13

[181] Apud SALISBURY, Joyce E. - *Pais da Igreja , Virgens Independentes.* São Paulo: Editora Página Aberta. 1995. p. 55

> sacerdote, o público pode tomar conhecimento do sermão - se for orador consumado, de boas prendas literárias e capaz de feitos literários especiais. A doutrina não tem importância; vale a literatura. O sermão é um hiato oratório, em meio ao concerto. O encontro dos irmãos na assembléia, o sacrifício oferecido a Deus, tudo desaparece. A missa é apenas um pretexto para uma demonstração artística. O concerto e o sermão, a música e a eloqüência.[182]

Salisbury nos diz que no início da igreja cristã, os padres da Igreja precisaram formar um todo de idéias que pudesse dar corpo ao mundo cristão. Homens como Tertuliano no final do século II; Crispiano nos meados do século III; Ambrosio e Jerônimo em finais do século IV, imprimiram conceitos que até hoje impregnam nossa mente no mundo ocidental. Eles precisaram mostrar que o cristianismo torna as pessoas diferentes do mundo romano.[183]

É neste contexto que os pensadores da Igreja se depararam com a sexualidade - seria um bem ou mal? Ambrosio descreveu uma guerra sem fim entre o carnal e o espiritual. Nesta guerra a vitória sempre deveria caber ao espiritual, localizado na mente. A Igreja teme os sentidos, mas faz uso deles em seu universo. Os sentidos precisam ser contidos, domesticados.

> O sexo como algo contrário ao sagrado tornou-se desde o século XI uma concepção presente não apenas entre as autoridades eclesiásticas, daí a exigência do celibato clerical, como também entre alguns setores leigos. Certos grupos viam até na procriação um ato demoníaco, como, para lembrar apenas o mais radical deles nesse sentido, os cátaros. Mas era sobretudo do ponto de vista eclesiástico que o sexo se colocava na esfera do profano.[184]

Os sentidos foram tratados um a um. A visão era particularmente temida. Foi encarada como tão perniciosa, que somente o ato de ver uma mulher, incitava o desejo, e servia de combustível para o desejo sexual. Por esta razão a

---

[182] TÔRRES, Ob. Cit. p. 33
[183] Idem. p. 27
[184] FRANCO JR. - Ob. cit. p. 83

unesp

mulher que fizesse voto de castidade, deveria manter-se reclusa, para manter-se espiritual. Nada pode ser mostrado, pois até um olhar lascivo pode manchar a virgindade, o que ofenderia o noivo espiritual. Era necessário erguer uma fortaleza para que olhos não contemplassem e nem fossem contemplados por outros olhos.

O odor também foi tido como perigoso. O corpo, em estado carnal ou espiritual refletia seu estado pelo odor. Às virgens foi recomendado o sentido olfativo, pois deveriam inspirar a fragrância da ressurreição do Senhor e apresentar as mãos às narinas para explorar os perfumes das ações. Os sentidos não só induziam o indivíduo à lascívia, como participava do universo carnal causando modificações físicas.[185]

Por aquecer o desejo, a comida e o vinho tornaram-se duplamente perigosos. Por gerarem calor e por serem gratificantes ao corpo, atraindo-o para o mundo dos sentidos, estes também estavam condenados. Era necessário evitar tudo que fosse quente. A sexualidade tinha a propriedade do calor. O grau mais elevado da espiritualidade era a velhice, pois os jovens eram mais quentes que os mais velhos. Assim, os jejuns eram sempre aconselhados, tendo-se a esperança de que as virgens na comunidade serem mulheres pálidas e magras de jejum.[186]

A virgem não devia banhar-se como as demais mulheres para evitar os desejos da pele. Os banhos acrescidos das refeições fartas estavam na lista dos proibidos.[187]

---

[185] SALISBURY. Ob. cit. p. 36
[186] Idem. p. 61
[187] Idem. p.61

unesp

A fala era temida. A boca aberta para o ato da fala, demonstrava uma mulher aberta para as imundícies do mundo, além do que a fala era um ato ativo e não passivo, como devia ser a atitude feminina. Deviam guardar o silêncio e dedicar-se a ouvir.[188]

A audição não foi tocada pelas admoestações. Parece não ter sido considerada ameaçadora como os demais sentidos. É possível que estivesse associada às delícias do espírito. Os ouvidos deveriam manter-se abertos, assim como a mente para os ensinos do Senhor. Somente ouvir, pois "o falado instaura o mundo. Os olhos sucumbem perante o poder da palavra".[189] Falando da Igreja no período colonial Mott nos diz que

> A ruptura entre o padre e a assistência é absoluta e decisiva: nenhuma comunicação é permitida, os assistentes são reduzidos à posição de 'ouvintes'. Dentro do sistema colonial que é exatamente baseado na redução do 'outro' ao silêncio, a missa se enquadra perfeitamente. Daí a facilidade com que foi manipulada.[190]

Bocas fechadas, olhos cerrados, mãos paralisadas, somente ouvidos. Ouvir sem resistências, atento às palavras faladas que, ao som da música, tornam-se presentes e concretas. Corpo dominado e aberto.

Na ética cristã sempre estiveram presentes as práticas de mortificação do corpo. No cristianismo o que se espera é a unidade de uma alma e um corpo purificados. O que se condena no corpo são os baixos desejos, na procura de prazeres carnais, na sua conscupisciência, nos seus pecados. Porém o corpo

---

[188] Idem p. 63

[189] ALVES, Rubem - *Variações sobre a vida e a morte.* A teologia e a sua fala. São Paulo: Edições Paulinas.1982. p. 76

[190] MOTT. Ob. cit. p. 300

unesp

não é a origem do mal, o problema reside na fragilidade da alma, que necessita ser fortalecida e cuidada para que não se corrompa.[191]

> A nítida separação entre as esferas da vida privada, doméstica e familiar, e as esferas da vida pública - um fenômeno do século XVIII e que se estende até os dias de hoje, apesar de algumas transformações significativas - parece responder à necessidade de abrir e delimitar espaços em que os subterrâneos da civilização pudessem existir dentro de certos limites. Não é por acaso que estes espaços privados e reservados - as casas particulares, os lares burgueses, os clubes privados, os jardins ingleses - serão habitados por corpos cujas falas, gestos e roupas tornam-se progressivamente distintos do que os mesmos corpos mostram-se quando submetidos ao regime de representação pública.[192]

Corpos submetidos à boa representação pública, em que as "indignidades" estivessem escondidas e o corpo fosse apresentado de forma pura e bem aceita.

A Igreja presente no ouvir através da palavra e da música:

> Palavra, coisa material:
>
> *treliça* em que a vida se entrelaça,
>
> *sulco* em que a ação escoa,
>
> *teia* sobre o espaço vazio, onde viver e andar,
>
> *rede* em que o corpo descansa, suspenso.[193]

A música que caminhava ao lado da palavra, falando mais de perto à emoção.

---

[191] FIGUEIREDO, Luís Claudio - O Silêncio e as falas do Corpo. In: Corpo Mente, Uma Fronteira Móvel. Luiz Carlos Uchôa Junqueira Filho. São Paulo: Casa do Psicólogo. 1995. p. 129

[192] Idem. p. 139

[193] ALVES, Ob. cit. p. 86

sedução do ouvir.

A música de André da Silva Gomes esteve presente durante as liturgias por longo tempo na Catedral da Sé e em outras igrejas de São Paulo. Participou do projeto da Igreja em fortalecer seus alicerces em São Paulo colocando sons nas palavras sacras. Teve grande importância no comportamento do grupo, pois, como veremos abaixo, a música prepara os corpos para a ação, influencia as atitudes, encoraja e aproxima.

No ouvir estamos abertos, sem controle e sem termos como interrompê-lo por completo. O ouvir é ligado à nossa essência enquanto humanos. "No princípio era o rítmo" parafraseando a Bíblia, proclama Hans de Bülow[194] para assinalar o quanto o ritmo constitui um fenômeno preliminar no universo. Ele está na essência de todas as coisas. Os corpos celestes descrevem trajetórias geométricas obedecendo um certo ritmo, a alternância das estações, os dias e noites, os ciclos lunares, as oscilações das marés, todos estão subordinados ao ritmo. Na geologia, os corpos brutos estão subordinados a um certo ritmo, a matéria encerra um ritmo microscópico de movimentos atômicos. Todos os seres vivos estão filiados ao ritmo e necessitam de ritmo nas funções. No homem esta estrutura torna-se mais complexa e sutis, indispensáveis à atividades de cada indivíduo. Nos atos da procriação, na multiplicação das células, no desenvolvimento embriológico, na gestação e nascimento, nas fases da respiração, digestão, secreções e circulação, no ciclo menstrual da mulher, nas estações da vida de cada indivíduo, e todo um universo regido por ciclos e ritmos.[195]

---

[194] Apud - RIBAS, J. Carvalhal - *Música e Medicina*. São Paulo: Editora Edigraf. 1957. p.1

[195] Idem, ibidem

De acordo com a regra universal, o som é constituído de uma atividade rítmica, pois é produzido segundo oscilações vibratórias. "A música é um exercício inconsciente de cálculo" disse Leibnitz[196]. Subordinada à medida, a música é costituida de melodia, harmonia e acima de tudo ritmo[197]. Sua pulsação tem a capacidade de modificar comportamentos e movimentos, interferindo na pulsação interna de cada indivíduo.

> Em face de estímulos sonoros súbitos e fortes, como um bater de palmas, o recém-nascido já apresenta uma *reação de choque, o reflexo de Moro*: realiza uma extensão dos membros e, em seguida, um movimento de braço.[198]

O ritmo tem sido usado desde os primórdios, provocando experiências de catarse, muito comuns em religiões que se utilizam de magia cerimonial.[199]

Sendo o indivíduo orientado pela vida em grupo, as pessoas se esforçam para eliminar as diferenças entre si, e visam salientar o que existe de essencial e de comum em todos, estando o substrato da personalidade mais ligado à esfera afetivo-instintiva. Com a intervenção do canto e da música, os homens arrebanhados, respondem mais prontamente, e orientam as idéias e sentimentos numa só direção, unificando-se mais instantaneamente a um

---

196 Apud, RIBAS, Ob. cit. p.2

197 Sobre a afirmação de que o ritmo precede a melodia na evolução da música, Robert Jourdain é categórico em afirmar o contrário, baseado em pesquisas etnomusicológicas, onde afirma não ser o ritmo o traço mais essencial da música, mas diz: "Nossa tradição musical de oito séculos evoluiu a partir do canto, que tinha pouco ritmo além da prosódia da linguagem. Alguns musicólogos acreditam que até aquele modelo da música métrica, o supostamente primitivo bater dos tambores da África negra, é de fato um desenvolvimento recente, que pode Ter sido semeado pelo contato com a música metricamente rica do Oriente Médio". JOURDAIN, Robert – Música, Cérebro e Êxtase. Como a música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 1997. P.386.

198 Idem, p. 14

199 GROF, Stanislav - *A Aventura da Autodescoberta.* São Paulo: Summus Editorial. 1997. Neste trabalho o atuor mostra as várias possibilidades de interferência nas dimensões de consciência, indicando a música como uma dos procedimentos usados para as situações de consciência alterada presente nos ritos de passagem de várias culturas e procedimentos xamânticos de todas as épocas.

unesp

estado psicológico único e global, seja qual for seu nível cultural, exprimindo os ideais da coletividade.[200]

> Tendem ainda mais a dirigir os pensamentos, palavras e atos num único sentido e em obediência a determinado modelo, criando, dessa maneira, situações propícias ao cultivo da ordem e da disciplina de conduta. Ademais, os homens em aglomeração, de acordo com a orientação sugerida ao espírito do grupo, tornam-se, sob o condimento da música, ainda mais apaixonados dos atos os mais sublimes como os mais vergonhosos. [201]

Desde os povos mais primitivos, o canto e a música, seguidos ou não pela dança, estão presentes nos atos solenes de vida pública ou privada. O conceito do uso da música como "harmonizadora" ou seu poder curativo, tem sido utilizado desde a Grécia antiga. A partir do século XIX porém, começa a perder sua influência como poder terapêutico, devido ao enfraquecimento do conceito de estética na medicina e o crescimento da filosofia positivista de ciência. Na atualidade, o conceito do uso da música como terapia, tem recebido grande credibilidade científica, mas perdeu seu papel historicamente importante no campo do conhecimento que procura se utilizar da música como informador sobre como viver e se relacionar com o universo.[202]

No século XVII, a filosofia mecanicista de Descartes, combinada com a Teoria dos afetos da estética musical do barroco, sobre a qual o princípio básico é de que a música reproduza emoções, estabeleceram as bases para uma teoria da musicoterapia. Esta teoria salientava que a música tem o poder de expandir ou contrair o *spiritus animale* do corpo, e influenciar de maneira direta o estado da mente. Por outro lado, havia a concepção vitalista da medicina, que enfatizava que a doença não tinha nenhuma base material, devendo ser encarada como

---

[200] RIBAS, Ob. cit. p. 34

[201] Idem, Ibidem.

[202] Idem, Ibidem

uma perturbação do "espírito vital". A música, desta forma, ganha justificativa do seu uso como terapia, por causa de sua capacidade de atingir exatamente as esferas pré-intelectuais da mente. [203]

Sem considerar este momento oportuno para analisar os diversos procedimentos no uso da música de forma terapêutica, optamos pela abordagem da música como fenômeno cultural e seu uso dentro destes limites. Tudo o que possuímos são diferentes perspectivas estéticas, que são dadas acerca de visões diferentes sobre a música. Na presença da música,

> passamos a evidenciar os mecanismos de significação inerentes ao circuito permanente entre os registros da música e da fala, constitutivos que são do campo do conhecimento musical. Os membros de uma cultura são ensinados a ouvir o universo sonoro disponível de determinada maneira, (...). [204]

Considerando a música como um fenômeno culturalmente obtido, um meio de organizar as vibrações, o som codificado é compreendido de forma específica. Enquanto as vibrações podem ser universalmente sentidas, compreender a música significa conhecer os códigos ou modo de representações prevalescentes na cultura, o que também significa conhecer a cultura. [205] Tentativas tem sido feitas a fim de se descobrir um simbolismo que seja universal, mas há sempre uma discordância no que de fato é simbolizado.

Das várias teorias indicadas por Ruud[206] de diferentes procedimentos e abordagens, indica o uso da música como modificadora de comportamento.

---

[203] RUUD, Even - *Caminhos da Musicoterapia.* São Paulo: Summus. 1990. p.17.

[204] LIMA, Paulo Costa - *Música, um Paraíso Familiar e Inacessível.* In Percurso. Revista de Psicanálise. Ano III. n. 15. 1995. p.55

[205] RUUD , Ob. Cit. p. 19.

[206] Idem ibidem - Ruud nos indica as várias teorias que abordam as reações fisiológicas da música e sua possibilidade de aplicação no tratamento psiquiátrico, criando um confronto entre estas correntes que se caracterizam pelo enfoque médico tradicional em psiquiatria, teorias psicanalíticas, expondo de como esta tem contribuído para a compreensão da música e para o

Este procedimento baseia-se na crença de que o comportamento humano é primordialmente uma função dos estímulos ambientais externos e de integração social, enfatizando os efeitos de recompensa e manipulação dos estímulos ambientais e seu controle. Aponta-se o comportamento como resultado de suas conseqüências, criando uma possibilidade de ocorrência da mesma resposta no futuro. Em vários estudos Ruud indica que a resposta manipulatória podia ser prevista e determinada antes mesmo que ocorresse um próximo estímulo musical esperado.[207] Diz ainda que

> Existem vários motivos pelos quais a música tem condições de ser eficaz como um elemento reforçador. Um motivo importante é que, diante das possibilidades ilimitadas nas quais a música pode ser disposta e apresentada, ela tem meios de alcançar um maior número de pessoas e motivá-las por um período mais extenso. As possibilidades de diversificação das atividades musicais, portanto, tornam possível a satisfação de necessidades individuais, sendo que, além disso, passa-se em geral um período bem longo antes que se alcance um ponto de saturação diante da música.[208]

Após verificarmos o quanto a música está aberta a um uso específico de influências de comportamento, vemos que a Igreja sempre se posicionou muito bem em relação ao uso da música na liturgia, percebendo desde muito cedo seu caráter reforçador. Encontramos nos comentários sobre o Motu Proprio sobre a Música Sacra de Sua Santidade Pio PP. X, por Frei Röwer, as seguintes palavras:

> A música sacra, como parte integrante da Solene Liturgia, tem comum com ela o fim geral, que é a glória de Deus, e a santificação e edificação dos fiéis. Ela concorre para aumentar o decoro e o esplendor das cerimônias eclesiásticas, e como seu principal papel é revestir de apropriada melodia o texto litúrgico, que se propõe à inteligência dos fiéis, assim é que o seu fim

---

exercício da musicoterapia, teorias Behavioristas, apresentando conceitos e princípios básicos da aplicação de teorias de aprendizagem em terapia, e tendências huanista-existencial em psicologia e terapia do relacionamento através de Nordorff e Robbins.

[207] Idem, p. 51

[208] Idem, ibidem.

> próprio consiste em acrescentar maior eficácia ao texto, para que os fiéis, por este meio, sejam mais facilmente excitados à devoção e melhor disponham a receber os frutos da graça, que são próprios da celebração dos sacrossantos mistérios.[209]

É a eficácia de sua mensagem que a Igreja deseja obter favorecendo o som na liturgia. No catolicismo "epidérmico" da colônia, os sentidos explodem na vivência da Igreja, que , como dito anteriormente, faz uso deste procedimento para fortalecer-se; e a música foi usada como fio condutor para manter a linguagem sacra bem definida na Sé de São Paulo. Na obra de André da Silva Gomes, a Igreja, na pessoa do terceiro Bispo, encontra aquilo de que necessita. Música e palavra se encontram, cada uma delas intensifica o efeito da outra. Palavras e músicas despertam no ouvinte uma resposta emocional.

Na música barroca encontram-se os elos que reforçam a letra e a fala. Para o uso da música na liturgia faz-se fundamental a escolha de um músico que escreva não a linguagem popular próxima à ópera em que os amores e desamores fluem pelas palavras, mas um músico que fale a mesma linguagem da Igreja. Uma música na qual a comoção possa fluir, na qual as palavras encontrem o coração piedoso. A imagem construída por meios orais, instruía o espectador sobre o modo de interpretar o que viam.

Nas músicas compostas a língua usada foi o latim. Franco Jr nos diz referindo-se à Europa:

> A elite, ou pelo menos parte dela, participava da tradição oral das camadas desfavorecidas, mas estas não participavam da cultura erudita. Tal assimetria devia-se às diferentes formas de transmissão cultural, uma se dando formalmente nos mosteiros, escolas catedralísticas e universidades, outra informalmente nos lugares de trabalho e diversão, no campo, nas tavernas, nos moinhos, nas praças. Portanto, havia uma maioria da população

---

[209] RÖWER, O.F.M. - *Música Sacra.* Comentário do Motu Próprio sobre a Música Sacra de Sua Santidade Pio PP.X. São Paulo: Editora Vozes. 1950. p. 11

> com acesso a um só tipo de cultura e a um só idioma, e uma minoria bilingüe (latim e dialeto local) e bicultural. [210]

Na Europa o latim era usado de forma tão intensa, e por tantos grupos que textos nessa língua não permitem fazer avaliação precisa do grupo a que as mensagens se destinavam. A escolha do latim para vários textos indicava um evento acadêmico, por outro lado o uso desta língua designava uma audiência externa e amplificada em relação ao país de origem do texto.[211]

Na Colônia o clero costumeiramente falava o latim entre si (na verdade apenas os mais cultos deste) e um dialeto mais vulgar e cotidiano entre os leigos. Estes, na maior parte, desconheciam o latim. A multiplicidade lingüística, comum na Europa, toma proporções menores na Colônia, convivendo em São Paulo somente com o português, o guarani "que se falava de portas a dentro" e o latim nas camadas mais cultas.[212]

Padre Bernhard Kraus[213] nos alerta para o fato de que o latim sempre foi utilizado na Igreja desde sua origem e é mantido até hoje como língua oficial, para que não haja barreira no entendimento dentro de si mesma como instituição. Diz que a língua litúrgica tem características próprias, e se na antigüidade era usada pela Igreja, sendo as partes litúrgicas fixas, sofrendo mínimas modificações durante o ano litúrgico, não é difícil perceber que quando o padre dizia: *Dominus vobiscum* / o Senhor esteja convosco, o povo naturalmente respondesse: *et cum spiritu tuo* / e com seu espírito, com o sentido de: ele está no meio de nós. Argumenta que nos dias de hoje não se usa mais dizer "convosco", mas "com você". Por outro lado, liturgicamente, se

---

[210] FRANCO JR, Ob. cit. p. 14

[211] BURKE,ob. Cit.. p. 174.

[212] HOLANDA, *Raízes do Brasil*. p. 130.

[213] Bernhard Kraus. Padre da Sankt Bonifacius Kirche, Igreja São Bonifácio - católica alemã. São Paulo.

ele disser: "o Senhor esteja com você", ninguém saberá o que responder. Apesar de ser um português arcaico, é a forma fixada, e o povo aprende a responder à esta estrutura.

Em relação ao texto da música que o coro cantava em São Paulo colonial, somente o clero mais culto compreendia. A população em geral não alcançava estes requintes de cultura, somente se colocavam prostrados diante do desconhecido que amplificava seu poder de atuação. O desconhecido que abre as comportas da imaginação. A música em São Paulo permaneceria vocal e remetia à uma língua que já era reconhecida por seu uso que, apesar de não entender seu conteúdo, fazia referência aos temas sacros, enviava a compreensão para determinado ditame de comportamento.

Se a música secular, comprometida com outros níveis de emoções, de alguma forma convivia com a música sacra pelas mãos dos compositores, isto foi bloqueado neste novo momento na São Paulo colonial. O músico André da Silva Gomes era dedicado à música das igrejas em São Paulo e o pouco uso de instrumentos, requerido, mantinha longe a lembrança da música profana praticada na Casa de Óperas. A música clássica, que tem seus próprios ditames quanto ao espaço de influência, indicado pelo Iluminismo, está longe das composições de Gomes. Para este, o representar os sentimentos através da palavra torna-se fundamental. A palavra não só interpretada como acompanhante do texto musical, mas como delineadora do próprio texto, para que, juntos, dissessem a mesma coisa. Música como envolvimento emocional, com o desejo de manter no público o sentimento religioso, e indicar caminhos por onde entender, por onde traduzir o que a imagem mostra e o que a palavra quer dizer. Um catalogar de sentimentos, de estados da alma até mesmo

> a ilusão de dicionarizar estados da alma e acordes, estados da alma e configurações rítmicas, melódicas e harmônicas. [214]

Em que a palavra e a música se completem.

> Poderíamos dizer, assim, que liturgicamente o ponto culminante atingido pelo desenvolvimento musical não foi a polifonia palestriniana mas sim o barroco tardio, porque só este encontrou os instrumentos próprios e pode identificar-se idealmente com as situações litúrgicas semanticamente definidas e licitamente manipuladas na sacralização do comportamento pio. É projeto musical barroco a experiência verborum, que visa a representação musical da palavra. [215]

É o projeto da Igreja manter-se como ponto dinamizador da cidade. Tudo é a Igreja. Das igrejas saem as festas, as procissões. Nas igrejas estão os mortos. Na igreja se celebra a vida e a morte, o início e o fim. Tudo passava por ela, e pela sua liturgia passava a música que comovia, que movia os corações, que falava à alma. No sentar dominical, calados a ouvir, contritos, sérios. Assim nos fala Buyst nos dias de hoje, palavras que ecoam no tempo:

> A música tem grande poder comunicativo. Na liturgia, todo esse potencial é colocado a serviço da comunicação - comunhão de Deus com o seu povo, de Jesus Cristo com sua igreja. O Verbo encarna-se no texto poético e o sopro do Espírito apodera-se do ritmo, da melodia, do som... para nos en-cantar, para a-poder-ar-se de nós, arrancando-nos do egocentrismo, da desesperança, da acomodação... para arrastar-nos no dinamismo do seguimento de Jesus, para nos embriagar no vinho do seu amor. O som, o ritmo, a melodia... unem-se ao texto e penetram nosso corpo, nossa mente, nosso coração. [216]

Músicas e palavras, no corpo, na alma, no coração. A música dá asas aos pés, faz as mãos trabalharem mais rápido, penetra no corpo, na mente, faz-nos acreditar quando duvidamos. A Igreja lida com a sedução no universo

---

[214] DUPRAT, Regis- *Música e Mito.* Barroco no Período Colonial. in ARTEunesp São Paulo. vol 6, 1990. p. 63

[215] idem p. 64

[216] BUYST, Ione - *Música Ritual* - Revista de Liturgia. São Paulo. jan.fev.1989. p. 24

unesp

simbólico, palavras, sons, no universo dos sentidos; ao passo que ao Estado cabe o domínio do universo real das leis.

> A sedução é mais forte que o poder pois é um processo reversível e mortal ao passo que o poder se quer irreversível como o valor, cumulativo e imortal como ele. [217]

Músicas e palavras no encantamento do rito, o ato repetido até que se torne verdade imprimida na carne.

> Repetir significa a possibilidade de aceitação pela constância reiterativa. [218]

Com a repetição dos pensamentos não se questiona mais, os fiéis estão acostumados ao mesmo ritual, aos mesmos movimentos, como se sem eles não se pudesse mais viver. Movimentos cativos da mesmice abraçados pela música que os confirma. Com a música de André da Silva Gomes a Igreja se torna mais forte em seus propósitos, mais perto do povo, mais sólida sua influência.

---

[217] BAUDRILLARD Ob. cit. p. 56

[218] CIPELLI, Adilson - *Linguagem e Persuasão.* São Paulo: Editora Ática. 1995. 10. edição. p. 48



Gomes – teoria e prática

Gomes – teoria e prática
Salmos - histórico

As partituras que foram tomadas para observação neste trabalho são: Salmo *De Profundis*, Salmo *Beati Omnes qui timet Domini* e Salmo *Laudate Dominum,* que fazem parte das 150 orações que formam o livro de Salmos ou saltérios contidos na Bíblia. Das composições hoje conhecidas, Gomes compôs 38 salmos[219], mostrando um farto uso deste material nas liturgias.

