UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LUIZ DOMINGOS DO NASCIMENTO NETO

SOB O SIGNO DO SOM: o ser e o viver como músico em Recife e em Salvador, fins do século XVIII e limiar do XIX

RECIFE
2020

LUIZ DOMINGOS DO NASCIMENTO NETO

SOB O SIGNO DO SOM: o ser e o viver como músico em Recife e em Salvador, fins do século XVIII e limiar do XIX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do grau de doutor.

Orientador: Prof. Dr. José Bento Rosa da Silva

RECIFE

2020

Catalogação na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

N244s Nascimento Neto, Luiz Domingos do.
Sob o signo do som: o ser e o viver como músico em Recife e em Salvador, fins do século XVIII e limiar do XIX / Luiz Domingos do Nascimento Neto. – 2020.
323 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. José Bento Rosa da Silva.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2020.
Inclui referências, apêndice e anexos.

1. Brasil - História. 2. História social. 3. Música e História - Século XIX. 4. Músicos. 5. Recife (PE). 6. Salvador (BA). I. Silva, José Bento Rosa da (Orientador). II. Título.

981 CDD (22. ed.) UFPE (BCFCH2020-099)

LUIZ DOMINGOS DO NASCIMENTO NETO

SOB O SIGNO DO SOM: o ser e o viver como músico em Recife e em Salvador, fins do século XVIII e limiar do XIX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do grau de doutor.

Aprovada em: 28/02/2020

Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. José Bento Rosa da Silva

Orientador (Universidade Federal de Pernambuco – UFPE).

_____

Prof. Dr. Marcus Joaquim Maciel de Carvalho

Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco – UFPE).

_____

Profa. Dra. Suely Creusa Cordeiro de Almeida

Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco – UFPE).

_____

Profa. Dra. Cristiane Maria Galdino de Almeida

Membro Titular Externo (Universidade Federal de Pernambuco – UFPE).

_____

Prof. Dr. Paulo Henrique Pinto Coelho Rodrigues Alves

Membro Titular Externo (Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG).

Aos *Erês* de minha vida: Bruna, Guilherme, Florbela, Maya e *Omolomim*.

Vocês são a doçura de meus dias!

À criança negra e afeminada que pensou que não possuía um lugar no Mundo.

Depois de “crescida” descobriu ser parte do Mundo de tanta gente.

AGRADECIMENTOS

Toda reverência e gratidão ao meu Sagrado, os Orixás que me valeram nesses anos de caminhada. Com ternura, à Santa de minha casa, pois ela faz milagre! Seu poder moldar a pedra, apaga o fogo, destrói o ferro e faz brotar a semente no impossível chão. Oraiêiêô Yáomin Taladê! Oraiêiê Yá mí Ipondá!

A esse filho de Omolu que me acompanha a quase oito anos nessa trajetória de pós-graduando. Prof. Dr. José Bento Rosa da Silva, obrigado *malungo*! Seu exemplo de sabedoria, alegria e leveza ladrilhou de inspiração o caminho deste homem preto que vos fala. À querida Prof. Suely Almeida, que desde a graduação também caminha acerca de mim com todo o seu carinho e zelo. Agradeço aos membros da banca, mestres e amigos que contribuíram não só na construção deste trabalho, mas também na minha formação como amante e defensor de *Clio* em tempos tão sombrios. Mas como diz o poeta: *eles passaram e nós passarinho*.... Agradeço a toda a minha família, os de perto e os de longe que me inspiraram e que em minha experiência encontram também inspiração. A minha mãe (*In memorian*), pelas lembranças de uma infância simples e escassa, mas abundante em amor! Ao meu pai, que me legou seu senso de responsabilidade e sua coragem para o trabalho. Heranças vivas, que sentia ao toque de suas negras mãos em minha fronte de menino. Ao presente de Oxum: Elber Neto, Binho ou simplesmente, *Meu Galego!* Suas mãos pincelaram a capa que ilustra essa tese, e são elas também que trazem o acalanto para os meus dias. A amiga-irmã com quem partilho o amor pela Baía de Todos os Santos: Flora Pidner, minha alma feminina e feminista! Primeira leitora deste trabalho, parceira de cervejas, afetos e lutas. Seu apoio e olhar crítico foram imprescindíveis na finalização deste texto. Te amo Migles! Outra parte de meu coração repousa nos braços dos *Aspirantes a doutores*: Afrânio Jácome, Estevam Machado, e em especial, duas figuras de luz em meu caminho, companheiros de vida e de bar: Bruno Kawai, vulgo *Galeto*, amigo e irmão de *falsas brigas* e de *verdadeiras lágrimas de alegria*; e Poliana Silva, mais conhecida como *Pombagira*. Exímia paleógrafa, que em muito me ajudou a desbravar os intrincados labirintos por trás dos manuscritos. Amo vocês amigos... Ao *Babá Omin Kagedê*, Cleyton Armando Gouveia, sacerdote e amigo! Com ele aprendi que o Orixá traça o Odú, mas depende de nós firmarmos os pés sobre esse caminho. Aos amigos e filhos que minha Yagbá tem me entregado com suas mãos de ouro e mel: Ana Maria (Aninha), Lucas Santos, Lucas Vilar, Paula Martins e Yasmim Galvão. Vocês me fazem grande, mesmo quando penso ser tão pequeno! Como não agradecer a acolhida que recebi em todos os

arquivos que acessei presencialmente? Alguns inclusive que não foram aqui incluídos. Mas dentre os citados, um abraço especial para Diego e Acácia da *Cúria Metropolitana de Olinda e Recife*; e a Adriana, Diana e Rosana