INSTITUTO DE ARTES · UNESP
BIBLIOTECA

As orações que formam o livro de Salmos são uma espécie de recaptulação da Bíblia. Ali encontram-se alusões a muitos dos eventos dos 26 primeiros livros do *Tanach* - os cinco livros do Pentateuco, os seis da história deuteronomista e os quinze livros dos profetas . Muitos dos Salmos são atribuídos a David, alguns são alusivos a determinados momentos da sua vida. Outros fornecem informações sobre a época em que foram recitados ou cantados pela primeira vez.

Os Salmos expressam-se no tempo presente, mesmo que o fato seja no passado, trazendo a lembrança viva de uma idéia ou sentimento. Grande parte deles não específica tempo ou lugar. Por isso, nós os lemos no mesmo presente literário, embora escritos em momentos históricos diferentes. Esta leitura garante a atualidade dos textos. O salmista, certamente de origem tão humilde quanto o autor do salmo, dirige-se diretamente a Deus sem desculpar-se por tal atitude, sem nunca temê-lo. Note-se que os israelitas temiam a aproximação de Deus, tido como uma divindade severa e onipotente. O salmista, mesmo culpado, dirige-se sem intermediário a Deus , como no Salmo 130. Qualquer judeu comum e pecador pode rezar a Deus, pedindo-lhe alívio para seus sofrimentos. [220]

---

[219] DUPRAT - *Música na Sé de São Paulo Colonial*. Ob. Cit. p.229

[220] MILES, Jack. *Deus.* Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras.1997. p. 307-311

Na Bíblia hebraica o livros dos salmos é denominado *Tehillim* ou *Sefer*. O número dos salmos do Saltério canônico é de 150, pois o salmo 151 considerado apócrifo. Há constante desacordo sobre sua numeração, pois determinado Salmo pode ser dividido em dois, ou dois ser fundidos num só. A diferenciação acontece a partir dos salmos 9 e 113, em uma versão dividido em dois, e em outra versão há divergência nos salmos 116 e no 147, voltando a numeração a coincidir a partir do 148. A divisão do saltério em cinco livros é marcada pelas doxologias[221] nos salmos : 41, 72, 89 e 106. Há também outras divisões menores, e o salmo 150 é considerado uma doxologia conclusiva de todo o livro. Dos 150 salmos, trinta e três ou trinta e quatro não tem título. Entre os demais o título mais freqüente "*mizmôr*", usado 57 vezes, evocativo do som de instrumento de cordas que acompanha o canto. Outro título muito usado é o que indica poema, ou canto de amor de inspiração elevado - trinta vezes. O próximo título mais usado é o que é a instrução àquele que procura Deus, usado dezesseis vezes. Há também os títulos que mencionam instrumentos para acompanhar como os de corda - Salmo 4, 6, 54, 61, 76; flautas , Salmo 5; harpa de Gat, Salmo 8, 81, 84. Os títulos de origem litúrgica são: os cânticos das ascensões ou subidas de peregrinação - salmo 120, 134; cânticos para a dedicação do templo - salmo 30; cântico para o dia de sábado - salmo 92. A aclamação "aleluia", do hebraico "*alleluiah*"- louvai jubilosamente a Jeová, encontra-se no início de dez salmos e no fim de treze. Segundo I Coríntios 16,36, [222] o "aleluia" e o "amem" teriam sido gritados pelo povo no fim dos salmos cantados pelos levitas. O aleluia, quando cantado no início, é considerado prelúdio e convite ao louvor. Estes salmos com caráter de hino

---

[221] Forma litúrgica de louvor a Deus, em geral ritmada. DICIONÁRIO AURÉLIO. 1993.

[222] Um dos livros que se encontra na Bíblia.

começam muitas vezes com a expressão "Louvai" - salmos 113,117,135,146, 148, 150.[223]

São classificados por Gunkel como : súplicas e lamentações - individuais ou do povo; hinos, gêneros afins aos hinos - cantos de Sião, cantos de peregrinação, cantos de entronização de Jafé , ação de graças de Israel; e gêneros diversos - ação de graças individual, salmos proféticos, salmos reais e messiânicos, salmos litúrgicos, salmos sapientes e salmos compósitos.[224]

No início da história do Cristianismo desenvolveram-se dois tipos de salmos : o responsório e a antífona. Na forma responsorial há um refrão repetido por toda a assembléia, sendo o refrão acrescentado após cada versículo, na forma aA-bA-cA... sendo também usado como antífona, cantada por dois coros alternados.[225]

A indicação para o uso dos Salmos na liturgia católica encontra-se nos estudos da CNBB. O Salmo responsorial, chamado simplesmente de Salmo é o cântico por excelência na missa. Seu nome é devido à forma de execução e participação do povo com um breve reponso entre os versos cantados pelo salmista. A salmodia responsorial é a imagem do diálogo incessante que mantém na liturgia o Esposo e a Esposa - Deus e a Igreja.[226]

---

[223] BALLARINI, Teodorico - *Introdução à Bíblia*. Os livros poéticos: Salmos, Jó, Provérbios, Cânticos dos cânticos, Eclesiastes, Eclesiástico, Sabedoria. Rio de Janeiro: Vozes. 1985.p. 39-46

[224] Idem. p. 60

[225] Idem, ibidem

[226] Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *Estudo sobre os Cantos da Missa.* São Paulo: Edições Paulinas. 1976. p. 46-53

unesp

A parte principal da missa, a Liturgia da Palavra, é constituída pela leitura da Sagrada Escritura, e o Salmo é o canto que ocorre entre as leituras, sendo parte integrante da Liturgia da Palavra, tendo assim a mesma importância das leituras da Palavra de Deus. O Salmo a ser usado é normalmente indicado por um lecionário, pois cada um de seus textos está diretamente ligado à respectiva leitura. Os versículos do Salmo não devem ser cantados pela assembléia para que não se perca a função desta ação litúrgica.[227]

No século XVI ocorrem modificações que fizeram convulsionar as catedrais européias, a Reforma, um movimento espiritual e um fenômeno político e econômico que rompe velhas tradições. Também o descobrimento da América e a invenção da imprensa deram origem a uma nova época na história.

O Protestantismo realizou uma revolução na expressão do fervor religioso. Profundas modificações na escrita musical deram novas dimensões à fé. Lutero valorizou os salmos, antigos hinos latinos e canções seculares, formas populares em língua vulgar. Substituiu os Salmos por cantos populares, numa atítese ao caráter sacrificial da missa. Acentuou o aspecto pedagógico dos textos e a língua do vernáculo na celebração. Para Lutero o culto cristão é o culto da palavra. Portanto, não pode realizar-se se a palavra não for compreendida pelo povo. A liturgia torna-se mais próxima ao homem comum e a música é o seu reflexo.[228] A liturgia anglicana também usa com fartura os salmos, os cânticos e as principais partes da missa - Kyrie, Gloria, Credo e

---

[227] Idem, ibidem

[228] BOROBIO, Dionísio - *A Celebração na Igreja.* Liturgia e sacramentologia fundamental. São Paulo: Edições Loyola.1990. p. 112

Sanctus. Na América Inglesa os Salmos foram tratados com muita importância na liturgia protestante.[229]

a música e André da Silva Gomes

A escrita musical de André da Silva Gomes traz fortes marcas do período barroco, ponto que estará sendo trazido mais adiante com detalhe. Na Europa e mesmo no Brasil os compositores já procuravam nova linguagem, mas Gomes permanecia no que conhecia de mais consistente - a escrita barroca.

Este fato pode ser lido como um reflexo de Portugal. A pequena dimensão do país e sua posição periférica no continente europeu certamente colaboraram para um certo retardamento. Portugal, durante a segunda metade do século XVII, esteve na dependência cultural da Espanha e afastou-se mais e mais da evolução musical operada nos grandes centros europeus. A situação geral do país era de debilidade, dificultando a renovação do ensino e a prática musical ligada às novas correntes surgidas na música européia. Apesar da iniciativa nos reinados de D. João V, D. José I e D. Maria, período em que foram trazidos os melhores músicos da Europa, em maior e menor intensidade, estes sempre estiveram mais próximos à coroa, e a modificação musical do país se deu de forma lenta. Outra leitura em aditamento, é que Gomes teve uma formação musical longe da coroa, certamente ligada à Igreja, como ele mesmo virá mais tarde exercer em São Paulo, dando aulas de música para meninos agregados.

Os movimentos musicais não nasciam em Portugal, eles chegavam a Portugal e naturalmente com atraso em relação aos grandes centros onde iniciavam. Brito nos diz que a incorporação de elementos musicais característicos do barroco, como : baixo contínuo, partes instrumentais escritas e a lógica do

---

[229] SABIN, Robert – Religious Music. In: *The Internbational Cyclopedio of Music and Musicians. Oscar Thompson.* New York: Dodd, Mead and Company. 1943. p. 1526-1527

unesp

discurso musical assentada na polaridade entre as linhas de soprano e baixo, não surgiram, de maneira geral em Portugal, do desenvolvimento musical herdada da visão da Renascença,[230] e acrescenta:

> Será necessário esperar pelo século XVIII e pela subida ao trono de D. João V, numa altura em que o barroco musical europeu tinha chegado ele próprio já à sua fase final, para encontrarmos uma vez mais reunidas as condições de uma extensa e duradoura transformação de nossa história musical, traduzida na adoção de uma nova linguagem e de um novo estilo[231]

Mas isso não acontecia somente em Portugal. Bukofzer, ao indicar o caminho traçado pela música na Inglaterra, diz que o barroco não entrou na Inglaterra de modo súbito como uma revolução; e afirma que isto é característico de todos os países que importaram o estilo barroco. Ao mesmo tempo, as atrevidas características experimentais do primeiro barroco italiano, não aparecem de maneira muito pronunciada na Inglaterra, com o qual resulta algumas vezes difícil traçar uma linha divisória entre os estilos do primeiro barroco e do barroco médio.[232] As ataduras com o passado não se rompem de imediato, e nas obras de transição se observa com freqüência uma fluidez entre os conceitos antigos e novos.

No segundo quartel do século XVIII os músicos em Portugal tinham a mesma dificuldade. Na procura dos novos procedimentos musicais, a Itália era o grande interesse também para os portugueses. Os que mais se destacavam eram os músicos que buscavam formação nas escolas de Nápoles e Roma. Marcos Portugal, compositor contemporâneo a André da Silva Gomes, é um bom exemplo deste fato. Benoit nos diz:

---

230 BRITO. Ob. cit. p. 98
231 Idem, ibidem
232 BUKOFZER, Manfred F.-*La Música en la Época Barroca. De Montiverdi a Bach.* Madrid: Alianza Música. 1986. p. 191

> Marcos Portugal começou por compor e reger óperas, ou antes farsas, com texto português, evidentemente no Teatro do Salitre, ainda S. Carlos não existia. Cedo partiu, com seus próprios recursos, seduzido pela miragem da Itália, e conseguiu triunfar. Por isso, depois de um ponto de partida, em que se tinha cingido à música portuguesa, transformou-se num compositor de óperas de estilo nitidamente italiano, de gênero decorativo.[233]

Estudar música somente em Portugal era tido como algo de pouco valor. Conseguir sucesso estava vinculado à música italiana, considerada na época como mais desenvolvida ao lado da música francesa, afinal, "por mais que façam os portugueses, nunca chegarão a fazer o que fazem os estrangeiros"[234], como se pensava na época. Diferente de Marcos Portugal, Gomes nunca estudou fora de Portugal, e sua escrita mostra muito mais como era Portugal de então que a escrita de Marcos Portugal, que reflete os gostos italianos da época. Sendo a Igreja sempre preocupada com sua música, como dito anteriormente, a escolha de Gomes foi feita por sua sólida formação teórica musical[235], como o melhor de seu tempo para firmar a Igreja em São Paulo.

opções estéticas

Considerando que André da Silva Gomes foi trazido para São Paulo por razão de sua escrita musical, seguiremos por caminhos que nos apontem as características desta escrita ligada ao estilo barroco, seguindo as indicações que Fubini nos dá a respeito da estética musical e, após, pelos conceitos de escrita barroca e como se fazem notar nas partituras de Gomes.

---

[233] BENOIR, Francine - Panorama Histórico Musical. Apud. BARROS, João de – Ob. Cit.p.427

[234] ALEGRIA, apud NERY - Ob. cit. p. 96

[235] DUPRAT, Regis - *A "Arte Explicada* de Contraponto"*de André da Silva Gomes* . São Paulo: Arte & Ciência. 1998. p. 12, nos diz: "Já se vê, mesmo assim, que o Tratado de André da Silva Gomes é um exemplo emblemático da solidez estética e teórico-prática que fundamenta o trabalho dos mestres-de-capela compositores do período colonial brasileiro; solidez que é, conforme aventada aqui, herdada, pelo menos para importantes grupos constituídos, pelo século XIX."

Iniciando pelo conceito estético, Fubini nos indica que as grandes modificações que se deram neste campo entre os séculos XVII e XVIII giram em torno da harmonia e do melodrama. Estas, casualmente nascem juntas e rompem com o universo sonoro da gloriosa tradição polifônica, envolvendo filósofos, músicos, matemáticos; e as opiniões que envolvem as principais correntes, italiana e francesa, encontram-se em artigos, folhetos e tratados.[236]

Na cultura seiscentista, a resistência ao melodrama do espírito racionalista cartesiano dominante, diz que a arte e o sentimento não desfrutam de autonomia própria e não tem qualquer função essencial na vida do homem, sendo somente formas inferiores de conhecimento. Na classificação das artes, a música se encontra em último lugar, enquanto a poesia em primeiro. A música é destinada aos prazeres do ouvido, enquanto a poesia à razão, e a junção das duas resulta para alguns teóricos como um espetáculo confuso, em que os personagens se movem em cena de maneira ridícula e inatural. Acreditava-se que a música não tinha qualquer salvação, nunca poderia significar nada por si mesma, e teria que se sujeitar ao papel de humilde serva da poesia.[237]

A polêmica sobre o melodrama com freqüência gira em torno da arte como imitação da natureza, que toma formas variadas de interpretação. O próprio termo: natureza é usado no século XVII como sinônimo de razão e verdade, e imitação como procedimento destinado a embelezar e tornar mais amena a verdade da razão. Já no século XVIII natureza significa símbolo de sentimento, de espontaneidade e de expressividade, e a imitação é compreendida como o

---

[236] FUBIBI, Enrico – *La Estética del Siglo XVIII a Nuestros Dias*. Barcelona: Barral Editores. 1971. p. 19

[237] Idem, p. 16

unesp

indicador de coerência e vínculo da arte com a realidade.[238] As palavras são as mesmas, mas como o significado muda de acordo com a época, o procedimento também realiza trajetos diferentes.

Uma grande polêmica aconteceu entre o melodrama francês e o italiano, estendendo-se desde a metade do século XVII até o século XVIII e revelando não somente uma questão de gosto, mas uma alternativa de caráter estético-filosófico. Toda esta polêmica contribuiu para a formação de estudos musicais mais detalhados e para uma formação historiográfica mais precisa. A música francesa é tida como mais conservadora em que a palavra rege a música, enquanto a música italiana é mais progressista, e a linha melódica tem um pouco mais de autonomia.[239] O melodrama francês se desenvolveu conforme tradição de Lulli com seriedade, austera simplicidade, sujeito à regras tradicionais. O melodrama italiano trazia a marca do espetáculo mais popular, e permitia a música se desenvolver com mais liberdade marcada pelo virtuosismo dos cantores nas amplas linhas melódicas. Esta polêmica tomou tamanha proporção que músicos franceses se recusavam a tocar a música italiana, por ser por demais afetada, e os italianos da mesma forma não queriam tocar as francesas, por serem estas acética e sem emoção.[240]

Aos poucos as modificações foram acontecendo como aparecem nos tratados teóricos. Fubini indica Du Bos, em *Réflexions critiques sur la peinture et la poésis* , publicada em 1719, que aponta para uma teoria da música como arte imitativa e é um dos primeiros a conferir à música dignidade de arte. Du Bos diz que o prazer produzido pela arte deriva da imitação de objetos capazes de

---

238 Idem, p. 17, 18
239 Idem. p. 54
240 Idem p. 19

unesp

produzir paixões. Mas as paixões suscitadas pelos objetos imitados tem um caráter fictício e artificial sem nenhuma conseqüência danosa. A imitação da natureza deveria refletir uma rigorosa seleção de objetos considerados interessantes e capazes de comover. Para ele a música tem um campo particular de imitação.

> "Como el pintor imita os rayos y colores de la natureza, así el músico imita los tonos, los acentos y suspiros, las inflexiones de la voz y, en fin, todos aquellos sonidos com cuya ayuda la propia natureza expressa sus sentimentos y pasiones"[241]

A música passa a ser tratada quase com privilégio em relação à pintura e à poesia, diferenciando-se dos seus contemporâneos. Para Du Bos a música é vista como dotada de força para comover-nos, acrescendo às palavras maior capacidade de emoção. O prazer do ouvido se converte em prazer do coração.

Já em 1747, Batteux no ensaio *Les beaux arts réduits à un même principe*, adota um novo conceito da natureza como objeto da arte e os critérios da imitação. Para Batteux, a arte imita a natureza, mas ainda a supera e aperfeiçoa, pois escolhe suas melhores formas, descartando o feio e o desagradável. A natureza pode ser livre, mas a arte está sujeita a regras de imitação, conciliando exatidão e liberdade. Compete à música imitar os sentimentos e as paixões. A música é a linguagem do coração. Basta sentir, não é necessário nomear.

> El corazón tiene su propia inteligencia independiente de las palabras.[242]

---

[241] Idem p. 26
[242] Idem p.30

unesp

O coração é o reino da música, não tendo necessidade de intermediários, uma linguagem universal livre de convenções. A ele se dirige a música para ser entendida imediatamente.

Vemos que já aconteceu uma grande modificação em relação à música. Se inicialmente era tratada com descrédito, permanecendo submissa à palavra e participando apenas como ênfase ao texto, já neste momento é tratada como centro, sendo reconhecida como "reino do coração", falando por si só e independente das palavras.

Ainda caminhando com Fubini, este cita Arteaga em *Las revoluciones del teatro musical italiano desde sus orígenes hasta nuestros días*. Este diz que o progresso da música instrumental se mostrou maleficamente no melodrama, levando-o a uma ruína segura; não era mais como nos tempos de ouro de Jommelli, Leo, Vinci, Pergolesi, quando a música permanecia em seus próprios confins, como um comentário feito sobre as palavras. Que, na época de Arteaga, o ouvinte de ópera só ouvia o ruído dos instrumentos e não encontrava na ópera a verossimilitude e o interesse que havia em um simples concerto. Arteaga coloca no banco dos acusados, entre outros, o 'grande Metastásio', e que este

> com sus líricas bellezas, há contribuido a propagar el mismo defecto (es decir, a favorecer la emancipación de la música instrumental) . Las muchas comparaciones que enriquecen a sus arias, y que tantas e tan hermosas pinturas contienen de los objetos de la natureza, han debido abrir por necessidad al vastísimo campo al uso, variedad y fuerza de los instrumentos. [243]

Assim Arteaga reconhece que a poesia de Metastasio não poderia se expressar clara e determinadamente senão com o uso da verdadeira música,

---

[243] Idem p. 55

unesp

um convite à linguagem dos sons, que a linguagem das palavras não pode expressar.

Ainda adiante cita Eximeno que dá um significado totalmente diferente ao tratamento da música até então.

> El primer fin de la música es el mismo fin del habla, es decir, expresar com la voz los sntimentos y los afectos del espíritu.[244]

A música já é encarada como linguagem e é representada pela prosódia, o acento e a quantidade de sílabas. O conceito, na verdade, não é novo, mas inusitado na cultura italiana. Daqui deriva a idéia, posteriormente desenvolvida, principalmente no romantismo, de que a música varia em seus caracteres de um povo para o outro. Manfredini, mais jovem que os outros teóricos, aceita sem reservas as novas idéias do iluminismo de progresso. Servindo-se sempre deste conceito, defende a música instrumental e a separação da música e da poesia como conseqüência do progresso de uma e de outra. [245]

A música e os afetos do espírito

Tomando o texto de Fubini por guia, podemos dizer que o uso da música como elemento reforçador da letra, é a forte característica do período barroco, em que a palavra é mestra da música e que a característica do período clássico é a liberdade da música em dizer sozinha como linguagem, sendo esta música vinculada aos conceitos de progresso do iluminismo. Na música barroca, expressavam-se sentimentos através de desenhos musicais, com efeitos formando um conjunto dos chamados afetos. Assim representavam-se um estado mental; a música era a espírito da letra, mas esta é que indicava por

---

[244] Idem p. 57
[245] Idem p. 58

unesp

onde ir. Johann Gotthilf Ziegler, em 1746 escrevia: "Para a execução do coral, meu mestre, Mestre-de-capela Bach, ainda vivo, me ensinou que não executasse os corais simplesmente tais como são, mas a partir do sentimento indicado pelo texto."[246]

Neste *sentimento indicado pelo texto* vemos o quanto o texto foi importante neste período. A retórica teve grande importância e quase todas as obras teóricas e didáticas da primeira metade do século XVIII consagram à retórica musical extensos capítulos, pois os termos técnicos da retórica eram aplicados também à música. Na música dispunha-se de um repertório de fórmulas fixas - figuras musicais, para a representação de sentimentos e para as 'expressões retóricas', uma espécie de vocabulário de possibilidades musicais. Formas puramente vocais como o recitativo e o arioso, eram freqüentemente imitadas instrumentalmente, podendo-se perfeitamente imaginar o texto correspondente. A retórica era, com toda a sua complexa terminologia, uma disciplina ensinada em todas as escolas e fazia parte, portanto, tal como a própria música, da cultura geral. Esta representação dos sentimentos através da música é indicado como afeto, e esta teoria foi desde o início parte integrante da música barroca - trata-se de mergulhar a si próprio em determinados sentimentos, para poder transmiti-los aos ouvintes, embora a linguagem da música com a oratória se fizesse por si mesma. [247]

Estes sentimentos iam desde a alegria exuberante até a dor violenta, sendo utilizado para esta representação um vocabulário musical cada vez mais rico. O conceito da música como drama anímico individual, que representasse com

---

[246] Apud, BOULEZ, Pierre – *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1995. p.21

[247] HARNONCOUR, Nicolaus - *O Discurso dos Sons. Caminhos para uma nova compreensão musical.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor . 1998. p. 152-154

unesp

realismo os sentimentos humanos, alcançou pelos livros barrocos[248]. Neste vocabulário musical cada compositor elegia uma série de figuras com idéias separadas, e que representassem em sua música determinado significado. Encontram-se listas de qualidades afetivas de cada modo de tonalidade, idéia que remonta à teoria especulativa da antigüidade em que relacionavam os sons aos planetas e os diversos estados mentais e de alma. A música era mais que algo audível; com princípios abstratos e referências alegóricas, emblemáticas, intelectuais e didáticas, que ainda não haviam se separado do prazer estético, servia na realidade para o realçar. Passava-se diretamente do universo dos sentidos ao da mente, o intelecto. Nesta compreensão a construção musical barroca fixou um vocabulário a ser transmitido. Só muito gradualmente ela perderá sua força na geração dos filhos de Bach.[249]

Um exemplo da importância que a retórica toma é o recitativo, forma presente na música barroca que trouxe a questão do uso das figuras musicais como figuras de dicção: pergunta, afirmação, repetição enfática, etc. A consistente aplicação da retórica musical foi o principal meio de desenvolvimento do estilo afetivo. Inclusive a escolha dos instrumentos estava ligada a este interesse, pois

> para afetos ternos e sutis, os instrumentos de arco (e também para a cólera no *concitato);* para os afetos pastorais e folclóricos, a flauta doce e a charamela ; para os afetos eróticos as flautas; para as divindades aquáticas, os tritões; e para as sonoridades infernais, os cornetos e trombones; os deuses e os soberanos eram associados aos trompetes. (...) Para o ouvinte da época isto deveria parecer óbvio.[250]

---

[248] BLUME, Friedrich – *Renassance and Baroque Music. A comprehensive* survey . New York: W.W. Norton and Company. 1967.p. 115

[249] Idem, ibidem

[250] HANONCOURT, Nicolaus - *Diálogo Musical. Monteverdi, Bach e Mozart.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1993.p. 38

A característica de usar a música como alinhavo da palavra aparece com freqüência nas partituras de Gomes analisadas a seguir. Estarei utilizando salmos que pertencerem a períodos distintos da escrita de Gomes em São Paulo: *De Profundis* e *Beati Omnes qui timet Domini* de 1774, ano em que chegou a São Paulo, e *Laudate Dominum* de 1810; podendo-se notar a modificação que aconteceu em sua escrita com o decorrer do tempo e a procura de dominar novos procedimentos de escrita musical.

Quando manuseamos os Salmos de André da Silva Gomes: *De Profundis e Beati Omnes qui timet Domini* notamos a presença desta valorização da letra em relação à música, e os desenhos que acompanham o expressar sentimentos. Existe mesmo a procura de um vocabulário musical que se estabeleça junto ao texto, e na musica que se tece ao sabor da letra, não há frases demarcadas de quatro compassos ou qualquer construção fixa que se estabeleça, as frases são fluidas, guiadas pelo texto. A forma definida de *tutti-solo* está intimamente ligada ao texto, usando muitas vezes os versículos dos Salmos como divisória.

Para indicar a representação musical das palavras usaremos convenções estabelecidas como: convenção de altitude, convenção direcional, convenção duracional e efeitos harmônicos. [251] O reforço da mensagem textual também acontece por meio de repetições que funcionam como reforço da mensagem ou como construção do sentido que o texto diz. Estas repetições se dão em duas e três vezes, e sendo em três vezes, a terceira se dará somente no texto, acontecendo modificação na música. Na análise a seguir estes procedimentos

[251] GODT, Irving – Pucell and Dido (and Aeneas) in : Studies in History of Music: Music and Drama. Nova Iorque: Broude Brothers, vol 2 , p. 60 a 82.

unesp

de escrita serão indicados para se fazer notar de que maneira o texto teve seu papel predominante nas partituras de Gomes.

Salmo De Profundis

Inicialmente pensa-se que, para um salmo que fala das profundezas, serão usadas registros graves no coro e nos solos - contraltos e baixos. Isto se confirma em parte, realmente. Dos quatro solos que a peça apresenta, o primeiro é para soprano, sem grandes investimentos técnicos, ocupando apenas quatro compassos da peça, segue-se solos de contralto e baixo, que além de ser maiores, nota-se um arremeter a uma escrita em que a técnica do cantor é mais solicitada. Mas o que chama a atenção é a sonoridade que o coro toma, desde o momento em que a peça inicia. Enquanto sopranos e contraltos permanecem na parte média da extensão da voz, os tenores e baixos são lançados na região aguda, sendo a primeira nota do baixo o ré3 e o tenor o fá 3. Utilizando um efeito vocal que traz tensão à sonoridade do grupo, soa como um clamor do fundo do abismo. Ligando com o próximo compasso, foi utilizada uma convenção de altitude explicitamente nas linhas do soprano e baixo que fazem caminhos ascendentes quando o texto diz*: clamavi at te Dominum,* clamei ao Senhor, um clamor que sobe aos céus.

As repetições de texto são freqüentemente usadas para dar ênfase ao texto. São em geral em grupos de duas e três vezes. Neste momento – compasso 2 e 3, *clamavi ad te Dominum* / clamei ao Senhor, usado por duas vezes, que reforça o sentido de clamar e clamar, na veemência da necessidade. E ainda no compasso 4 o repetir *Domine, Domine* – Senhor, Senhor, dando intensidade ao clamor.

Segue-se o solo curto de soprano, somente de 4 compassos sem grandes investimentos técnicos. Continuando entra o *tutti* que volta a valorizar o texto pela repetição. Estas repetições, nos compassos 21 e 22 sob o texto: *sustenui, sustenui, sustenui* / resistir, aprovado, tendo o sentido de provar, provar e aprovar. O primeiro solo de contralto, logo após, não caminha pela região grave como esperado, para comentar o texto, somente pela região média-alta, sem grandes exigências. Nos salmos posteriores se notará que aos solistas é reservada a parte que mais requer habilidade e preparo técnico, muitas vezes pesando sobre esta responsabilidade sobre o soprano. O solo de contralto é referente ao versículo quinto com pequena repetição de reforço na parte final: *anima mea in Domino*. Seguida imediatamente pelo solo de baixo, com a nota mi3 no contralto, em uníssono com mi2 no baixo; procedimento de ligação com o próximo versículo, que introduz o baixo imediatamente, saindo de dentro da sonoridade do contralto, na sua última nota. Este procedimento, muito usado na linguagem orquestral, de forma geral, é usado somente neste momento de todos os salmos analisados, tendo a intenção de continuidade de timbre grave, costurando as partes como se fossem uma só.

O solo do baixo - compassos de 30 a 36, percorre a região médio aguda. Usando a convenção de altitude e estrutura-se sonoramente sobre o que a letra diz: *A custodia matutina* / o vigia que está da noite até a manhã, em linha ascendente, usando os graves para determinar a noite e caminha para os agudos, o dia, *Usque usque noctem* / espera ansiosamente durante a noite pela madrugada, que termina com a palavra *noite* na região grave, confirmando o uso dos graves para mostrar a noite; e com notas longas de duração, de convenção duracional, para mostrar a ansiedade do tempo que durante a noite parece mais demorado. Continua, com um salto para mi3 que enfatiza: *speret*

speret Israel / espera, espera Israel, e repete: *speret* começando em mi3 novamente, como um grito de alerta - coragem! espera Israel em Deus.

A próxima parte, que é delegada ao coro - compassos de 37 a 47- é mantida todo o tempo pelo tenor em uma região bem pouco confortável entre mi3 e do3, por dez compassos, enquanto todo o coro diz: perto está o Senhor, pois tem misericórdia e salvação, ele mesmo resgata Israel de todas as suas iniquidades. A partir daí começa a doxologia iniciada pelo solo de contralto, outro procedimento incomum, em relação às outras peças analisadas, em que a doxologia é constantemente feita pelo coro. Pode-se aventar que o uso se dá pela intenção de profundidade que a voz grave traz, e ela brada no início da doxologia: *Gloria Patri et filio et Spiritui Sancto*, sendo acompanhada pelo coro: *sicut erat in princípio et semper et in saecula saeculorum. Amem*

Psalmus 129 - De Profundis.

1.De profundis clamavi ad te Domine: Domine exaudi vocem meam.	*Do fundo do abismo, clamo a vós, Senhor.*
2.Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationes meae.	*Senhor, ouve a minha prece! Estejam atentos os vossos ouvidos à voz da minha súplica*
3.Si iniquitates observaveris Domine: Domine, quis sustinebit?	*Se vós, Senhor, tiverdes em conta os pecados, quem poderá subsistir?*
4.Quia apud te propitatio est: et propter legem tuam sustinui te Domine.	*Mas junto de vós encontramos o perdão, por isso temos o vosso temor em nós.*
5.Sustinui anima mea in verbu ejus:	*Eu espero no Senhor, a minha*

unesp

speravit anima mea in Domino.	*alma espera , confio na tua palavra.*
6.A custodia matutina usque ad noctem speret Israel in Domino.	*A minha alma espera no Senhor, mais do que a sentinela na aurora, Como a sentinela espera na aurora, espera também Israel no Senhor, porque com ele está a misericórdia*
7.Qui apud Dominum misericordia: et copiosa apud eum redenptio.	*Ele mesmo há de redimir Israel de todos os pecados.*
8. Gloria Patri,et Filio, et Spiritui Sancto.	*Gloria ao Pai, ao Filho, e ao Espírito Santo.*
9. Sicut erat in princio, et nunc, et semper et in saecula saeculorum. Amem.	*Assim como era no princípio, é sempre e por todos os séculos.*

<u>*Salmo Beati Omnes*</u>

O Salmo *Beate Omnes qui timet Domini* / Bem aventurados os temem ao Senhor, inicia com um bloco sonoro - coro, num forte realce ao texto: *qui timet*, incialmente somente repetido */ qui timet qui timet Dominum /* que temem, temem a Deus e, em seguida, ainda mais uma vez repetido mas de forma lenta, como dito anteriormente, em que as repetições se modificam ao serem feitas por três vezes. Nesta terceira vez usa a convenção duracional em notas longas - que temem por longo tempo ao Senhor, concluindo ainda usando a convenção duracional, este bloco com notas rápidas para o texto: *qui ambulant* / que perambulam, andam nos caminhos de Deus.

Inicia-se o solo de soprano com o texto: *Labores manuum* / trabalho das mãos, e repete a palavra *manuum* por duas vezes, são duas as mãos. Quatro

compassos a frente diz: *beatus est beatus* / bem-aventurados e bem-aventurados, acréscimo que, apesar de não estar no texto, como todos os outros acréscimos, tem somente o caráter de valorização, assim como *et bene tibi et bene tibi* / e ele lhe dará tudo de bom. O coro recomeça e a mesma escrita de acréscimo acontece nos compassos 20 e 21 em: *filii tui filii tui* / teus filhos, os sopranos entram sozinhos com: *filli tui* e o coro responde em tutti: *filii tui*, os filhos que aumentam em número. Ainda o mesmo procedimento no repetir do texto nos compassos 23 e 24 onde diz: *in circuito in circuito in circuito* / em torno da tua mesa. É curioso o tratamento que dá a este texto. Por três vezes ele diz o mesmo texto, sendo nas duas primeiras em notas lentas, e a terceira mais rápido - em torno, dando voltas na mesa em que não há lugar mais importante que outro na mesa de Deus, não há hierarquia. Ao mesmo tempo esta repetição é feita não só pelo texto desvinculado da escrita musical, mas são três blocos em que os dois primeiros são iguais , modificados somente em meio tom, os sopranos, contraltos e tenores fazem desenhos descendentes e o baixo desenho ascendente, e na terceira vez o desenho se modifica se tornando um pouco mais rápido mas sobre o mesmo texto.

No compasso 28 o solo de baixo entra como um grito, em região aguda, dizendo: *Ecce sic* / veja, olha bem, e três compassos adiante volta ao mesmo tratamento anterior de repetir o texto qui *timet* por várias vezes reforçando também musicalmente: que temem, que temem, que temem ao Senhor. O coro responde começando pelos sopranos: *Benedicat / bem-aventurado* e o coro em tutti: *benedicat* / bem-aventurado, muito feliz.

No compasso 43 quando começa o solo de tenor, encontramos mais uma vez a escrita da repetição dos muitos filhos num jogo: *filios filiorum filiorum tuorum filiorum tuorum* - são muitos os filhos, a eternidade dos filhos dos filhos, com

notas muito rápidas, com ornamentos. Segue-se a doxologia em tutti pelo coro onde faz uma construção sobre *Gloria Patri/ Gloria Patri/ Patri et Filio,* onde o soprano dialoga com o coro sobre grandes cadências de dominante com sétima até tônica.

Psalmus 127 - Beati omnes

1.Beati omnes qui timent Dominum, qui ambulant in viis ejus.	*Felizes os que temem o Senhor e andam nos seus caminhos.*
2.Labores manuum tuarum quia manducabis: beatus es, et bene tibi erit.	*Comem do trabalho das tuas mãos mas és feliz e vives contente.*
3.Uxor tua sicut vitis abundans, in lateribus domus tuae.	*A tua esposa qual videira fecunda no interior do seu lar;*
4.Filii tui sicut novellae olivarum, in circuitu mensae tuae.	*os teus filhos como rebentos de oliveira ao redor da tua mesa.*
5.Ecce sic benedicetur home qui timent Dominum.	*É esta a recompensa do que teme o Senhor.*
6.Benedicat tibi Dominus ex Sion: et Sião, videas bona Jerusalem omnibus diebus vitae tuae.	*O Senhor te abençoe desde que contemples o orgulho de Jerusalém todos os dias da tua vida.*
7.Et videas filios filiorum tuorum, pacem, super Israel.	*E possas ver os filhos dos teus filhos. Paz a Israel!*
8.Gloria Patri,et Filio, et Spiritui Sancto	*Gloria ao Pai, ao Filho, e ao Espírito Santo.*
9.Sicu erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amem.	*Assim como era no princípio, é sempre e por todos os séculos. Amem.*

Salmo Laudate Dominum

O salmo *Laudate Dominum* é um salmo pequeno e sempre vem ligado a outro texto[252]. Nesta partitura vem sucedido do *Magnificat*. Este salmo é uma composição da parte final da escrita de André da Silva Gomes - 1810. Foi escrito em tempo ternário e apresenta o diálogo tutti-solo procedimento comum nos outros salmos; porém as partes de solo são bastante curtas e montadas em duetos não muito extensos. De forma geral faz uso de pequenos desenhos em incisos que se repetem durante a peça dentro da construção fraseológica. Pode-se dizer que apresenta uma incipiente forma ABA, pois, após a apresentação do salmo, faz um corte, iniciando a doxologia: *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* pelo coro em adágio, sendo seguido por dueto - tenor e soprano, em allegro, com desenho referente ao início da peça. Nota-se nesta peça um valorizar o fluxo musical em detrimento ao texto. Pode-se sugerir que a idéia musicalmente foi concebida e montada, se acrescentando, ou se acumulando à letra neste fluir, pois já não se encontra a ênfase ao texto de forma tão forte como nos salmos anteriores, e o sublinhar a palavra já não é de forma tão explícita como antes; os desenhos musicais que se repetem dividem a atenção com a palavra.

Este salmo começa com um dueto de soprano e tenor por três compassos somente, método diferenciado dos outros salmos anteriores analisados. O dueto, sob a palavra *laudate* / louvai, é seguido pelo coro, que após dois compassos, na linha do soprano, tem como ponto fixo em torno da nota la. Dos dez compassos que compõe esta parte, sete começam com a nota la. Nota-se uma idéia pré-elaborada musicalmente em que a letra foi posteriormente colocada em torno, ciclicamente, num desenho sobre a nota lá.

---

[252] Informação dada pelo Pe. Bernhard Kraus, já citado.

Segue-se o dueto de tenor e soprano com pequenos desenhos que se repetem de compasso em compasso, feitos pelo tenor e respondidos pelo soprano, sendo curioso, pois este efeito não foi utilizado por Gomes até então, nos salmos anteriores. Sua marca, nas composições anteriores foi a irregularidade, o fluir da letra através da música. Nesta, já se nota uma pequena simetria no uso dos desenhos musicais nas frases. Após entram os tenores, depois os sopranos e ainda os contraltos num acréscimo de: *misericordia, misericordia, misericordia ejus* / sua misericórdia, como um apelo que vai sendo acrescido, e em modulação para sol menor. Neste momento nota-se um retornar ao texto. O compositor não abandona de todo o seu procedimento habitual. O mesmo efeito nota-se um pouco adiante com a palavra *manet*. De *manere* / permanecer, ficar, que intensifica o sentido da palavra através de sua repetição e procedimento sonoro, com pequenos cortes, *Manet, manet, manet in aeternum* / permanece, permanece, permanece na eternidade.

Segue-se a doxologia em que o glória é tratado em adágio e, após, retornando à idéia musical do início da peça, entram o soprano e tenor em duo, *sicut erat* seguidos pelo *tutti* do coro. No amém notar-se o insistente uso de pequenos desenhos que se repetem mostrando que a escrita musical vai tomando outros rumos.

Laudate Dominum omnes gentes

1.Laudate Dominum omnes gentes: *Laudate eum omnes populi,*	*Nações, louvai todas ao* *Senhor, Povos, louvai-o todos,*
2.Quoniam confirmata est super nos misericordia eius: *et veritas Domini manet in aeternum.*	*Porque sobre nós foi* *confirmada a sua misericórdia:* *e a verdade do Senhor* *permanece eternamente.*

3.Gloria Patri,et Filio, et Spiritui Sancto.	*Gloria ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.*
4.Sicut erat in principio, et nunc, et semper et in secula saeculorum Amem.	*Assim como era no princípio e sempre por todos os séculos*

tratamento vocal

O tratamento que Gomes dá às vozes é caracteristicamente montado sobre o baixo contínuo. Ele é a linha condutora da construção sonora, e seu pulso forma a base para a arquitetura da harmonia. Quando aplicado à voz do baixo oferece grande possibilidade de caminho dentro da extensão da voz - de sol 1 a mi 3, que fluem como alicerces. O uso que dá às notas agudas, torna a execução um pouco trabalhosa, pois aproxima-se dos limites agudos alcançados por um baixo. O prof. Francisco Campos Neto[253] nos diz que, em concursos de canto, uma peça muito usada como peça de confronto é "Ela di ammai mámo", ária de Felipe II Rei de Espanha, da ópera Don Carlo de Verdi; sua nota mais aguda é mi3. Assim, tanto para o coro como para o solista, nas peças trabalhadas de André da Silva Gomes, a tessitura no baixo é estressante. No salmo *De Profundis* o baixo começa com a nota re3. No salmo *Beate Omnes* a segunda nota da partitura é também um re3 no baixo. A dificuldade aumenta em relação aos tenores. Na parte do solo a voz é tratada com o mesmo virtuosismo das demais. Se muitas vezes alcança o la3, descansa no retorno ao limite de mi2. A grande dificuldade recai sobre a parte do tenor no coro. A tessitura em geral é muito pequena, indo de sol2 a sol3. Há partituras inteiras como no *Salmo De Profundis,* com insistente permanência em uma pequena região aguda, entre ré3 e fá#3. A dificuldade é

[253] Francisco Campos Neto - Professor de canto e coordenador da área de canto da ULM - Universidade Livre de Música. São Paulo.

gerada pela região de passagem que ocorre na voz do tenor neste ponto, sendo exaustiva, mesmo com boa técnica vocal. O prof. Francisco Campos inclusive sugere que Gomes tenha usado na parte do tenor, meninos em idade de mudança de voz quando a região não foi fixada ainda e esta região em específico se tona confortável. Como o contralto e o tenor cumprem um papel de complemento, é natural a limitação da escrita nestas linhas. A quanto à linha de contraltos, raramente alcança as alturas dos agudos, tão pouco de profundezas das notas graves, mesmo no salmo *De Profundis*, quando os solos são mais dedicados ao contralto. Embora pouco diversificada, a escrita é tranqüila tanto na parte coral como nos solos, alcançando de dó3 a dó4,e ré4 nos solos.

Em relação ao tratamento que dá ao soprano, embora no coro seja diversificado e agradável, sem grandes saltos de agudos, a parte dos solos, usados em profusão, são malabarismos brilhantes, técnicos e virtuosísticos. A escrita é leve, mas exigente. Nos salmos aqui apresentados a textura sonora da escrita é de pouco peso, proporcionada pelas vozes masculinas que freqüentam as regiões agudas, enquanto as femininas acomodam-se nas medianas. Bem diferentes na técnica de escrita, os *tutti* são comedidos, verticalmente lineares, enquanto os solos caminham exigindo mais capacidade técnica.

Tendo trabalhado até aqui enfocando a valorização da letra em relação à música que se dá nos primeiros salmos analisados e a modificação do tratamento na peça mais tardia, marcando uma ligação ao novo procedimento de privilegiar a música, momento que Fubini nos indica na modificação na estética da construção; a partir deste momento trarei à tona os procedimentos

de escrita musical utilizados pelo barroco, em suas diferentes fases, e as prioridades do período que se inicia, o classicismo, como pano de fundo para a leitura e contextualização das peças de Gomes, sem me ater com grande profundidade à questão da construção harmônica utilizada e sua relação com seus contemporâneos, aguardando um outro momento para esta discussão.

barroco

No início do Barroco os compositores estavam mais interessados em inovações estilísticas do que formais, característica geral de todos os primeiros períodos da história dos estilos. O princípio mais generalizado que distingue a música do Renascimento e a do primeiro Barroco é a descontinuidade. O motivo de contraste abandonou a continuidade rítmica e melódica. O *tempo rubato* , os trinos, as cadências, os intervalos falsos foram usados como elemento de inquietude no idioma pré-tonal da harmonia.

Também aparecem no primeiro barroco as idéias de negação do contraponto e intensificação da expressão musical através do texto, o que foi identificado anteriormente na análise dos Salmos de Gomes propostos. No primeiro barroco havia a procura de um novo tratamento da dissonância e também dos intervalos melódicos. Os graus cromáticos, e principalmente as progressões aumentadas foram o emblema deste início do barroco. A característica da harmonia é de exploração experimental dos efeitos dos acordes, ainda não estando fixado a direção tonal. Suas tentativas de harmonia pré-tonal vão levar posteriormente à criação da tonalidade. A amplificação da percepção da tonalidade por meio do cromatismo não alcança o efeito que em nós causa este conceito de cromatismo dos doze sons da escala, mas era muito mais a idéia das modulações para outros tons, significando uma derrota radical do

unesp

senso de tonalidade do ponto de vista do diatonismo básico do Renascimento.[254]

A escrita para solo e a escrita coral sofrem um tratamento específico, assim como a escrita para sopros e cordas, tendo sua própria prática. A composição idiomática apareceu no primeiro barroco como elemento estilístico totalmente novo, desenvolvendo de modo consciente as possibilidades dos meios instrumentais e vocais, surgindo então, novas possibilidades de intercâmbio deliberado de idiomas entre instrumentos diferentes, e entre instrumentos e a voz, alcançando no barroco tardio grande complexidade.[255]

Desenvolve-se um novo tipo de melodia, apoiada no baixo, que se difere do tratamento renascentista. A polaridade entre o soprano e o baixo é a essência deste período. Mesmo nas peças instrumentais as vozes exteriores adquirem uma posição predominante, formando o perfil estrutural da composição. O soprano e o baixo ganham importância superior às outras vozes (tenor e contralto) que, como vozes do meio, são tratadas como complementares da harmonia. Se mais tarde a melodia não depende do acompanhamento, podendo existir sem ele, no Barroco a melodia e o baixo são tecidos organicamente juntos. O centro gravitacional da composição era o baixo, que tornou-se figura fundamental. Já no início do século XVII escreviam-se na Itália tratados com instruções para a realização do baixo contínuo, e a fusão da prática do baixo contínuo com o contraponto trará fundamentos para a técnica da fuga em Bach e Haendel na barroco tardio. Com a ressurreição do contraponto no barroco tardio, renovou-se uma polifonia com tecido denso e

---

254 BLUME. Ob. cit. p. 107

255 CARSE, Adam - *The History of Orquestration.* New York: Dover Publications. 1964. p. 50, 56

unesp

linear. Nela o baixo tornou-se portador de todo o sistema e trouxe sustentação para sua organização.[256]

O uso do baixo contínuo na música barroca provém da instabilidade do tecido decorativo, como no gótico mais florido. É uma predominância do fenômeno que vem se formando desde a polifonia francesa e que somente prevalecerá nas primeiras décadas do século XVIII: o fenômeno tonal, a afirmação da tonalidade. Quando o sentido tonal, estreitamente solidário ao sentido rítmico, estabeleceu com clareza a pulsação harmônica da cadência perfeita TDT, todos estes rigores de escrita de baixo contínuo puderam desaparecer, porque a música fundamentará sua arquitetura na tonalidade, e na lógica da harmonia tonal o prazer que sentimos não provém das qualidades dos sons individuais, nem sequer de acordes individuais, mas das relações entre eles, de maneira que os acordes se sucedem em relação à uma tonalidade central.[257]

O barroco médio foi marcado pelo tratamento do estilo *bel canto* na cantata e na ópera, nascendo a distinção entre aria e recitativo. Nele está presente o

> desejo de renovação, a necessidade de uma música que 'represente' com realismo os sentimentos humanos, inspira um gênero novo, onde a vontade e o acaso se conjugaram; o que vai ocupar um lugar imenso na vida musical: a ópera.[258]

Nela os excessos se mostram em sua plenitude - sobejos da virtuosidade. *Bel canto*, virtuosidade vocal, seu poder é irresistível. Espetáculo que se confunde à noção de proeza. O impulso do salto com vara, o poder do salto em esqui, as notas agudas do cantor, todos proporcionam ao espectador a mesma sensação

---

[256] BLUME. Ob. cit. p. 126-127

[257] SMALL, Christopher - *Música. sociedad. Educación*. Un examen de la función de la música en las culturas ccidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedade y sus usos en la educación. Madrid: Alianza Editorial. 1989. p. 27

[258] STEHMAN, Jacques – *História da Música Européia. Das origens aos nossos dias.* Portugal: Livraria Bertrand. *1979.*p. 109

de embriaguez. A ópera é espetáculo, domínio de palco. Obras baseadas em argumento psicológico, música que evocará em profundidade o envolvimento dramático, na atração da encenação e do espetáculo puro, em que a música é utilizada para tais seduções. Na ópera,

> Deuses e semideuses assumem figuras humanas e experimentam paixões humanas; a exploração das almas apaixona o público, assim como os grandes problemas do destino do homem e as suas relações com a divindade. Esse domínio infinito da consciência humana, cuja exploração nunca consegue fatigar-nos, é abordado por meio da transposição mitológica.[259]

Os compositores que desejassem ter sucesso deveriam escrever para um determinado *virtuose* de prestígio. Este exercia uma verdadeira ditadura sobre os compositores de ópera, fazendo-os escrever árias de uma dificuldade extravagante, em que o mau gosto ao ridículo somava-se.

> O público por seu lado, apenas se interessava pelas proezas vocais, de forma que em muitas obras a parte 'séria' ou os recitativos eram pura e simplesmente suprimidos. Nos camarotes tagarelava-se, jogava-se as cartas... ou dormia-se. As grandes árias e , sobretudo, a *aria d'agilità* (ária de bravura) eram acolhidas com grito de entusiasmo. Na alta sociedade estabeleceu-se a tradição de apenas ir à ópera no momento previsto, quando a *diva* cantava a sua grande ária, sendo o resto do espetáculo apenas considerado próprio para as classes vulgares...[260]

Nas salas ouvem-se verdadeiros gritos de alegria quando a *prima donna* e outros solistas, senhores absolutos da partitura, cantavam o que queriam e da maneira que lhes agradava, reservando certas passagens para improvisação de vocalizes.

A estabilização da harmonia do estilo belcantista se reflete nas zonas de tonalidade estável de cada uma das partes. Os modos permanecem como no

---

[259] Idem p. 122, 124
[260] Idem p. 136

barroco inicial, maior e menor e a textura contrapontística volta a ser usada. A descontinuidade excessiva da fase precedente é abandona em função do amadurecimento de tratamento sonoro, tendo as formas cada vez mais unidade interna, crescendo as dimensões e tornando reduzido o número de seções. Cadências simples mostravam o tratamento rudimentário da tonalidade, mantendo flexibilidade formal. Tanto a música instrumental quanto a vocal recebiam a mesma importância de tratamento, e as formas variadas criaram cada vez mais unidade tanto interna como externa. Até o final do período as partes se converteram em movimentos independentes. Instalou-se então, um processo de estabilização tanto formal como estilística.

Deve-se a Rameau o reconhecimento teórico das tonalidades se deu pela primeira vez no barroco médio.

> Sus *Traité de lharmonie reduite às ses naturelles* y otros tratados posteriores, en los que el autor modificó en esencia sus opiniones, fueron la base de la teoría moderna de la armonía, ya que reconocieron la existencia de un centro tonal (centre harmonique) el descobrimiento de las inversiones de los acordes, y postularon el que los acordes debieran construirse mediante terceras. Al reducir todos los acordes a tres funciones , de tónica, de dominante y de subdominante, Rameau creó un sistema de ralciones entre los acordes que recomienda la progressión de éstos mediante "bajo fundamental".(...) A pesar de sus contradicciones internas , el sistemade armonia funcional de Rameau, representa, sin embargo, el comienzo de una nueva época del pensamiento armónico. Su dominante subordinatión de la melodía a la armonía, que non se puede reconciliar com la música contrapontística, constituye la transición a la teoria del período clásico. [261]

Caminhando para o barroco tardio, a tonalidade foi totalmente estabelecida. Contrariamente ao início do período, há uma preponderância da forma sobre o estilo. A harmonia tonal e a técnica exuberante contrapontística foram levadas

---

[261] BUKOFZER. Ob. cit. p. 391-392

ao máximo. As formas adquiriram grandes proporções, tendo o ritmo mecânico ganho muita importância. A descontinuidade deu lugar a uma continuidade integrada e sua essência era monotemática e desenvolvimentos com motivos breves. Fixada a tonalidade e a harmonia, desenvolveu-se um sentido de tempo e de medida mais próximos do moderno, através da ópera, da abertura do *ballet* francês, do concerto grosso italiano e do concerto solo. O intercâmbio de idiomas chegou ao seu ponto mais alto e a música instrumental dominou a música vocal. [262]

Neste período a expansão contínua valorizou o movimento ininterrupto de desenhos rítmicos, num jogo que se ampliava de maneira consistente. Este elemento motor, de implacável repetição rítmica do motivo estabelecido no início da peça, permanecia nas várias vozes. Se necessário, tal elemento era usado com uma interpolação de contraste na seção ou na textura da polifonia.

> Durante el Alto Barroco, una cadencia en la tónica demasiado fuerte y muy alejada del final encerraba ciertos peligros; dado el ritmo fluido, continuo, que se genera a sí mismo, de la música Barroca., la única forma de concluir una pieza era mediante una cadencia enérgica en la tónica: se trataba de un efecto que sólo se podía utilizar, com cierta cautela, antes de la página final. Para conseguir uma sección prolongada tras una cadencia tónica, el período clásico hubo de desarrollar un sistema rítmico y de fraseo original y vigoroso.[263]

Os recursos de intensificação usados foram a preparação enfática da cadência, as formas contrapontísticas mediante a expansão e o *stretto*, recurso que melhor ilustra a escrita de intensificação, que aumentava a tensão com a condensação e diminuição do espaço. A transferência dos idiomas e das formas são aspectos complementares deste processo.

---

[262] Idem. Ob. cit. p. 32

[263] ROSEN. Charles – *El Estilo Clasico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Espanha. Madri: Alianza Editorial. !986.p. 58

unesp

O Barroco tardio buscava a variedade através do adorno sobre tudo e não no contraste dinâmico como no Barroco inicial . O objetivo do adorno, exceto no caso da ópera, não era de atrair nem reter a atenção de um auditório numeroso: adornava-se por satisfação própria ou para agradar o protetor e os amigos. A partir do século XVIII, a interpretação torna-se assunto público e, junto com o formalismo, nasceu a necessidade de variedade de efeitos e de dramatização.

O compositor barroco trabalhava sobretudo com o sentido vertical. A maior parte da música barroca mantém-se, com ligeiras flutuações, em um nível de tensão que se resolve no final da obra: a música atua de forma cumulativa. É raro que haja um momento sensivelmente mais dramático que outro. Seu clímax é expresso pelo aumento do movimento até a cadência final. Na obra clássica o clímax está mais próximo do centro, magnificando e prolongando as cadências para reforçar as modulações.[264] A harmonia não está mais só nos baixos, nem na relação com as vozes superiores, mas latente dentro da melodia. No Barroco as modulações passam de uma tonalidade à outra, regressando à primeira. No período clássico a modulação é acompanhada por uma função, e a estrutura harmônica é transformada para se ajustar às proporções e natureza da frase.[265] As frases tornam-se breves e articuladas, sua simetria é perfeitamente audível. Até finais de 1820 a frase de quatro compassos impõe seu predomínio sobre a estrutura rítmica.[266] Na melodia clássica o contraste interno era freqüente e essencial para o estilo, apoiado mais intensamente na inflexão dinâmica. O compositor clássico não precisava,

---

[264] Idem p. 83,86,87
[265] Idem p. 81
[266] Idem p. 68

unesp

para sua obra dramática, de temas enérgicos de harmonia ou de melodias especiais, pois o drama fazia parte da estrutura interna. [267]

a escrita de Gomes

Após delinear-se as principais características do período barroco , pode-se observar a presença de determinados comportamentos de escrita que nos indicam que influências André da Silva Gomes manteve em sua produção musical. Como já indicado anteriormente a letra se mantém como fio condutor da música, sendo o guia que indica que emoções a música deve conter. A forma interna, nas relações entre aspectos de construção da harmonia, enfatiza uma linguagem tonal de cores harmônicas. O contraste de volume apoiado no *tutti-solo* é outra maneira de escrita constantemente usada por Gomes nos Salmos indicados. Sua divisão corresponde relativamente aos versículos do texto. Nos Salmos *Beati Omnes* e *De Profundis,* de um primeiro período de escrita, este procedimento é constante, mas no Salmo *Laudate Dominum* apresenta uma pequena modificação na estrutura, lançando mão de duetos e trios que vão mantendo o mesmo diálogo com o *Tutti* do coro em contraste de volume sonoro, mas de forma mais branda. O contrapondo usado no barroco tardio praticamente não é utilizado, apenas no Salmo *Laudate Dominum* temos uma pequena aparição nos compassos 14 a 31. Neste Salmo também há pequenos desenhos rítmicos que se repetem, compassos 14 e 15 e, de forma mais acentuada no amém, na linha do soprano nos compassos 71 a 74, fazendo menção aos procedimentos de valorização a pequenos desenhos rítmicos como elemento motor e uso de contraponto, tão utilizados pelo barroco tardio como anteriormente indicados.

---

[267] Idem p. 89

As cadências marcam as seções, sendo comprovações dos finais dos blocos *tutti* e solo. São como pontuações do discurso, apresentadas como grandes elos de ligação, em cadências autênticas, de Dominantes com o retardamento da terça - D 4-3 T; ou Dominante na segunda inversão, sendo acompanhada de Dominante e Tônica. As frases são construídas de forma livre do planejamento das melodias articuladas em quatro compassos que acontecerá mais tarde com o período clássico. São de uma fluência e liberdade que acompanhará a letra em seu pulso e necessidade. Somente no Salmo *Laudate Dominum* as frases apresentam uma construção mais elaborada tendendo a valorizar a idéia musical, mas o fluxo ainda se mantém. Com suas frases em pulso ternário a estrutura, este salmo se mostra em um grande ABA'. Há uma separação das partes pelo *Gloria* em *adagio*, retornando no *Sicut* como refletido da primeira parte.

Nos tratamentos da dissonância, o compositor usa de quartas diminutas descendentes sendo resolvidas em movimento ascendente por semitons, no salmo *Laudate Dominum,* compassos 21 e 22. Nos acordes de Dominante com sétima, as alterações são resolvidas de forma descendente, sem preparação para a dissonância.

Existe uma predominância da harmonia seqüencial caracteristicamente barroca. Este jogo modulatório tem a intenção de causar interesse auditivo , que partindo do princípio barroco de "varietas" é usado como diversificação tonal.[268] A partir das oscilações de acidentes, há uma variação de cores muito diversa das tensões clássicas de mudança de tonalidades. Indicarei abaixo

[268] DUPRAT – *Música Sacra Paulista do Período Colonial. Alguns aspectos de sua evolução tonal. 1774-1794.* Revista Música . São Paulo,18-28. Maio.1990. p. 33

como ocorrem as curvas tonais para podermos observar como acontece o encaminhamento para subdominante nas composições de 1774, período inicial de sua escrita, e a modificação que ocorre na peça de 1810 com modulações encaminhadas para a dominante.[269] No plano abaixo está indicado no primeiro bloco a tonalidade utilizada, após o número dos compassos, seguido pela quantidade de compassos e pela função que exerce na tonalidade.

Salmo 127 - Beati Omnes – composto em 1774

Bb	compassos de	1 a 19	19 compassos	T
Eb		19 a 21	3	S
Cm		22 a 37	16	Sr
Eb		38 a 54	17	S
Bb		54 a 62	9	T

Salmo 129 – De Profundis – composto em 1774

D	compassos de 1 a 14		14 compassos	T
Bm -		15 a 18	4	Tr
D -		19 a 22	4	T
G -		22 a 26	5	S
Em -		26 a 43	18	Sr
G -		43 a 50	8	S
D -		50 a 57	8	T

Salmo Laudate Dominum – composto em 1810

G –	compassos de 1 a 17		17 compassos	T

[269] Idem, ibidem Duprat nos diz: Ora, na medida em que os padrões clássicos vão predominando, ocorre uma tendência para a simplificação da curva tonal, cujo fator predominante seria a disseminação da modulação para o tom da dominante. Em contrapartida, o arcaísmo se evidencia na predileção pela modulação para os tons das subdominantes.

D -	18 a 21	4	D
Gm -	22 a 24	3	oT
G -	25 a 42	18	T
Em -	43 a 47	5	Tr
G -	48 a 60	12	T
A -	61 a 66	6	DD
D -	67 a 68	2	D
G -	69 a 78	10	T

Considerações finais

No mundo barroco ser músico era uma atividade profissional e um fator de prestígio social, principalmente servir a uma corte, que trazia consigo um alto respeito. Em muitos momentos da história a arte floresceu em uma corte, como por exemplo Jean-Baptiste Lully, que nas décadas de 1670 a 1680, juntamente com Philippe Quinault conseguiram substituir o balé por uma forma mais unificada de teatro musical, a ópera, na corte de Luís XIV, na França. Naturalmente o prestígio era maior na corte que na igreja, mas o músico sacro também era valorizado. A igreja era o único lugar onde a música era acessível a todos, que só acidentalmente escutavam a música cortesã. Um bom concerto religioso elevava a fama de uma cidade tanto quanto uma ópera famosa a de uma corte. Desta forma, os conselhos municipais preocupavam-se em nomear músicos famosos e reconhecidos para suas catedrais. Na Itália, os músicos chegaram a ser um dos artigos de exportação mais valiosos da economia nacional , pois percorriam a Europa mostrando a força cultural de seu país.

Estes músicos italianos também alcançaram Portugal e vários músicos portugueses se dirigiram para a Itália para buscar formação. André da Silva Gomes traçou um caminho diferente tomando a direção da Colônia. Considerado pela Igreja como o melhor de seu tempo para firmar os alicerces da música em São Paulo, foi trazido no final do século XVIII para a Colônia para cumprir o papel de principal músico da cidade, possivelmente controlando toda a música que acontecia não só da Catedral da Sé, mas também nas outras igrejas.

Sendo guiada por perguntas sobre o porquê da presença de André da Silva Gomes em São Paulo, quando já havia tantos músicos mais próximos, da terra, e porque exatamente André da Silva Gomes trazia em sua escrita marcas do barroco inicial, fui percorrendo outros caminhos: através da reclamação do Morgado a respeito da música que acontecia na Sé depois da chegada de Gomes, percebi que a questão do uso da música estava ligada às lutas de poder e influência, que se refletia no tipo de linguagem musical utilizada.

Através das composições de André da Silva Gomes percebemos como era a música em Portugal do século XVIII. As novidades trazidas de fora eram lentas em seu alcance. Na Igreja, apesar da presença de músicos como David Perez e as composições de Jomelli, a produção musical era diversificada alcançando níveis diferentes de prática musical. As inovações profanas influenciadas pela linguagem operística ou pela nova escrita desvencilhada da palavra não era o que movia de forma geral a Igreja.[270] Gomes, que certamente teve sua formação ligada à Igreja, sabia perfeitamente como se conduzir frente às necessidades musicais da Igreja naquele momento. Quando é trazido para São Paulo, tem um papel a cumprir: estabilizar a música e estabelecer uma prática musical que esteja mais atenta aos eventos e necessidades da linguagem estabelecida pela Igreja. O interesse da Igreja pela música na Sé já se fazia notar desde 1772, quando gastou um valor considerável na revisão geral do órgão.[271] Este mesmo posicionamento é confirmado quando providencia um levantamento das vozes, dentre os capelães da Diocese, citando-se vários

[270] O prof. Dr. DUPRAT In Revista de Música, São Paulo (1): 29-34, mai. 1990. P. 33, nos diz:
Isso tudo sofre um desconto natural quando se aborda a música religiosa, que por construir-se basicamente sobre textos litúrgicos previamente estabelecidos oferece uma resistência natural à inovações da música profana.

[271] DUPRAT – Música na Sé de São Paulo Colonial. Ob. cit. p.43

unesp

padres cantores.[272] Trazer Gomes para a Sé é a continuação deste movimento de valorização em relação à música.

Quando Gomes vem para São Paulo suas atribuições como mestre-de-capela consistiam em ensaiar e dirigir o coro de música e atender ao serviço musical do templo, além de dar aulas de música para os moços do coro e meninos. Era também, com muita freqüência, solicitado para participar nas festas das outras freguesias, dentro da própria cidade. Era pois grande a importância e influência de um músico na cidade sendo uma cidade de tantas igrejas[273]. Por este motivo um músico na Sé que estivesse inclinado à Casa de Ópera fazia grande diferença. O Prof. Dr. Regis Duprat já sinalizou a respeito da divisão de interesses entre o Morgado e o Terceiro Bispo de São Paulo quanto à escolha do músico.[274]

De um lado a Igreja, de outro o governador. Estando Gomes inserido dentro do contexto religioso, tomamos a Igreja como centro das observações. Vemos que esta usou além de estratégias amedrontantes e violentas para se expandir, também o medo que estava presente nas prédicas e confirmado nas confissões. Medo do conhecido e do desconhecido – a morte, os castigos que vinham em forma de doenças, o inferno, as coisas invisíveis, os castigos eternos; a Igreja usou também de sedução para a aproximação do seu público através das festas, que vinham para curar o tédio do cotidiano, que traziam pessoas de todos os cantos para a cidade, dando diversão à população, fortalecendo as relações e sendo válvula de escape para as tensões sociais. A família não foi esquecida, tendo a mulher como guardiã das normas familiares

[272] Idem, p. 46
[273] Igreja do Rosário, Igreja de São Francisco, Igreja de São Bento, Igreja do Carmo, Igreja da Matriz, Igreja do Colégio e Igreja da Misericórdia.
[274] Idem p. 48 –

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

e trazendo para a intimidade familiar os santos e as rezas, onde cresciam as crianças já moldadas de acordo com as normas religiosas.

Nos templos a Igreja usou amplamente o recurso emocional no envolvimento do corpo através dos sentidos, formando um paroxismo de intimidade e acolhimento, em que as impressões físicas causavam um impacto que ia muito além do intelecto e da razão. Imagens, aromas e sons alcançavam as pessoas sem qualquer resistência. As músicas moviam os corpos embalando a alma sem qualquer controle.

Esteve presente na liturgia tendo como papel principal revestir de melodia apropriada o texto litúrgico, consistindo o seu fim acrescentar maior eficácia ao texto, para que os fiéis fossem alcançados de maneira mais direta na mensagem. A música foi utilizada como fio condutor na mensagem da Igreja. Através da escrita de André da Silva Gomes, que traz o traço do barroco inicial de predominância da letra sobre a música, manteve a linguagem sacra bem definida na Sé de São Paulo, despertando no ouvinte uma resposta emocional em que a comoção flui. O espectador era instruído através do universo dos sentidos, e a Igreja tornava-se mais sólida em seus propósitos, mais perto do povo, mais firme em sua influência.

Ao nos debruçarmos sobre esta pequena parte das composições de André da Silva Gomes percebemos que cada compositor desenvolve um tipo de escrita pessoal, mas só podemos compreendê-la hoje se a estudamos no contexto da linguagem do seu tempo. Ao contatarmos com determinada composição somos tomados por um mundo que pertence sempre a uma época histórica.

Pela distância que nos separa no tempo, tudo nos parece perfeitamente lógico, mas, de fato, nada acontece de forma tão tranqüila. Os caminhos de forma ordenada, mas esporádica, seguindo uma progressão muito irregular de escolha das regras e dos melhores efeitos. O produto final, da forma que nos alcança, parece-nos coerente, pois não traz as marcas das irregularidades e indecisões da hora da escolha.

Estudar uma obra é poder observar o todo e o momento ao mesmo tempo. A visão do conjunto das composições de cada artista nos indica que sempre há um verter, e o que indica o estilo pessoal, longe da fragmentação que colocam determinadas obras ensimesmadas, é o fazer habitual que desenrola-se em ciclos que partem de um estado primitivo e através de muitas transformações alcançam uma perfeição clássica, e este classicismo, por sua vez, alcançará a decadência de onde surgirá um novo estilo.

Mas nada se quer assim, tudo busca a sua própria morte (...) [275]

[275] BAUDRILLARD. Ob. cit. p. 56

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

lista de figuras

Figura 1 – Retrato de Paulista
Jean Baptista Debret 1816 – 1831

Figura 2 – Várzea do Carmo
Arnaud Julien Pallière 1784 – 1862

Figura 3 - São Pedro
Jean Baptista Debret 1816-1831

Figura 4 – Colégio Jesuíta
Johann Jacob von Tschudi 1818 - 1889

Bibliografia

- ALGRANTI, Leila Mezan – Famílias e Vida Doméstica. In: História da Vida Privada no Brasil. Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa. Fernando A Novais. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

- ALVES, Marcio Moreira - A Igreja e a Política no Brasil - São Paulo : Editora Brasiliense. 1979

- ALVES, Rubem - O Enigma da Religião. Campinas.São Paulo: Papirus. 1984.

-_____ - O que é Religião?.São Paulo: Brasiliense. 1981. 2. Edição.

- _____ - Variações Sobre a Vida e a Morte. São Paulo: Edições Paulinas. 1982.

- ANDRADE, António Alberto Banha de - A reforma Pombalina dos Estudos Secundários. 1759.1771. Contribuição para a História da Pedagogia em Portugal. Coimbra Editora Ltda. Coimbra. 1981.

- ARAUJO, Emanuel - O Teatro dos Vícios. Transgressão e transigência na sociedade urbana colonial. Rio de Janeiro : José Olympio. 1993.

- ARMS, Cardeal Paulo Evaristo. O que é a igreja. Colaboração do Pe. José Oscar Beozzo, na elaboração de 'Historia da Igreja no Brasil'. São Paulo : Editora Brasiliense. 1981.

- ÁVILA, Affonso - Resíduos Setecentistas de Minas. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros. 1967

- BALLARINI, Teodorico - Introdução à Bíblia. Com antologia exegética. Rio de Janeiro: Vozes. 1985.

- BARROS FILHO, Clóvis – Ética na Comunicação Editora Moderna. 1995.

- BARROS, João de - Portugal Maravilhoso. Lisboa: Edições Universo. 1952.

- BARROS, Maria Paes de - No tempo de Dantes. São Paulo : Editora Brasiliense Ltda. 1946.

- BAUDRILLARD, Jean - Da sedução. Campinas, São Paulo : Papirus. Campinas.1992. 2. Edição.

-BELLENGER, Lionel - A Persuasão. Coleção Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1987.

- BLUME, Friedrich - Renassance and Baroque Music. A comprehensive survey.New York: W. W. Norton and Company. 1967.

- BORGES, Urquiza Maria – Negociantes na Cidade de São Paulo. (1870 – 1880). Mestrado. São Paulo 1980. F.F.L. e G.H. Universidade de São Paulo.

- _____ - Às Leitoras, com carinho (1860 – 1900).Livre Docência. São Paulo. 1997. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. UNESP.

- _____ - A Cidade de São Paulo – meados do século XIX. In HISTÓRIA (Fundação para o desenvolvimento da UNESP) São Paulo. 17/18. 1998/1999.

- BOSCHI, Caio C. - O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988.

- BOSCI, Caio César. Os Leigos e o Poder. Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. Editora Ática. Ensaios. 1986.

- BOROBIO, Dionisio- A Celebração na Igreja. I. Liturgia e sacramentologia fundamental. São Paulo: Edições Loyola. 1990.

- _____- A Celebração na Igreja. II. Sacramentos. São Paulo: Edições Loyola. 1990.

- BRANCO, Manoel Bernardes - Portugal e os Estrangeiros. Livraria de A.M. Pereira Editor. Lisboa. 1879.

-BRITO, Manoel Carlos de - História da Música Portuguesa. Universidade Aberta. Lisboa. 1992.

- BRUNO, Ernani da Silva - Historia e Tradições da Cidade de São Paulo. Vol I. Arraial dos Sertanistas. 1554-1828. São Paulo: Editora Hucitec. 1991. 4. Edição.

- BRUNO, Ernani da Silva - Memória da cidade de São Paulo. Depoimentos de Moradores e visitantes. 1553-1958. São Paulo : Secretaria Municipal de Cultura. 1981.

- BROWN, J.A.C. - Técnicas de Persuasão. Da propaganda à lavagem cerebral. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1971. 2. Edição.

- BUENO, Francisco de Assis Vieira - A cidade de São Paulo. Recordações evocadas de memória. São Paulo : Academia Paulista de Letras. 1976.

- BOULEZ, Pierre – Apontamentos de Aprendiz. São Paulo: Editora Perspectiva. 1995.

- BUKOFZER, Manfred F. - La Música en la Época Barroca. De Montiverdi a Bach. Espanha, Madri: Alianza Editorial. 1986.

- BURKE, Peter - A Fabricação do Rei. A construção da imagem política de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 1994.

- BUYST, Ione - Cristo Ressuscitou. Meditação litúrgica com um hino pascal.São Paulo: Editora Paulus. 1995.

- CARSE, Adam – The History of Orquestration. New York: Dover Publications. 1964.

- CHAUI, Marilena – Sobre o Medo. In: Os Sentidos da Paixão. Sergio Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

- CIPELLI, Adilson- Linguagem e Persuasão. São Paulo: Editora Ática. Série Princípios. 1995.

- Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Estudo sobre os cantos da Missa. São Paulo: Edições Paulinas. 1976.

- DELUMEAU, Jean - História do Medo no Ocidente. 1300-1800. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

- DIAS, Maria Odila Leite da Silva - Quotidiano e Poder em São Paulo do século XIX. São Paulo : Editora Brasiliense. 1995. 2. edição.

- DUPRAT, Régis - Garimpo Musical. São Paulo: Editora Novas Metas. 1985.

- _____ - Música na Sé de São Paulo Colonial. São Paulo: Paulus, 1995.

- _____ - Música Sacra Paulista do Período Colonial. Alguns aspectos de sua evolução tonal. 1774-1794. In: Revista Música. São Paulo. maio 1990.

- _____ - Música e Mito. Barroco no período colonial. ARTEunesp. São Paulo. vol 6. 1990.

- _____ - A "A arte Explicada de Contraponto" de André da Silva Gomes. São Paulo: Arte e Ciência. 1998.

- ELIADE, Mircea - O Sagrado e o Profano. A essências das religiões. São Paulo: Martins Fontes. 1995.

- FALCON, Francisco José Calazans de – Despotismo esclarecido. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática. 1986.

- _____ - Iluminismo. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática. 1986.

- FIGUEIREDO, Luíz Claudio – O Silêncio e a s falas do Corpo. In: Corpo Mente. Uma fronteira móvel. Luiz Carlos Uchôa Junqueira Filho. São Paulo: Casa do Psicólogo. 1995.

- FOOT, Francisco, Leonardi, Vitor - História da industria e do trabalho no Brasil. Global Editora. 1982.

- FAORO, Raimundo - Os Donos do Poder. Formação do patronato político brasileiro. Rio de Janeiro : Globo. 1989. 8. edição.

- FRANCO, Hilário, Jr - As Utopias Medievais. São Paulo: Brasiliense.1992.

- FUBINI, Enrico – La Estetica del siglo XVIII a Nuestros Dias. Barcelona: Barral Editores. 1971.

- GAMA, Mauro - José Maurício. O padre-compositor. Rio de Janeiro: FUNART. 1983.

- GODT, Irving – Purcell and Dido (and Aeneas) . In: Studies in the History os Music: Music and Drama. New York: Broude Brothers.

- GOMES, Plínio Freire- Um Herege vai ao Paraíso. Cosmologia de um ex-colono condenado pela Inquisição 1680.1744. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

- GREEN, V. H. H. Renascimento e Reforma. A Europa entre 1450 a 1660. X Portugal. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1984.

- GROF, Stanislav – A Aventura da Auto Descoberta. São Paulo: Summus XX Editorial. 1997.

- HANOCOURT Nikolaus - Baroque Music Today: Music as Apeech. Ways to a new understanding of Music. Portland: Amadeus Press. !988.

- _____ - O Diálogo Musical. Monteverdi, Bach e Mozart. Rio de Janeiro:Zahar Editor. 1993.

- _____ - O Discurso dos Sons. Caminhos para uma nova compreesão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.

- HAUSER, Arnold - Historia Social da Literatuda e da Arte. São Paulo: Mestre Jou. 1972-1982.

- HOLANDA, Sergio Buarque de - Caminhos e fronteiras. São Paulo : Companhia das Letras. 1994. 3. Edição.

- _____ - Raízes do Brasil. São Paulo : Companhia das Letras. 1995. 26. Edição.

- HOORNAERT, Eduardo. A igreja no Brasil-colônia. 1550-1800. São Paulo : Editora Brasiliense.1994. 3. Edição.

- _____- Historia da Igreja no Brasil. Ensaio de interpretação a partir do povo. Petrópolis: Editora Vozes. 1977.

- JOURDAIN, Robert – Música, Cérebro e Êxtase. Como a música captura a nossa imaginação. Rio de Janeiro: Editora Objativa. 1997.

- KATER FILHO, Antonio Miguel – O Marketing aplicado à Igreja Católica. São Paulo: Edições Loyola. 1995.

- KIDDER, Daniel P. - Reminiscências de Viagens e Permanências no Brasil . Rio de Janeiro e Província de São Paulo. São Paulo : Livraria Martins Editora. Universidade de São Paulo. 1972.

- LAGO, Pedro Corrêa do - Iconografia Paulista do Século XIX. São Paulo: Metalivros. 1998.

- LEITE , Aureliano - Subsídios para a História da Civilização Paulista. São Paulo: Edição Saraiva. 1954.

- LIMA, Paulo Costa – Música, um Paraíso Familiar e Inacessível. In: Percurso: Revista de Psicanálise. Ano III. N. 15. 1995.

- MADUREIRA, Nuno Luíz - Lisboa. Luxo e Distinção. 1750-1830. Portugal. Lisboa: Editorial Fragmentos. 1990.

- MILES, Jack - Deus. Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

- MILLER, George A. - Linguagem, Psicologia e Comunicação. São Paulo: Editora Cultrix.

- MONTEIRO, John Manuel - Negros da terra : índios e bandeirantes nas orígens de São Paulo. São Paulo : Companhia das Letras . 1994.

- MORSE, Richard M - Formação Histórica de São Paulo. De comunidade a metropole. São Paulo : Difusão Européia do Livro. 1970.

- MOTT, Luiz – Cotidiano e Vivência Religiosa: entre a Capela e o Calundu. In: História da Vida Privada no Brasil: Cotidiano e Vida Privada na América. Fernando A Novais. São Paulo: Companhia das Letras.1997.

- NEGUS, V. E. – Castrato. In: Grove's Dictionary os Music and Musicians. H. C. Colles. New York: The Macmillan Company. 1952.

- NERY, Rui Vieira - História da Música. Sínteses da cultura portuguesa. Portugal: Imprensa Nacional Casa da Moeda.1991.

- NOVAIS, Fernando A. - Estrutura e Dinâmica do Antigo Sistema Colonial. Séculos XVI-XVIII. São Paulo : Editora Brasiliense . 1993. 6. edição.

- ORLANDI, Eni Pulcinelli - A linguagem e seu Funcionamento. As formas do discurso. São Paulo: Brasiliense. 1983.

- PESSOAS, Fernando - Obra Poética. Rio de Janeiro. 1997.

- PRADO Jr, Caio - A cidade de São Paulo. Geografia e história. São Paulo : Editora brasiliense. 1989. 2. edição.

- _____ - Historia Econômica do Brasil. São Paulo : Brasiliense. 1978. 21 edição.

- PRIORI, Mary del – Ao Sul do Corpo. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora. 1993.

- _____ - Festas e Utopias no Brasil Colonial. São Paulo : Editora Brasiliense. 1994.

- _____ - Religião e religiosidade no Brasil colonial. São Paulo: Editora Ática. 1994.

- _____ - Ritos da Vida Privada. In: História da Vida Privada no Brasil. Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa. Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

- RABELLO, Elizabeth Darwiche - As elites na sociedade paulista na segunda metade do século XVIII. São Paulo: Editora Comercial Safady ltda. 1980.

- ROHMER, Eric - Ensaio sobre a noção de profundiade na Música de Mozart em Beethoven. Rio de Janeiro: Imago. 1997.

- ROSEN, Charles - El Estilo Clásico. Haydn, Mozart, Beethoven. Espanha. Madri: Alianza Editorial. 1986.

- RÖEWER, Frei Basílio. O.F.M. Música Sacra. Comentário do Motu Próprio sobre a música sacra de Sua Santidade Pio PP. X. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1950.

- RUUD, Even – Caminhos da Musicoterapia. São Paulo: Summus. 1990.

- SABIN, Robert – Religious Music. In: The International Cyclopedia of Music and Musicians. Oscar Thompson. New York: Dodd, Mead and Company. 1943.

- SAINT-HILAIRE, Auguste de - Viagem à Província de São Paulo, e Resumo das Viagens ao Brasil Província Cisplatina e Missões do Paraguai. São Paulo : Livraria Martins Editora. Editora Universidade de São Paulo. 1972.

- SALISBURY, Joyce E. Pais da Igreja, Virgens Independentes. São Paulo : Editora Página Aberta Ltda. 1995.

- SAMARA, Eni Mesquita - As mulheres, o Poder e a Família. São Paulo : Marco Zero e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. 1989.

- SARRAUTE, J.P. - Marcos Portugal. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.

- SILVA, Janice Theodoro da - São Paulo 1554 / 1880. Discurso ideológico e organização espacial. Editora Moderna.

- SILVA, Maria Beatriz Nizza da - Cultura no Brasil Colonia. Petropolis: Editora Vozes. 1981.

- SMALL, Christopher - Musica Sociedad Education. Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia sua influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación. Espanha. Madrid: Alianza Editorial. 1980.

- SOUZA, Laura de Mello e - Inferno Atlântico: demonologia e colonização: século XVI-XVIII. São Paulo : Companhia das Letras. 1993.

- _____- Desclassificados do Ouro. A pobresa mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1985.

- SOUZA, Octavio - Fantasia de Brasil. As identificações na busca da identidade nacional. São Paulo: Editora Escuta. 1994.

- STEHMAN, Jacques - História da Música Européia. Das orígens aos nossos dias. Portugal: Livraria Bertrand. 1979.

- STEIN, Stanley J. - A Herança Colonial da América Latina. Ensaios de Dependência Econômica. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1976.

- TAUNAY, Affonso de E. - História da Cidade de São Paulo no Século XVIII. 1765- 1801. Vol II. São Paulo : Departamento de Cultura. Arquivo histórico. 1951.

- _____ - História da Cidade de São Paulo. São Paulo : Melhoramentos.

- TEMPERLEY, Nicholaus – Psalm. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited. 1980.

- THEODORO, Janice - América Barroca. Tema e variações. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo. Editora Nova Fronteira. 1992.

- TOLEDO, Benedito Lima de - São Paulo : Três Cidades em um Século. São Paulo : Duas Cidades. 1983.

- TÔRRES, João Camilo de Oliveira. História da Idéias Religiosas no Brasil. A igreja e a sociedade Brasileira. São Paulo: Editora Grijalbo. 1968.

- TREND, J. B. –Marcos Antonio da Fonseca Portugal. In: Grove's Dictinary of Music and Musicians. H. C. Colles. New York: The Macmillan Company. 1952.

- UNAMUNO, Miguel de – Do Sentido Trágico da Vida. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

- WERNET, Augustin. A Igreja Paulista no Século XIX. A reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861). São Paulo: Editora Ática. 1987.
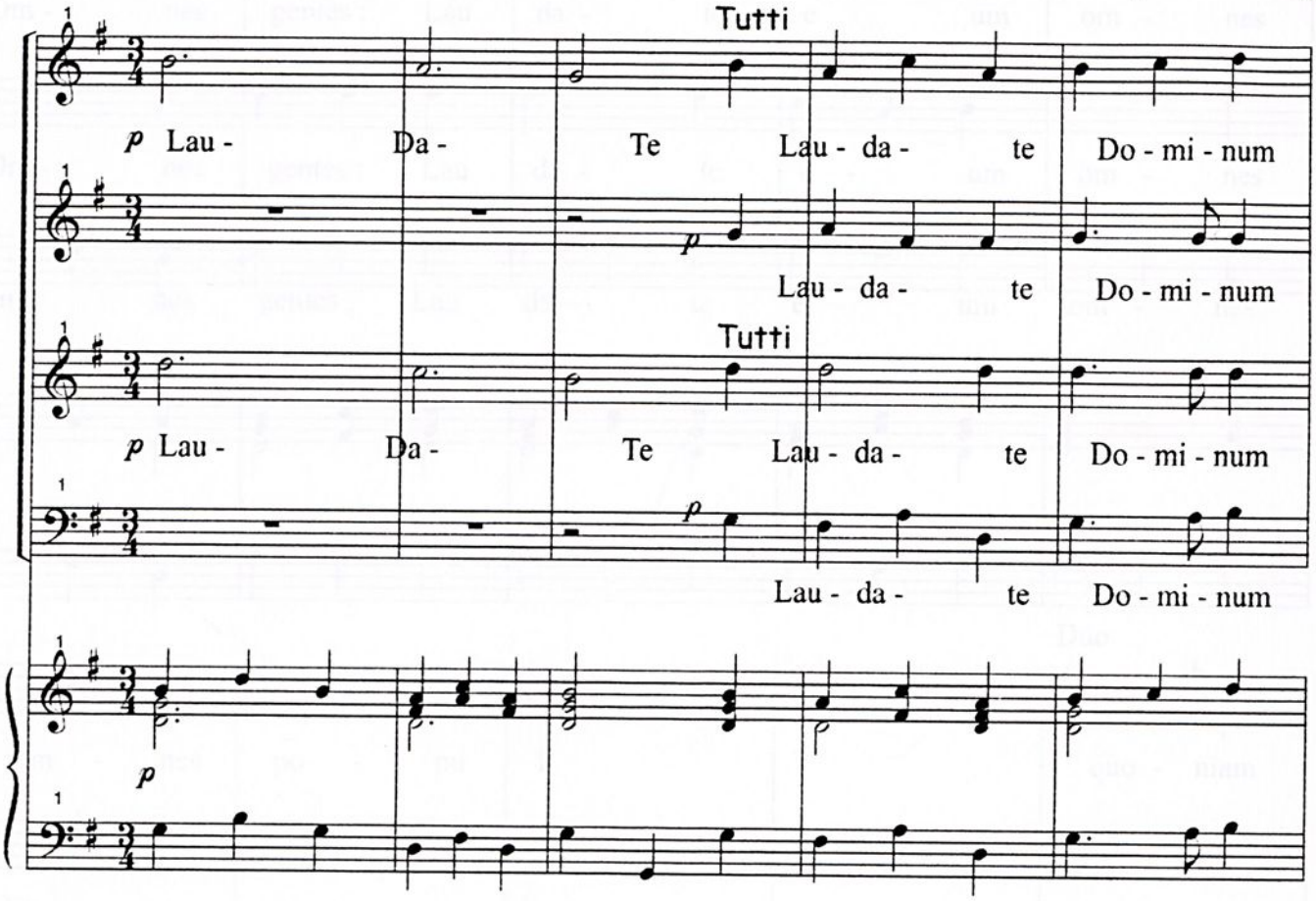
Anexos
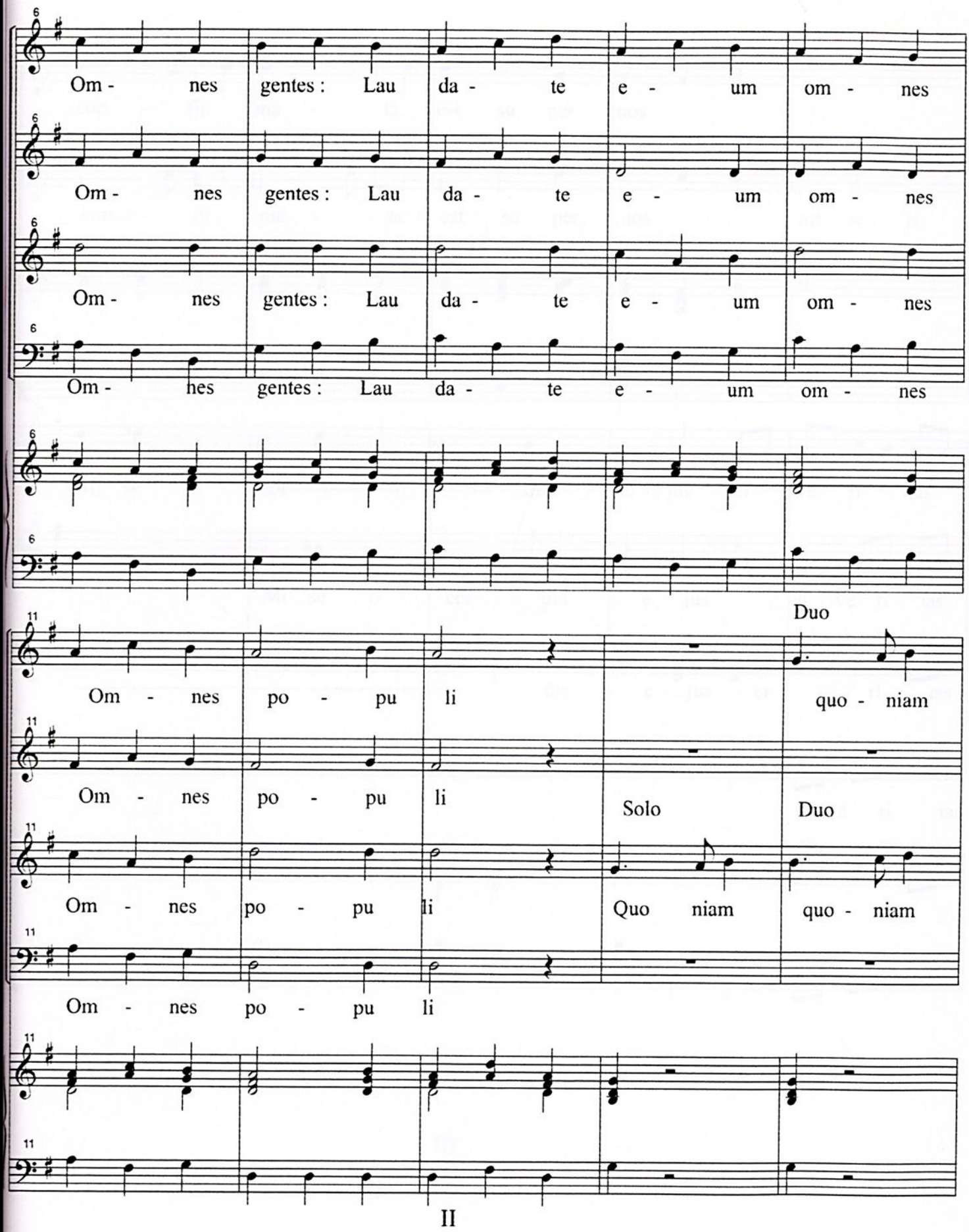
Salmo Laudate Dominum e Magnificat	André da Silva Gomes
Salmo De Profundis	André da Silva Gomes
Salmo Beate omnes quitimet Dominu	André da Silva Gomes
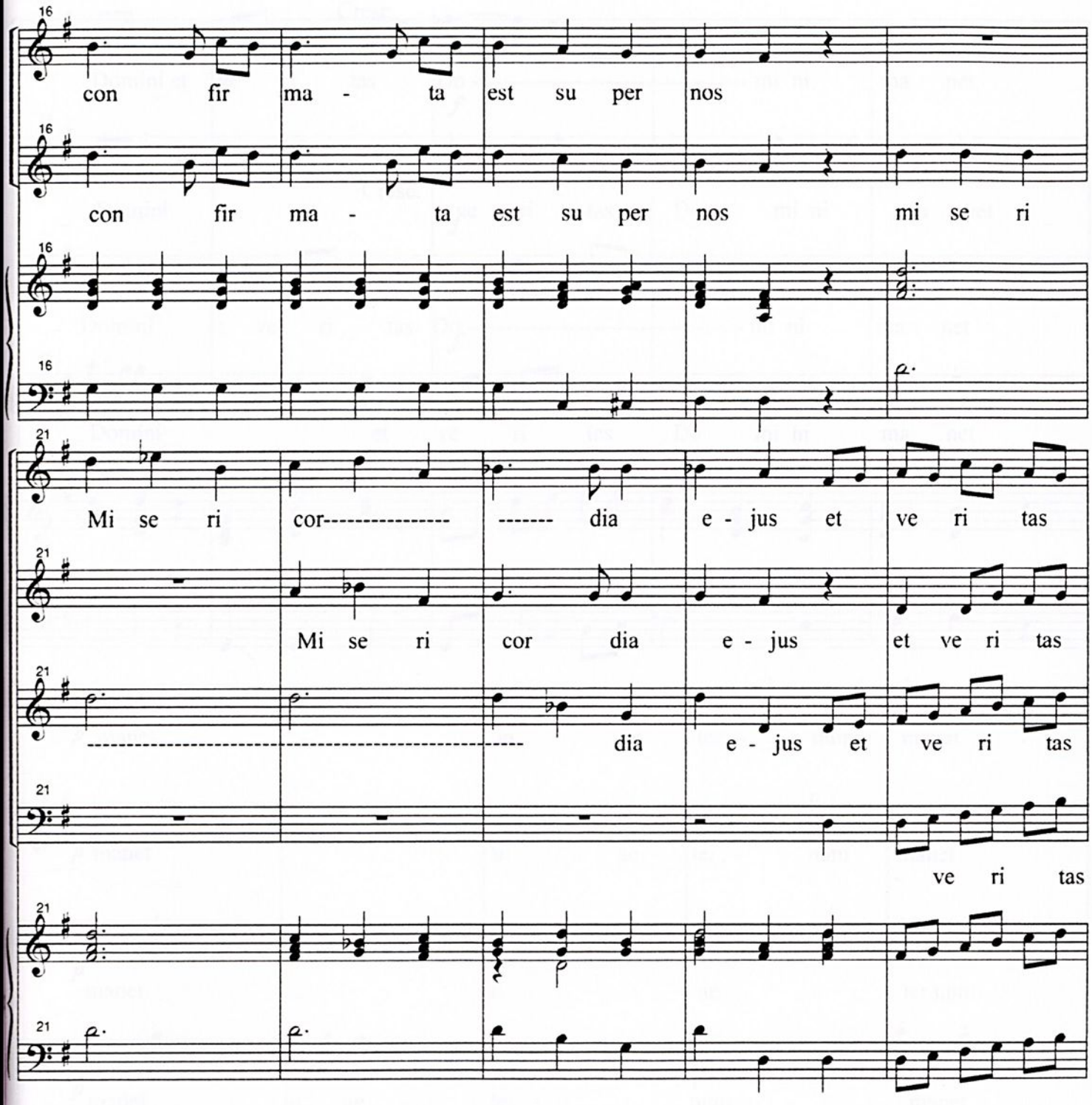
Laudate Dominum e Magnificat
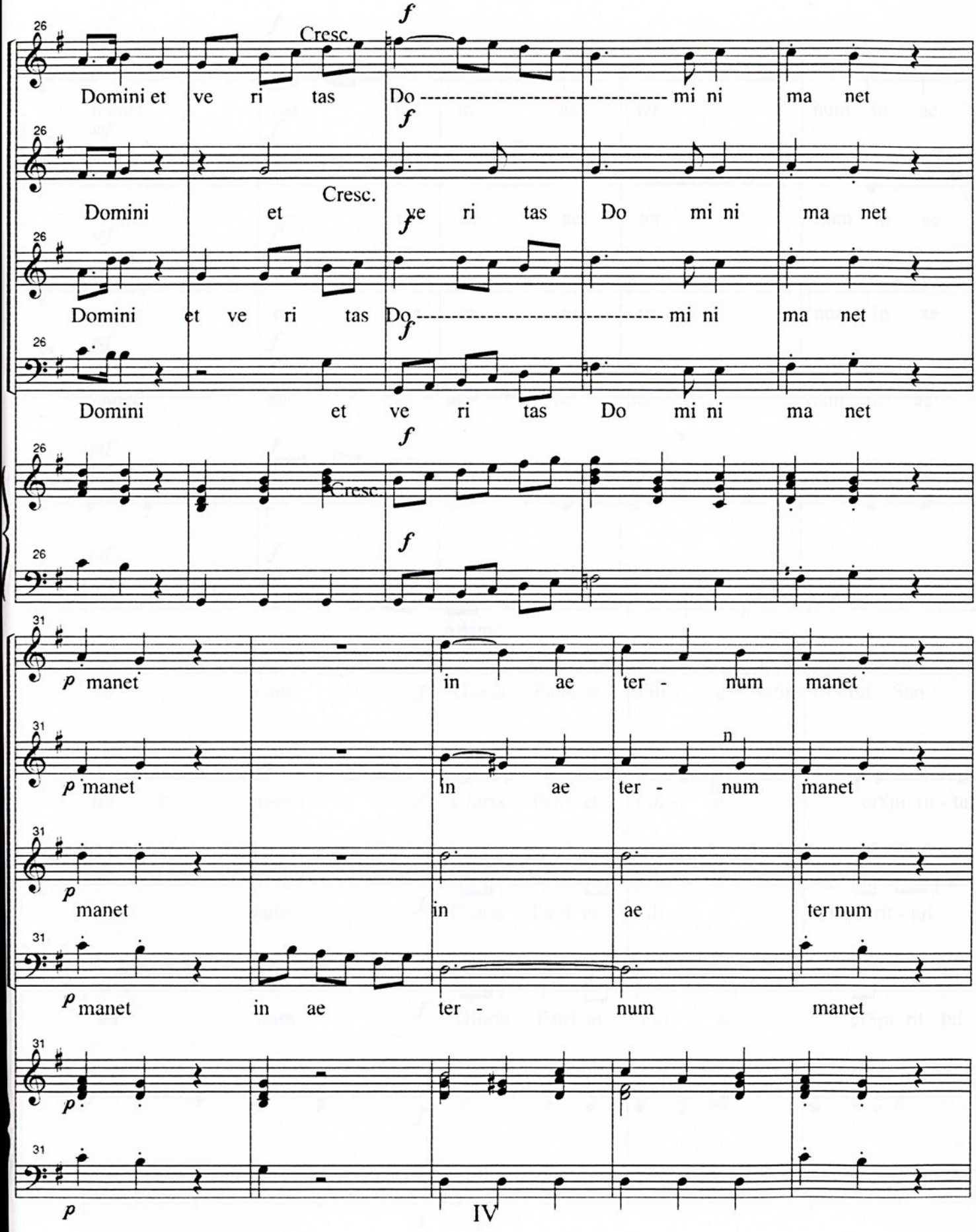
Transcrição: Maria Alice Volpe 1986
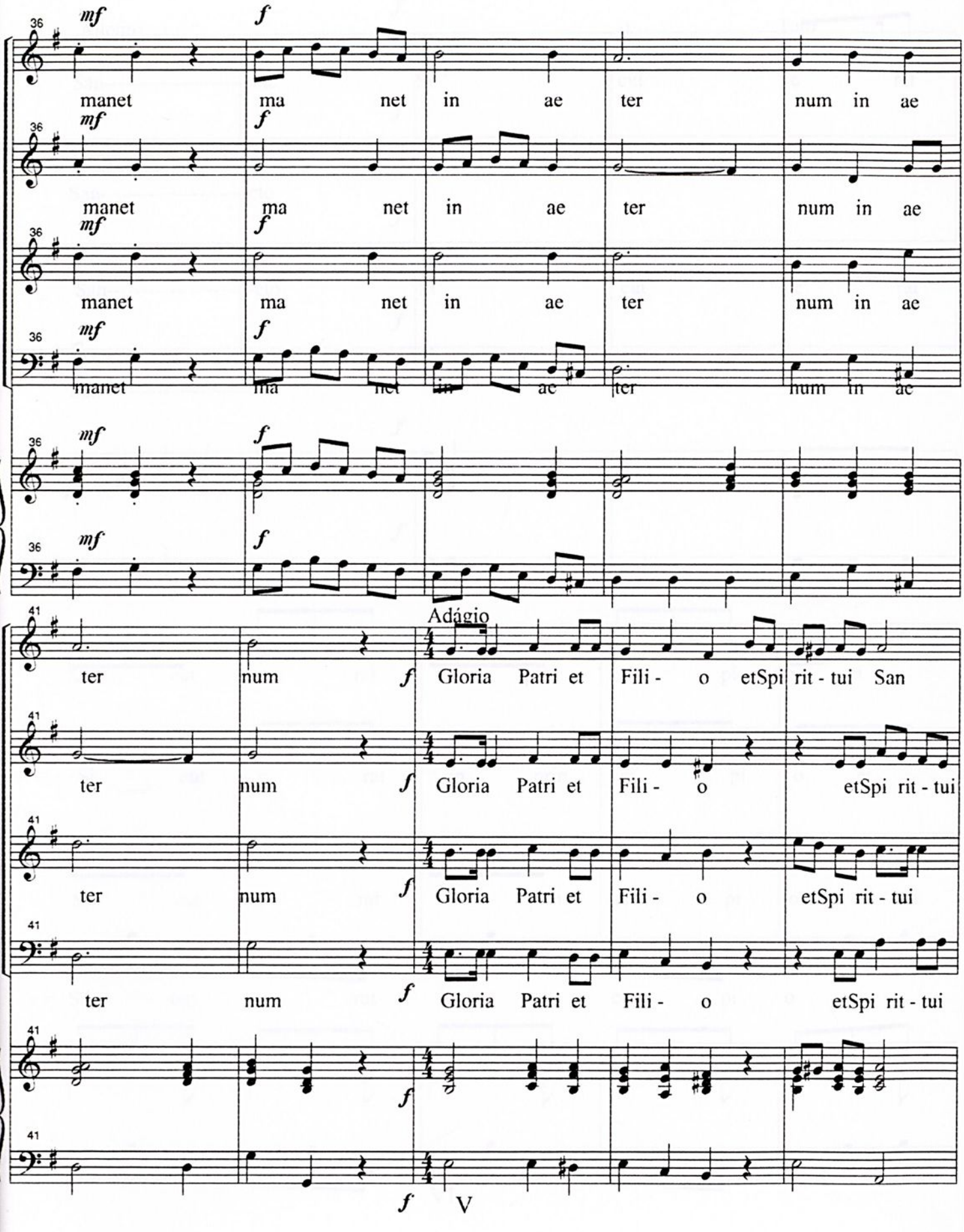
André da Silva Gomes (1752-1844)
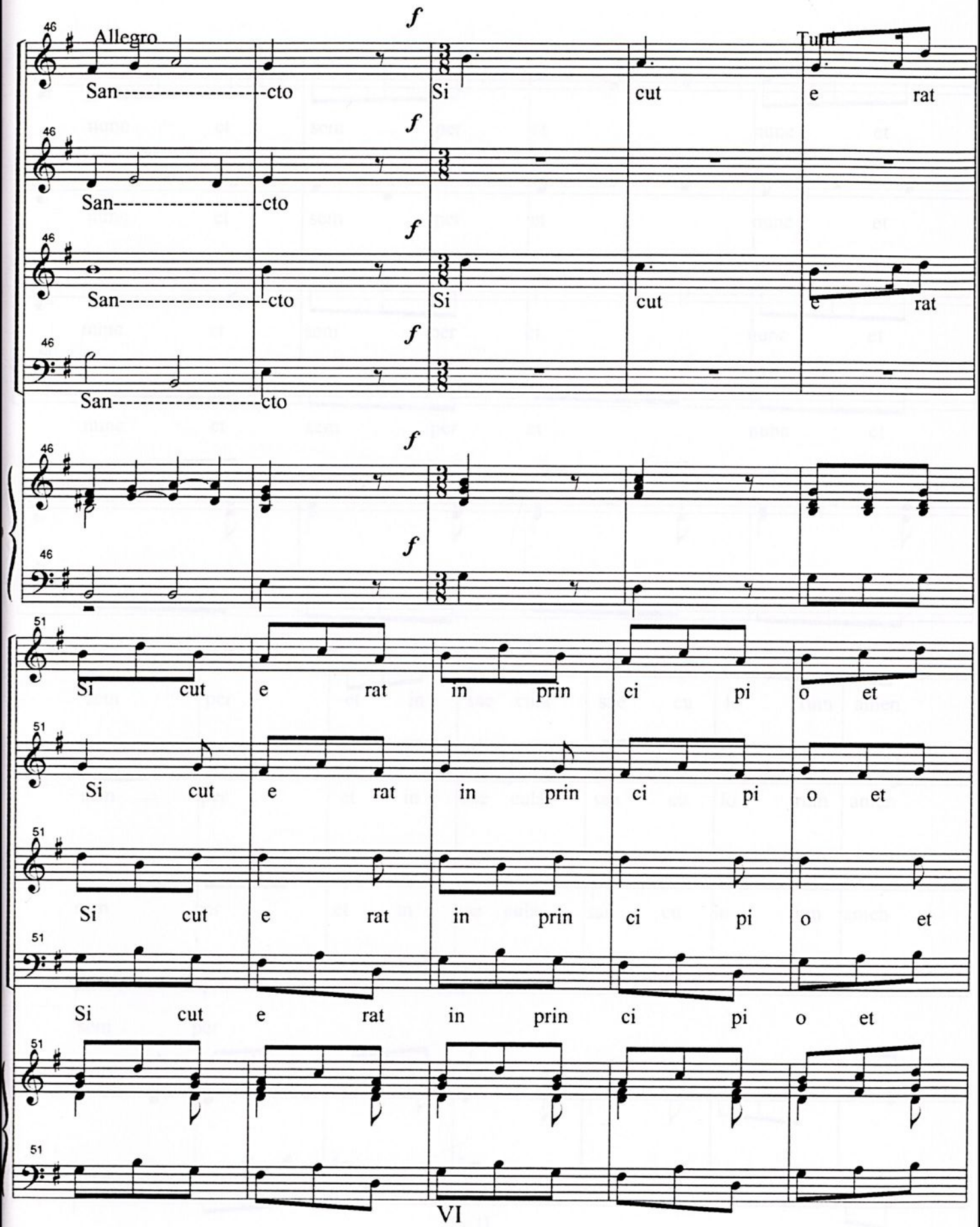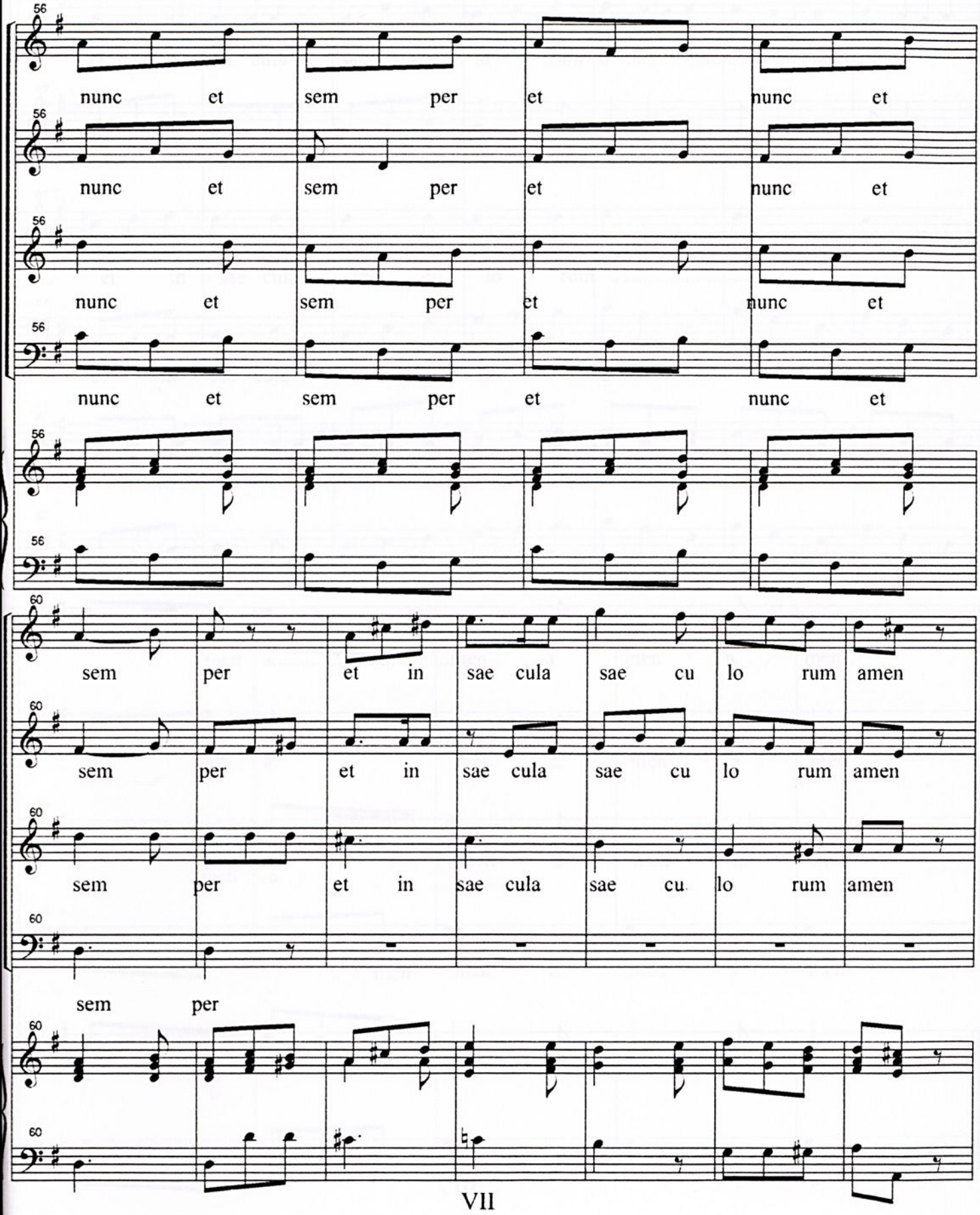



Om - nes gentes : Lau da - te e - um om - nes
Om - nes gentes : Lau da - te e - um om - nes
Om - nes gentes : Lau da - te e - um om - nes
Om - nes gentes : Lau da - te e - um om - nes
Duo
Om - nes po - pu li quo - niam
Om - nes po - pu li Solo Duo
Om - nes po - pu li Quo niam quo - niam
Om - nes po - pu li
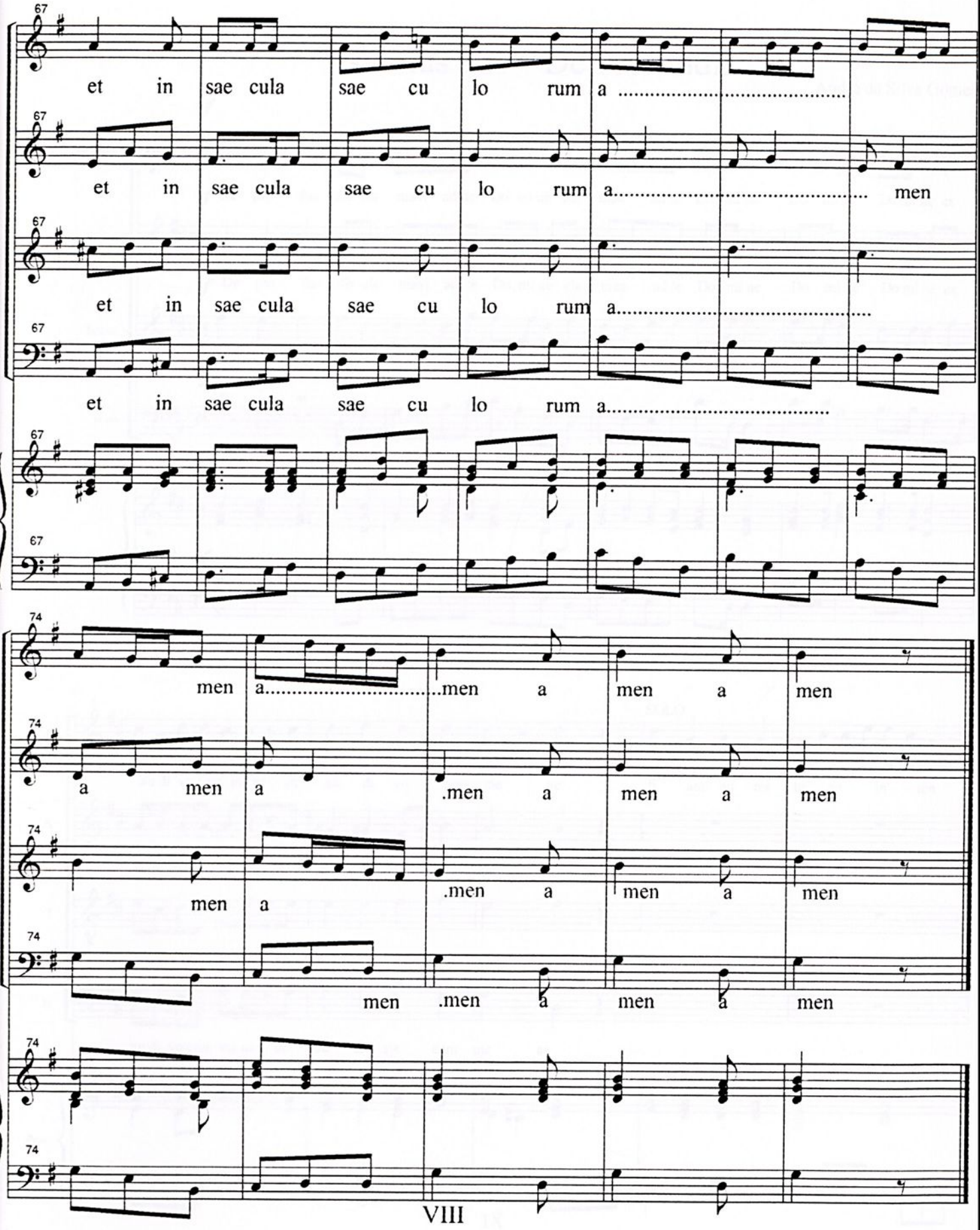

16
con fir ma - ta est su per nos
16
con fir ma - ta est su per nos mi se ri
16
21
Mi se ri cor---------- ------- dia e - jus et ve ri tas
21
Mi se ri cor dia e - jus et ve ri tas
21
---------- dia e - jus et ve ri tas
21
ve ri tas
21
21


26
Cresc.
f
Domini et ve ri tas Do mi ni ma net
Domini et ve ri tas Do mi ni ma net
Domini et ve ri tas Do mi ni ma net
Domini et ve ri tas Do mi ni ma net
31
p manet in ae ter - num manet
p manet in ae ter - num manet
p manet in ae ter num
p manet in ae ter - num manet


36
mf
f
manet ma net in ae ter num in ae
41
ter num f Gloria Patri et Fili - o etSpi rit - tui San
Adágio
ter num f Gloria Patri et Fili - o etSpi rit - tui
f
V
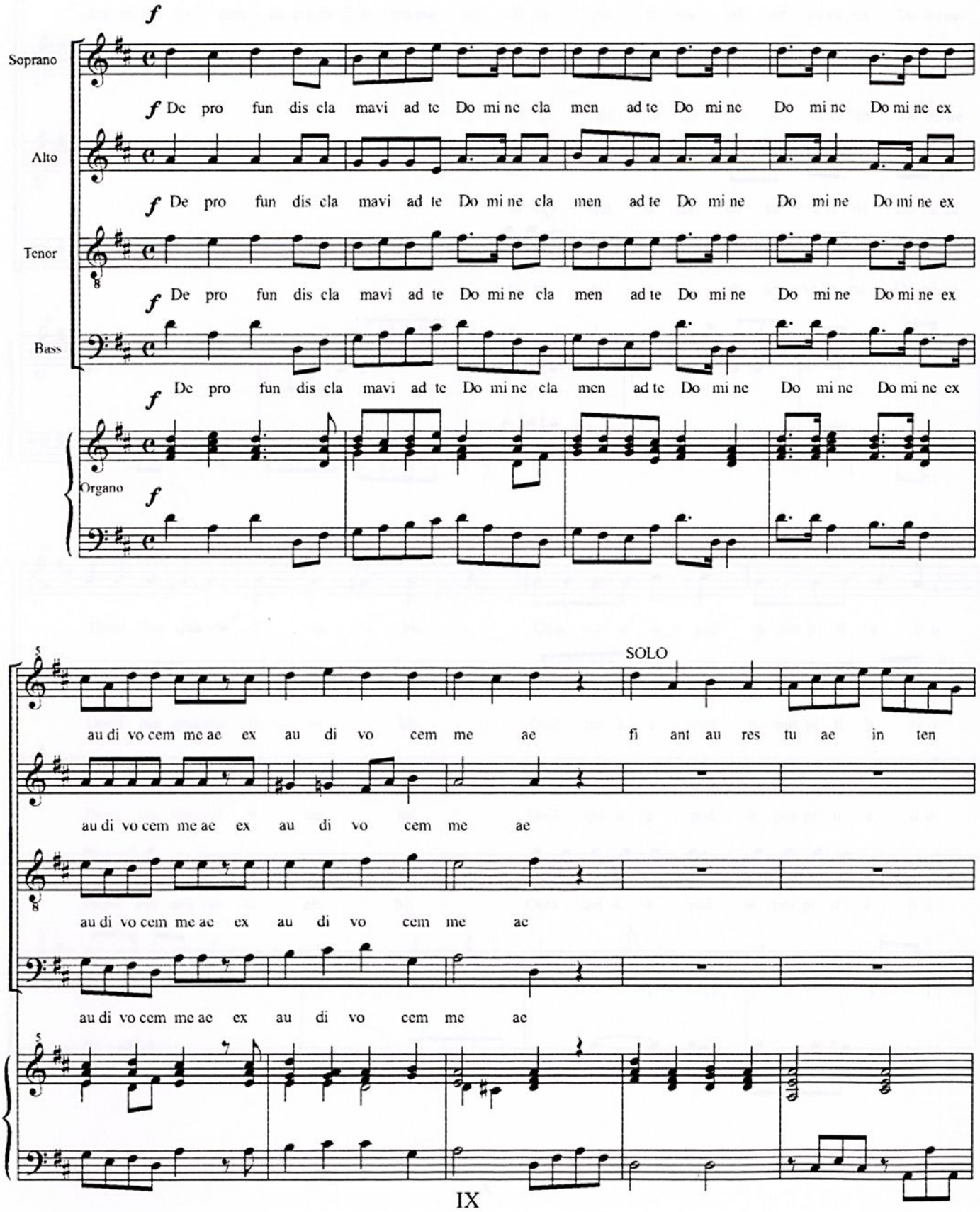

Allegro
f
Tutti
San----------cto
Si cut e rat
Si cut e rat in prin ci pi o et
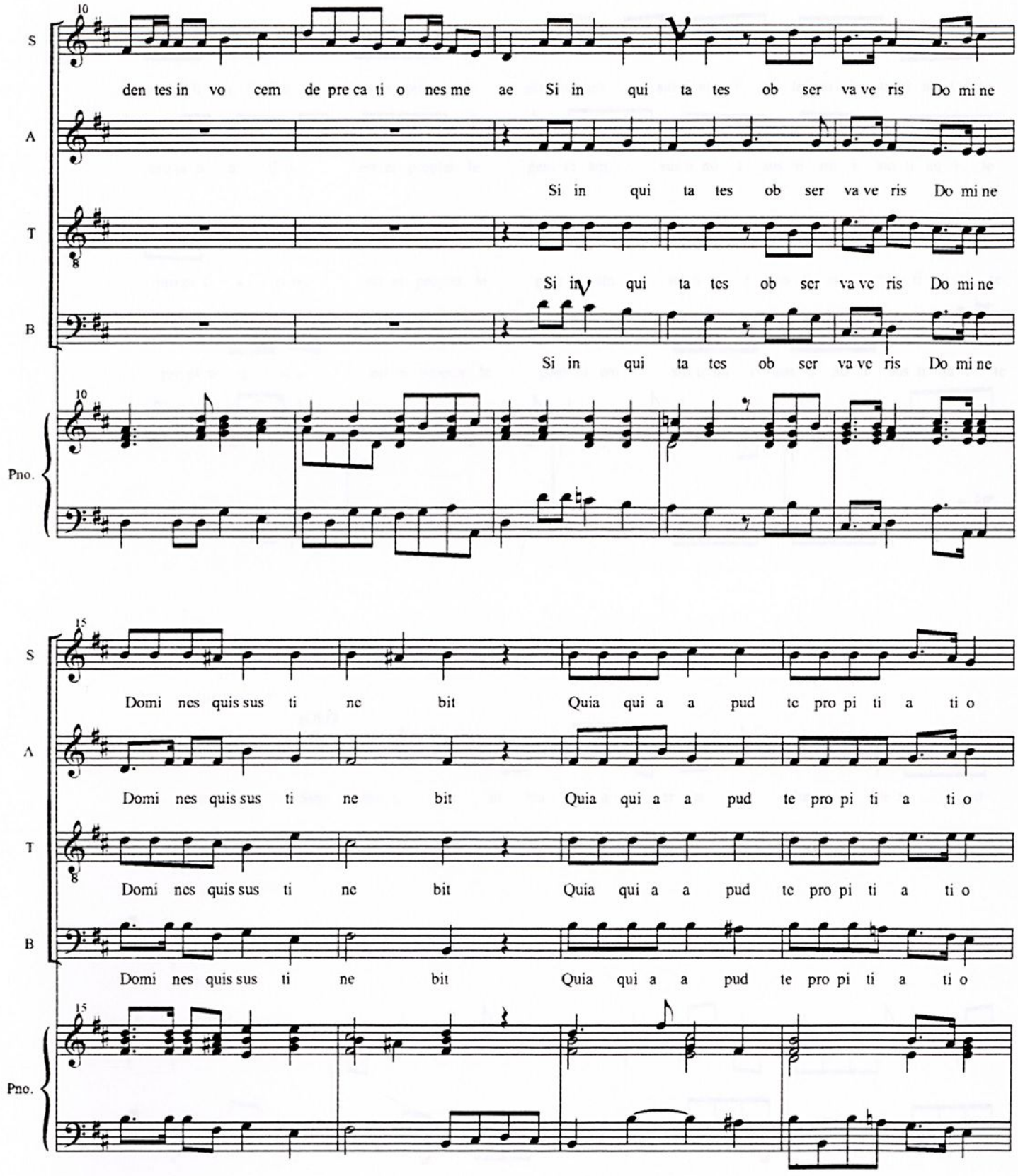

56
nunc et sem per et nunc et
56
nunc et sem per et nunc et
56
nunc et sem per et nunc et
56
nunc et sem per et nunc et
56
56
60
sem per et in sae cula sae cu lo rum amen
60
sem per et in sae cula sae cu lo rum amen
60
sem per et in sae cula sae cu lo rum amen
60
sem per
60
60
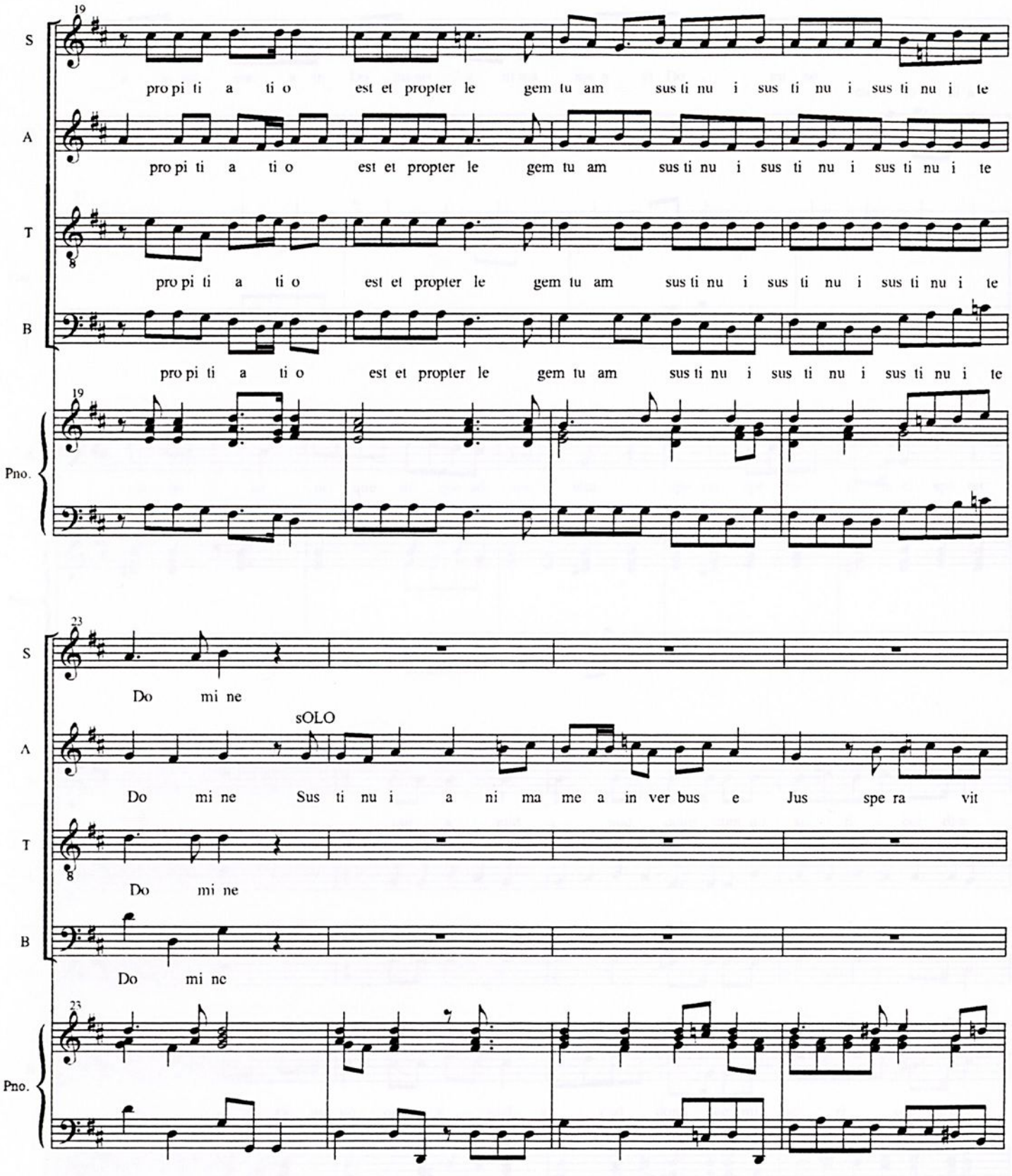

67
et in sae cula sae cu lo rum a .....
et in sae cula sae cu lo rum a..... men
et in sae cula sae cu lo rum a.....
et in sae cula sae cu lo rum a.....
74
men a.....men a men a men
a men a .men a men a men
men a .men a men a men
men .men a men a men
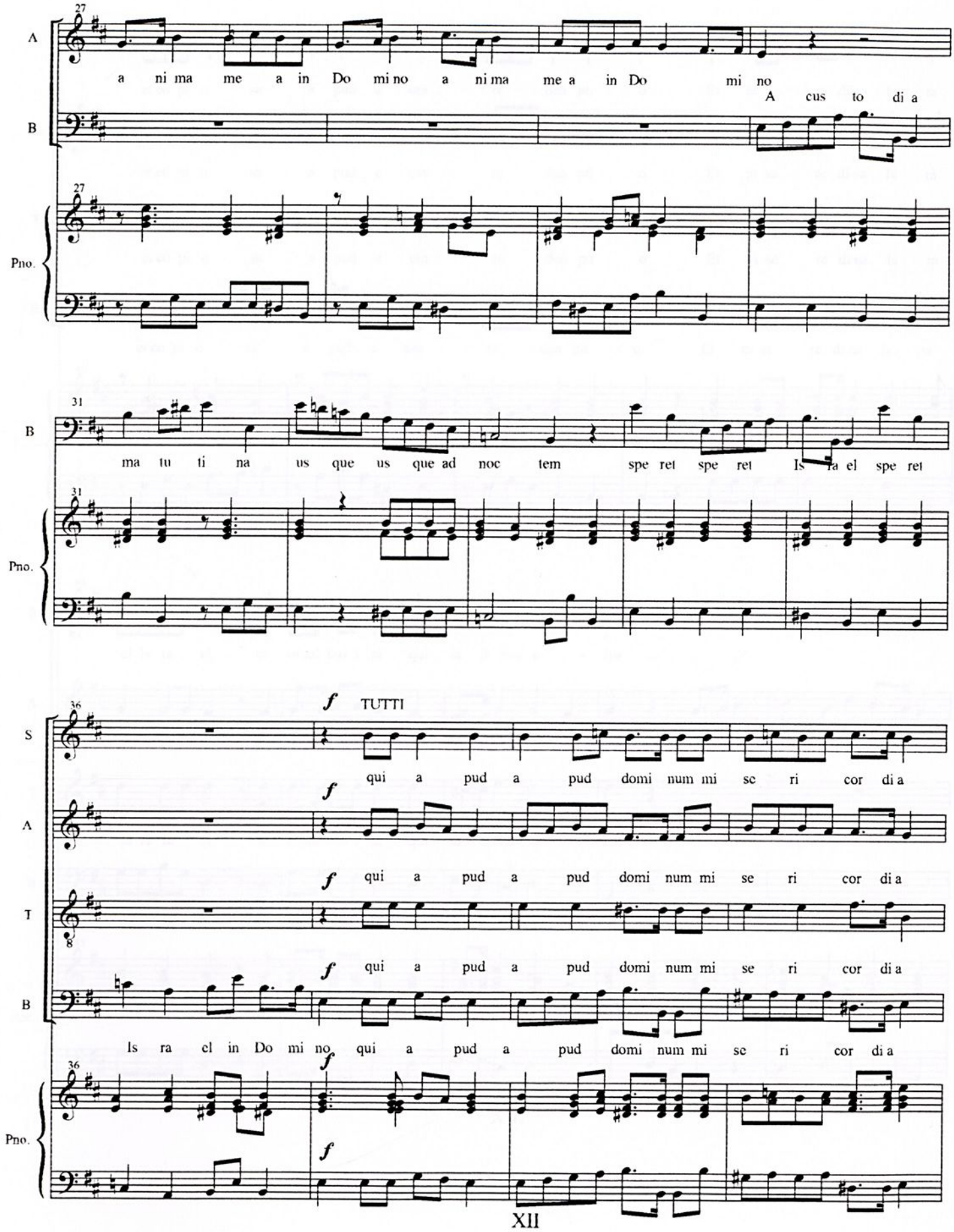
Psalmus 129 - De Profundis
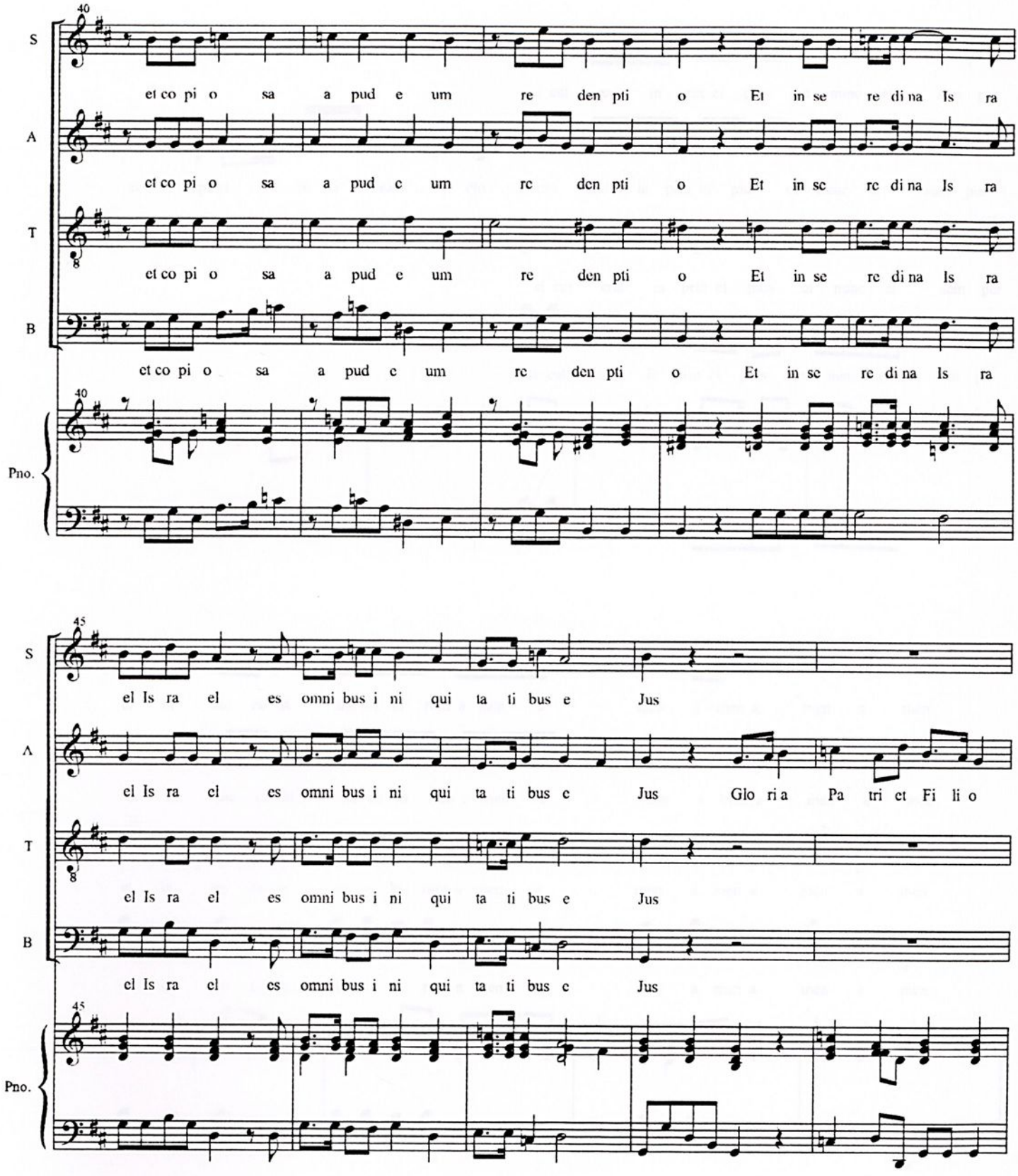
André da Silva Gomes
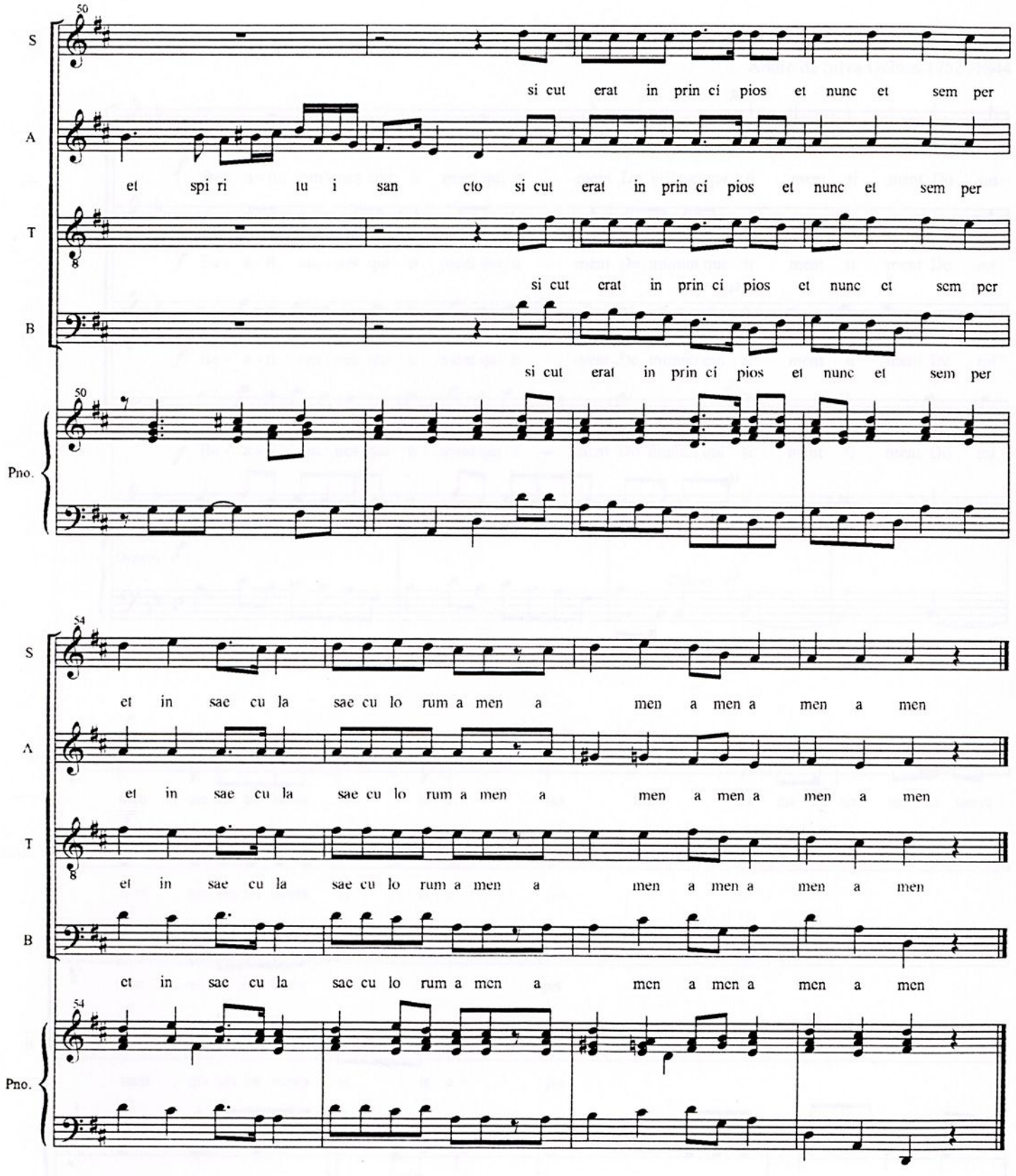



10
S
den tes in vo cem de pre ca ti o nes me ae Si in qui ta tes ob ser va ve ris Do mi ne
A
Si in qui ta tes ob ser va ve ris Do mi ne
T
Si in qui ta tes ob ser va ve ris Do mi ne
B
Si in qui ta tes ob ser va ve ris Do mi ne
Pno.
15
S
Domi nes quis sus ti ne bit Quia qui a a pud te pro pi ti a ti o
A
Domi nes quis sus ti ne bit Quia qui a a pud te pro pi ti a ti o
T
Domi nes quis sus ti ne bit Quia qui a a pud te pro pi ti a ti o
B
Domi nes quis sus ti ne bit Quia qui a a pud te pro pi ti a ti o
Pno.


19
S
pro pi ti a ti o est et propter le gem tu am sus ti nu i sus ti nu i sus ti nu i te
A
pro pi ti a ti o est et propter le gem tu am sus ti nu i sus ti nu i sus ti nu i te
T
pro pi ti a ti o est et propter le gem tu am sus ti nu i sus ti nu i sus ti nu i te
B
pro pi ti a ti o est et propter le gem tu am sus ti nu i sus ti nu i sus ti nu i te
19
Pno.
23
S
Do mi ne
sOLO
A
Do mi ne Sus ti nu i a ni ma me a in ver bus e Jus spe ra vit
T
Do mi ne
B
Do mi nc
23
Pno.
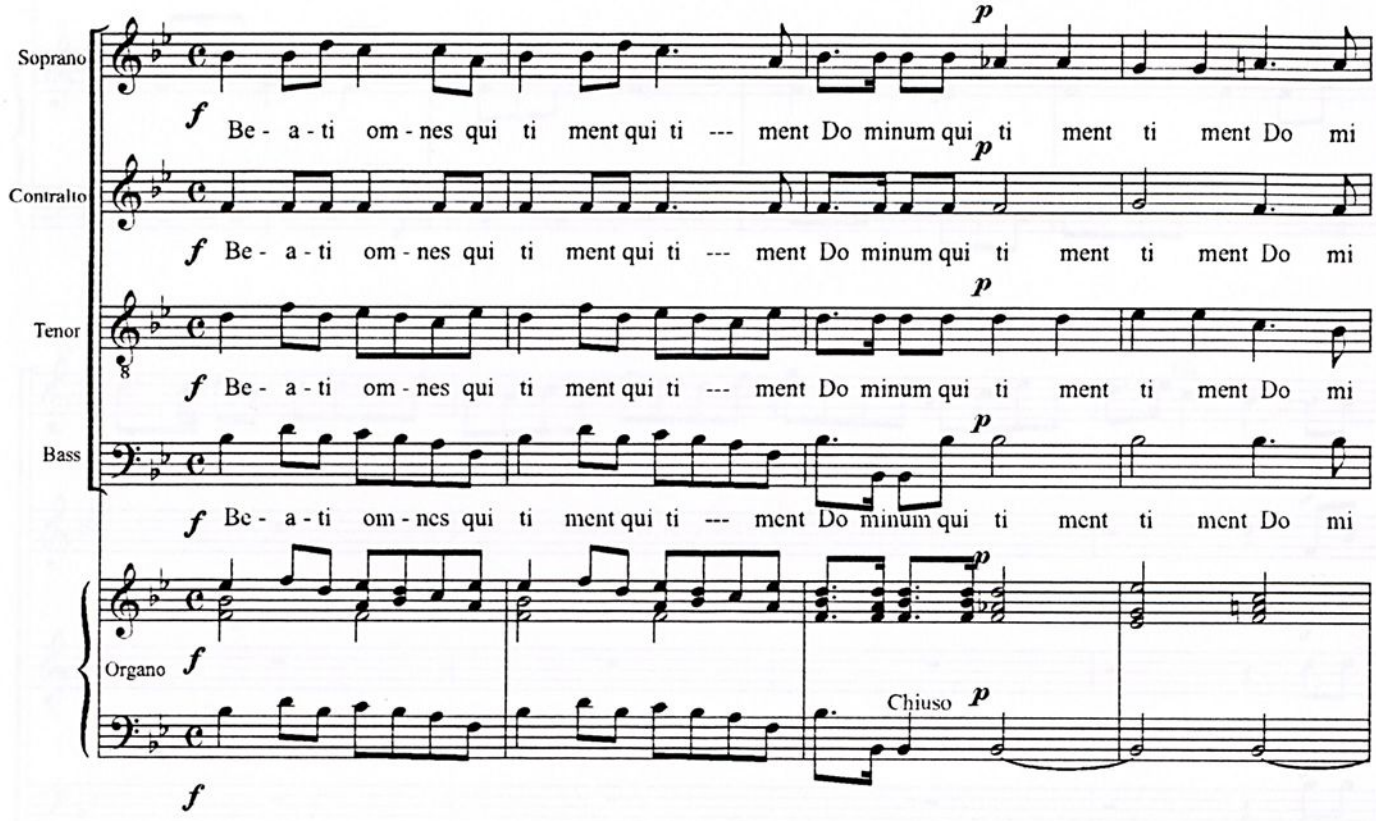

27
A
a ni ma me a in Do mi no a ni ma me a in Do mi no
A cus to di a
B
27
Pno.
31
B
ma tu ti na us que us que ad noc tem spe ret spe ret Is ra el spe ret
31
Pno.
36
f TUTTI
S
qui a pud a pud domi num mi se ri cor di a
f
A
f qui a pud a pud domi num mi se ri cor di a
T
8
f qui a pud a pud domi num mi se ri cor di a
B
Is ra el in Do mi no qui a pud a pud domi num mi se ri cor di a
36
f
Pno.
f
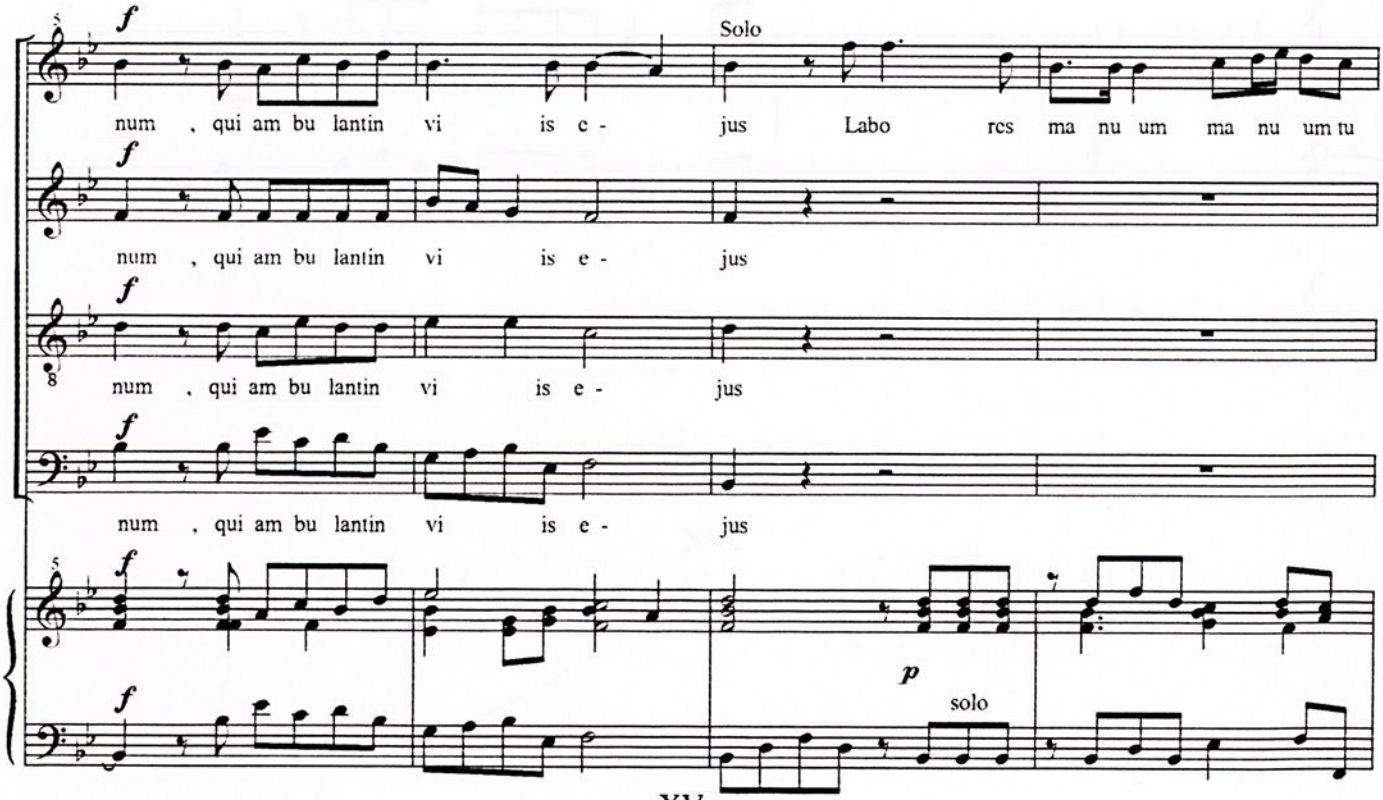

40
S
et co pi o sa a pud e um re den pti o Et in se re di na Is ra
A
et co pi o sa a pud e um re den pti o Et in se re di na Is ra
T
et co pi o sa a pud e um re den pti o Et in se re di na Is ra
B
et co pi o sa a pud e um re den pti o Et in se re di na Is ra
Pno.
45
S
el Is ra el es omni bus i ni qui ta ti bus e Jus
A
el Is ra el es omni bus i ni qui ta ti bus e Jus Glo ri a Pa tri et Fi li o
T
el Is ra el es omni bus i ni qui ta ti bus e Jus
B
el Is ra el es omni bus i ni qui ta ti bus e Jus
Pno.
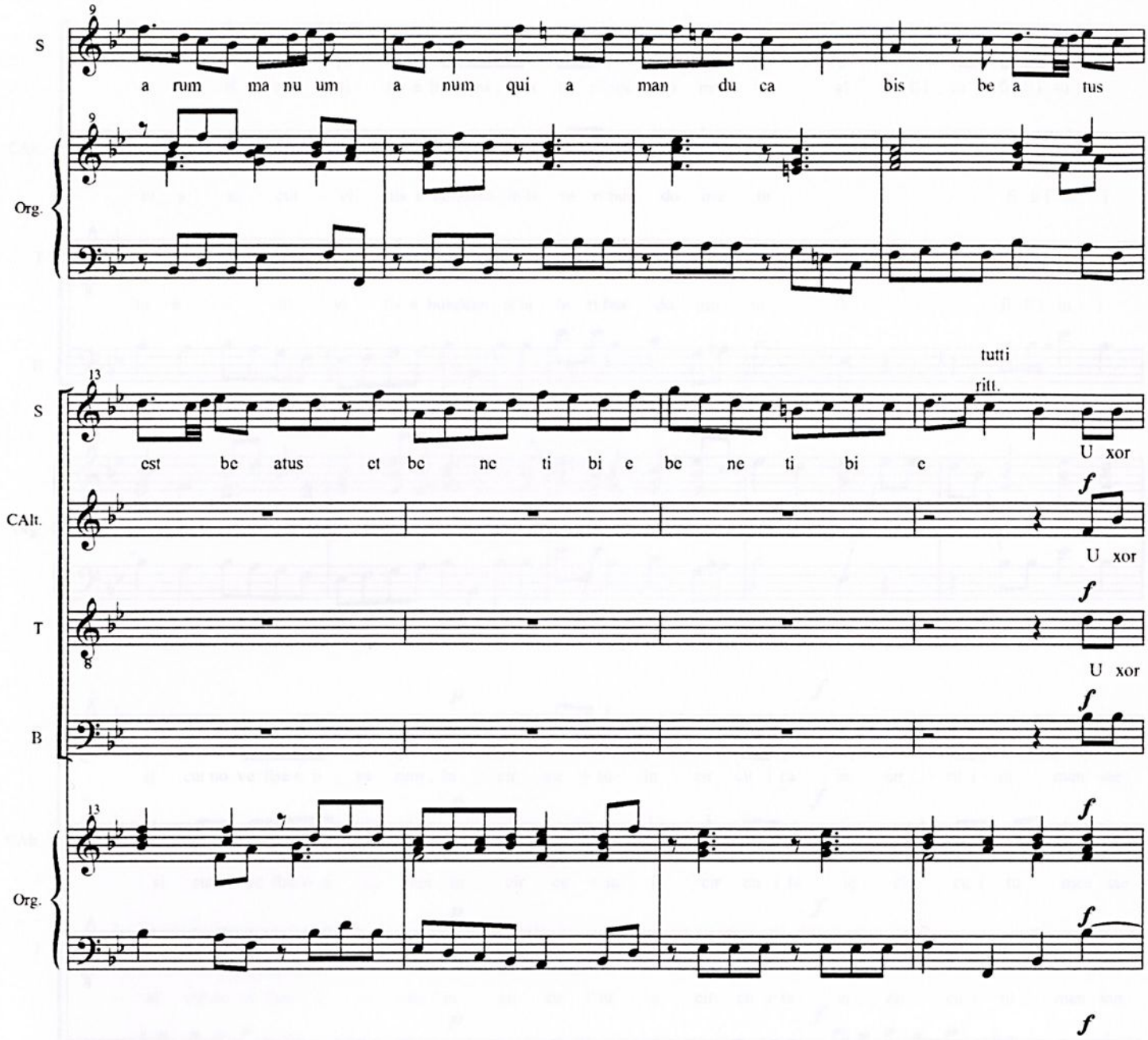

50
S
si cut erat in prin cí pios et nunc et sem per
A
et spi ri tu i san cto si cut erat in prin cí pios et nunc et sem per
T
si cut erat in prin cí pios et nunc et sem per
B
si cut erat in prin cí pios et nunc et sem per
Pno.
54
S
et in sae cu la sae cu lo rum a men a men a men a men a men
A
et in sae cu la sae cu lo rum a men a men a men a men a men
T
et in sae cu la sae cu lo rum a men a men a men a men a men
B
et in sae cu la sae cu lo rum a men a men a men a men a men
Pno.
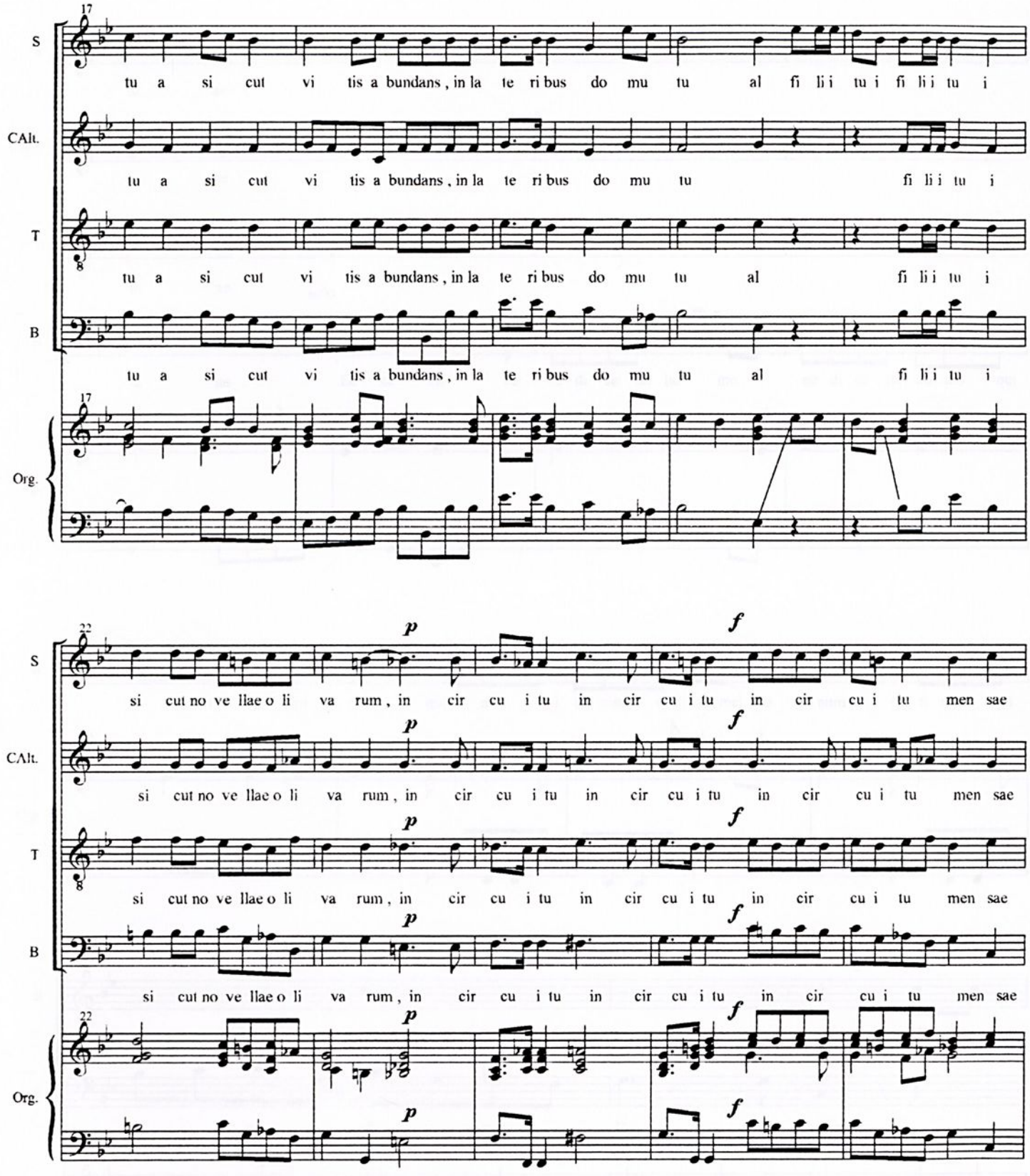
Salmo Beate Omnes quitiment Dominu [127]

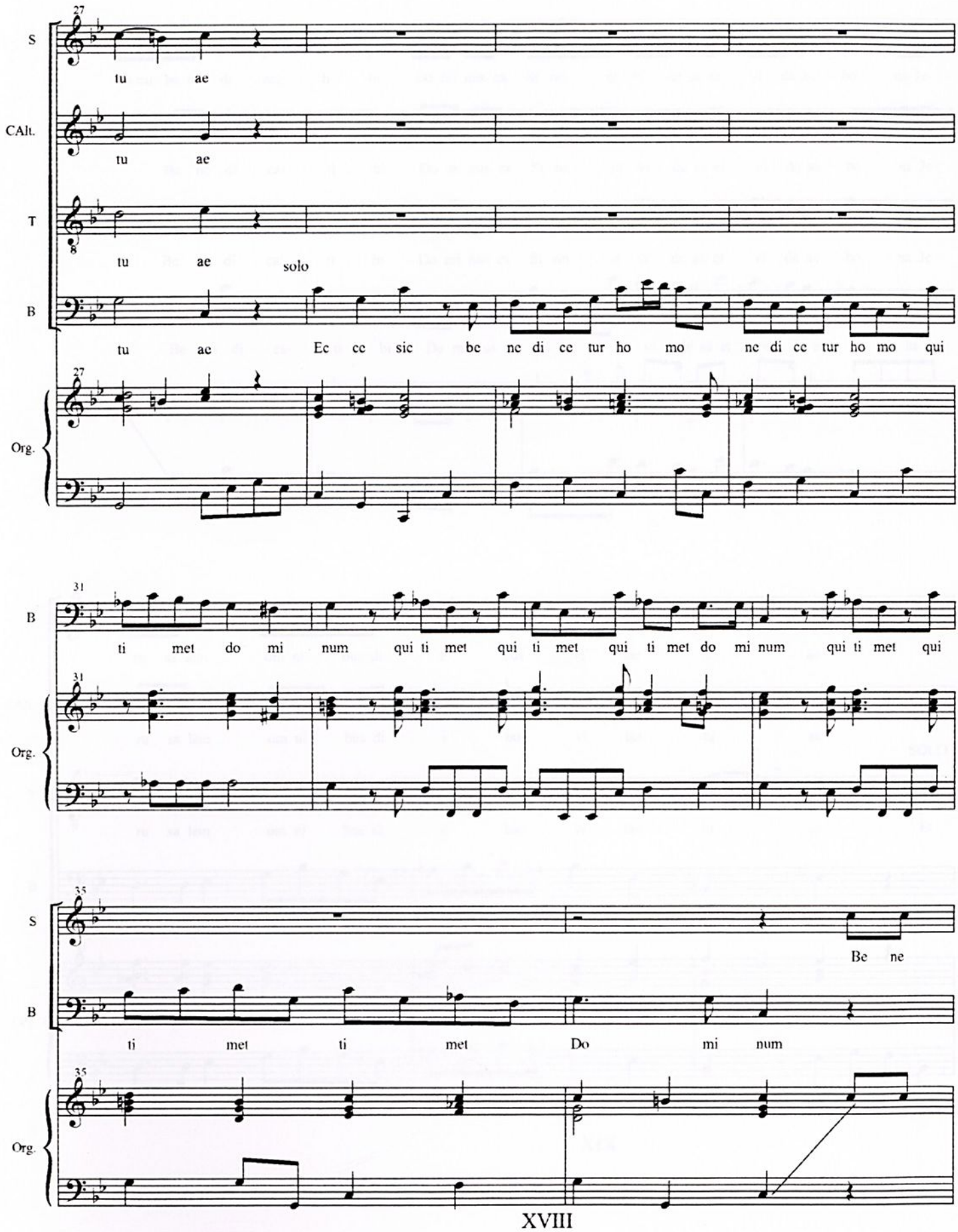
André da Silva Gomes 1752 /1844
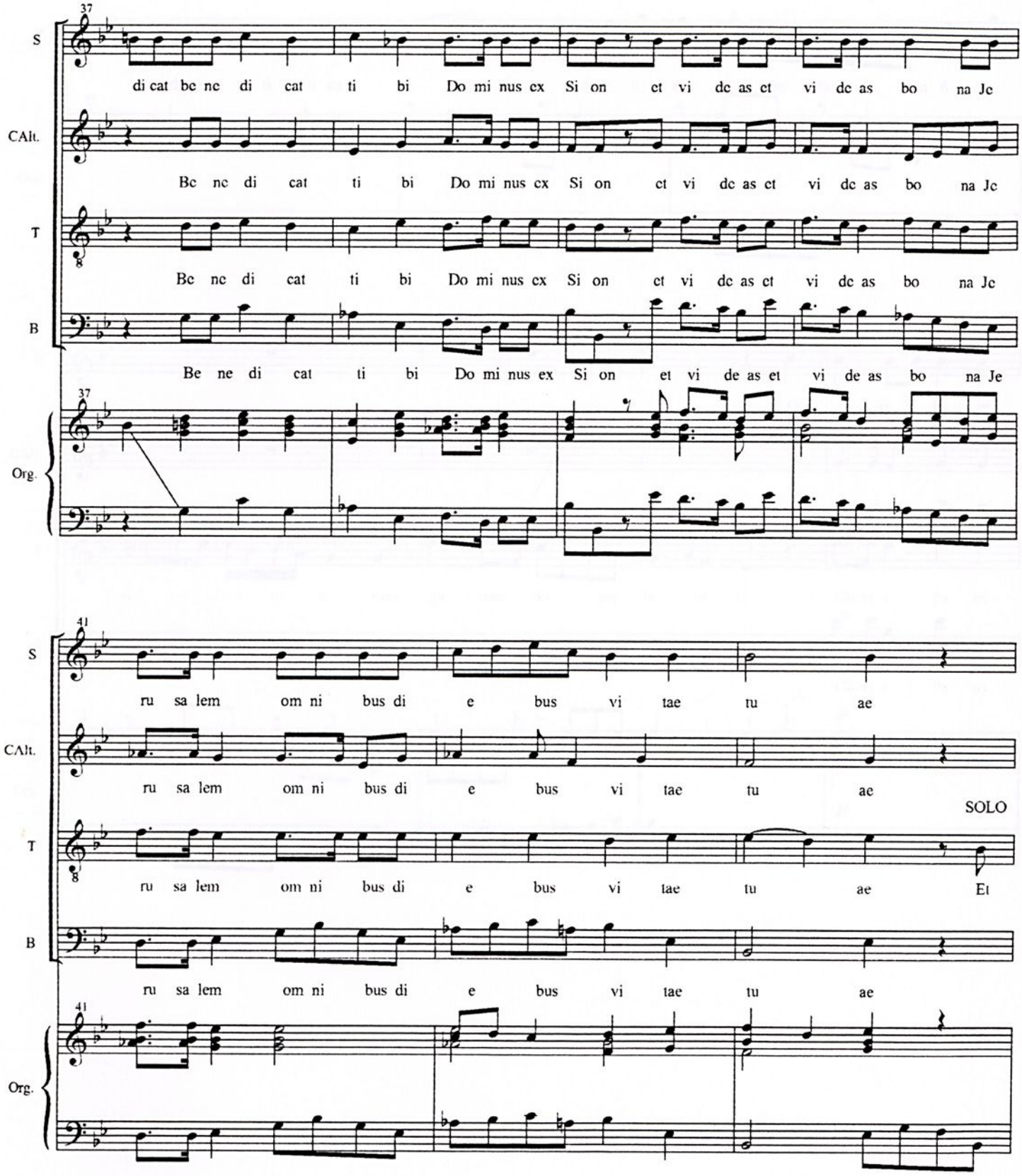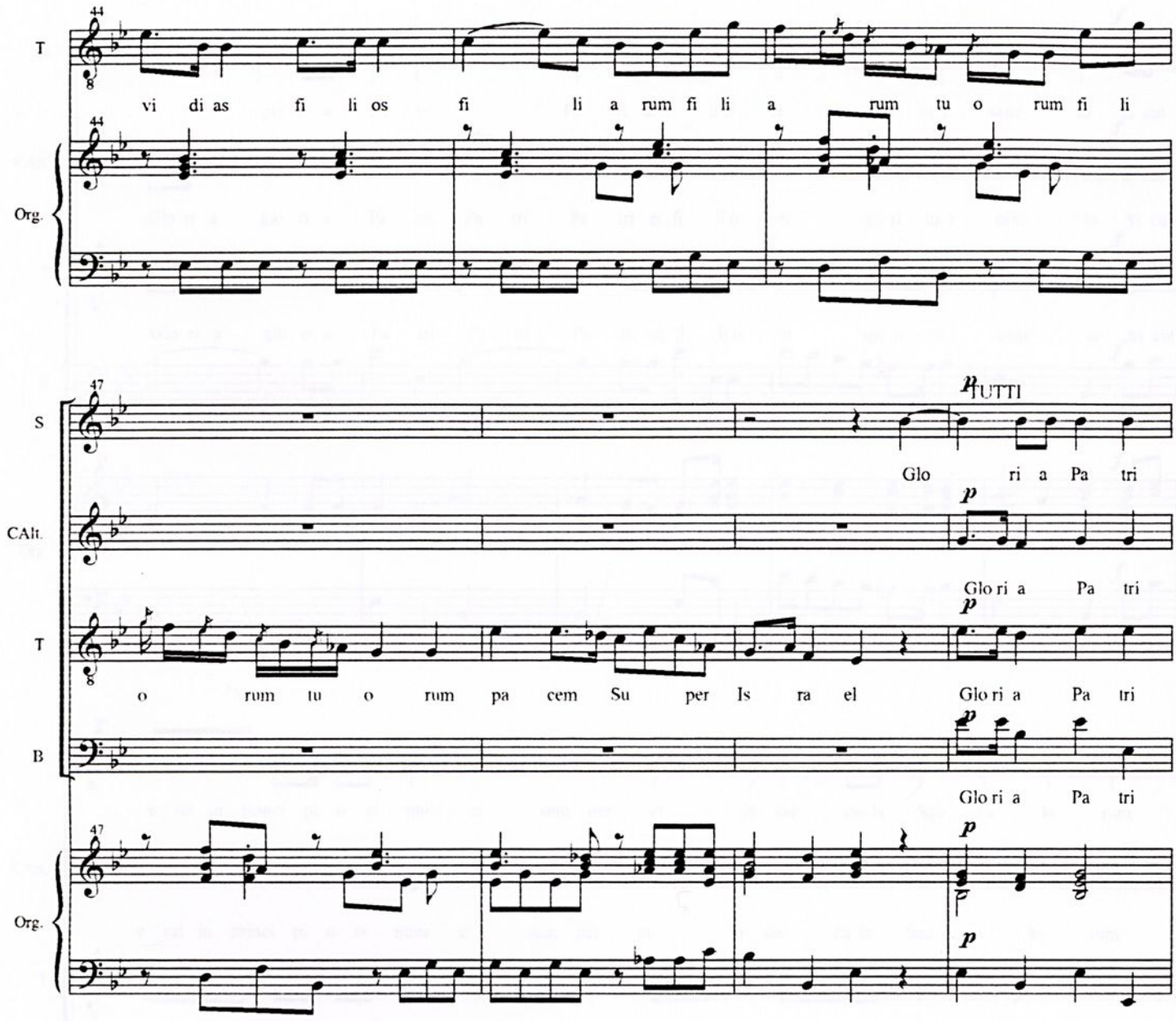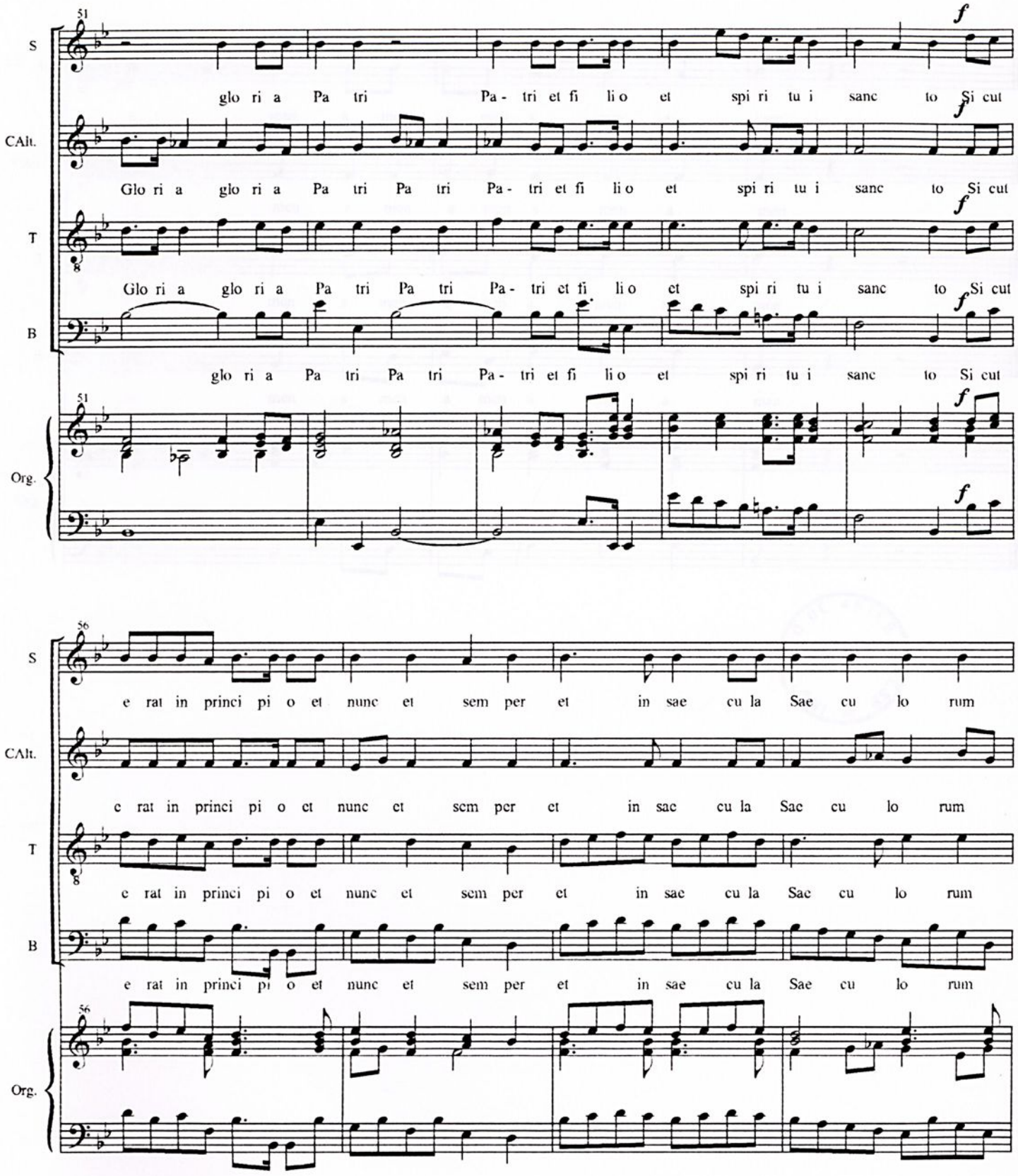





S
a rum ma nu um a num qui a man du ca bis be a tus
Org.
tutti
ritt.
S
est be atus et be ne ti bi e be ne ti bi e
U xor
CAlt.
U xor
T
U xor
B
Org.

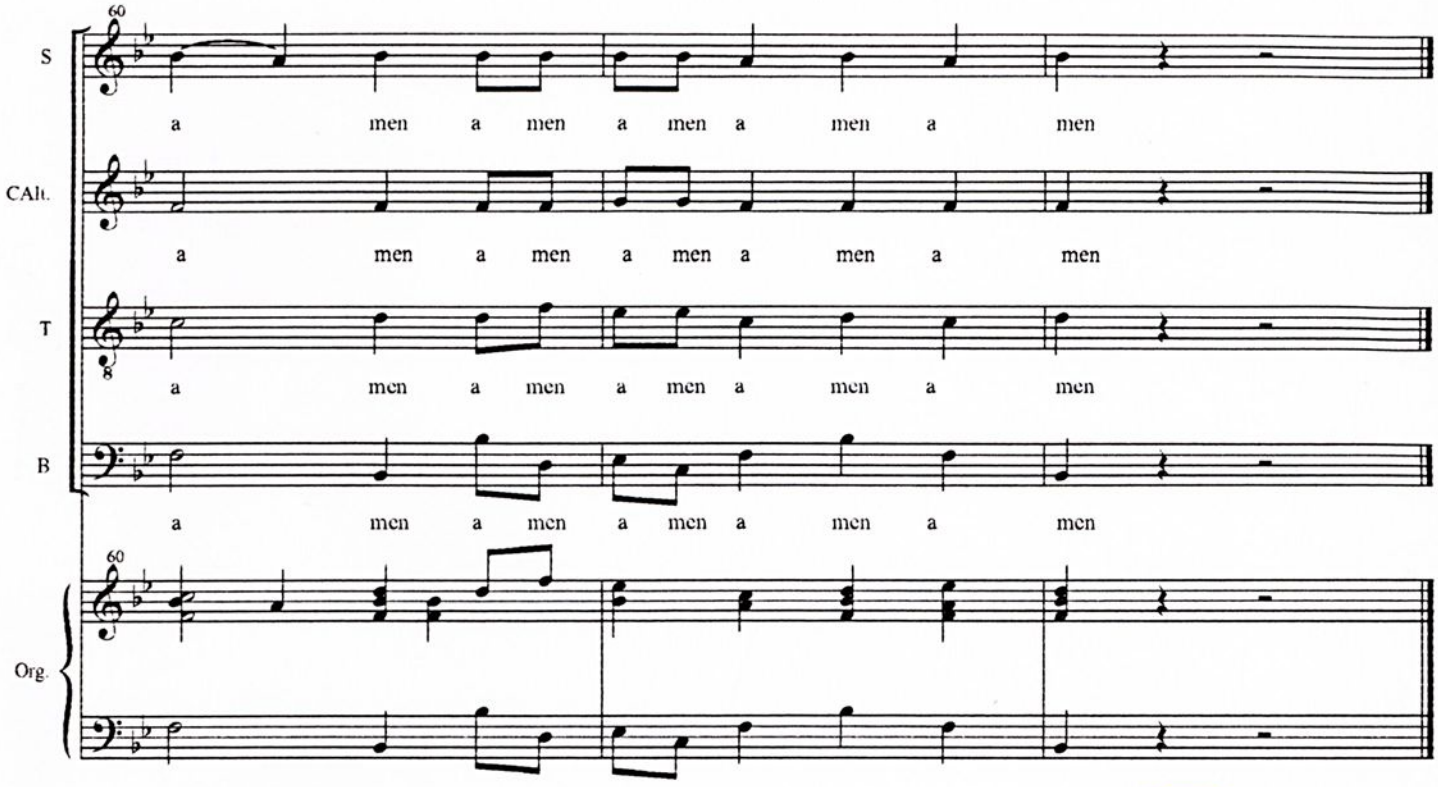

17
S
tu a si cut vi tis a bundans, in la te ri bus do mu tu al fi li i tu i fi li i tu i
CAlt.
tu a si cut vi tis a bundans, in la te ri bus do mu tu fi li i tu i
T
tu a si cut vi tis a bundans, in la te ri bus do mu tu al fi li i tu i
B
tu a si cut vi tis a bundans, in la te ri bus do mu tu al fi li i tu i
Org.
22
p
f
si cut no ve llae o li va rum, in cir cu i tu in cir cu i tu in cir cu i tu men sae


27
S
tu ae
CAlt.
tu ae
T
tu ae solo
B
tu ae Ec ce sic be ne di ce tur ho mo ne di ce tur ho mo qui
Org.
31
B
ti met do mi num qui ti met qui ti met qui ti met do mi num qui ti met qui
Org.
35
S
Be ne
B
ti met ti met Do mi num
Org.

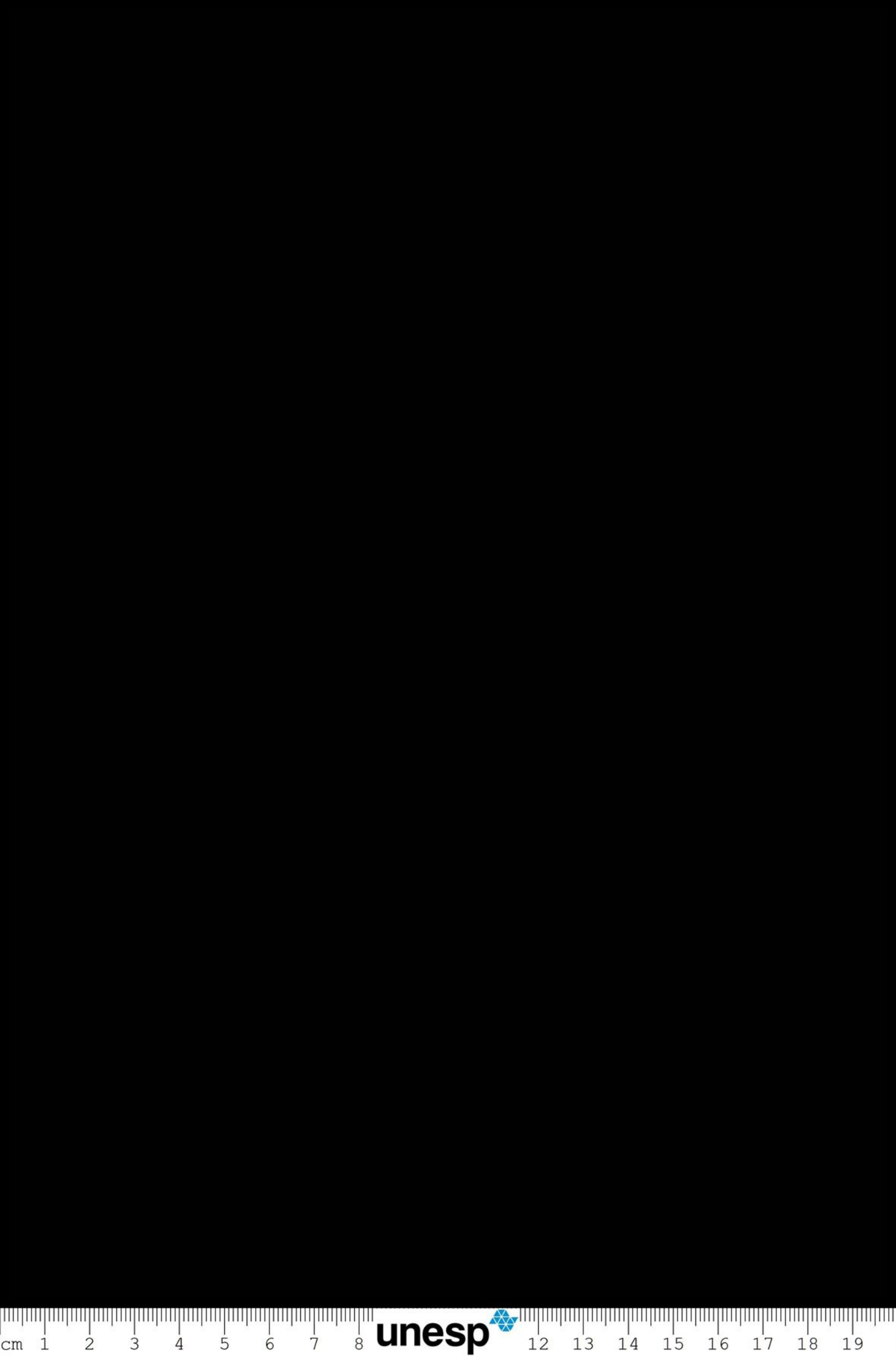

37
S
di cat be ne di cat ti bi Do mi nus ex Si on et vi de as et vi de as bo na Je
CAlt.
Be ne di cat ti bi Do mi nus ex Si on et vi de as et vi de as bo na Je
T
Be ne di cat ti bi Do mi nus ex Si on et vi de as et vi de as bo na Je
B
Be ne di cat ti bi Do mi nus ex Si on et vi de as et vi de as bo na Je
Org.
41
S
ru sa lem om ni bus di e bus vi tae tu ae
CAlt.
ru sa lem om ni bus di e bus vi tae tu ae
SOLO
T
ru sa lem om ni bus di e bus vi tae tu ae Et
B
ru sa lem om ni bus di e bus vi tae tu ae
Org.


T
vi di as fi li os fi li a rum fi li a rum tu o rum fi li
Org.
S
TUTTI
Glo ri a Pa tri
CAlt.
Glo ri a Pa tri
T
o rum tu o rum pa cem Su per Is ra el Glo ri a Pa tri
B
Glo ri a Pa tri
Org.


51
S
glo ri a Pa tri Pa - tri et fi li o et spi ri tu i sanc to Si cut
CAlt.
Glo ri a glo ri a Pa tri Pa tri Pa - tri et fi li o et spi ri tu i sanc to Si cut
T
Glo ri a glo ri a Pa tri Pa tri Pa - tri et fi li o et spi ri tu i sanc to Si cut
B
glo ri a Pa tri Pa tri Pa - tri et fi li o et spi ri tu i sanc to Si cut
Org.
56
S
e rat in princi pi o et nunc et sem per et in sae cu la Sae cu lo rum
CAlt.
e rat in princi pi o et nunc et sem per et in sae cu la Sae cu lo rum
T
e rat in princi pi o et nunc et sem per et in sae cu la Sae cu lo rum
B
e rat in princi pi o et nunc et sem per et in sae cu la Sae cu lo rum
Org.



INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA


cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19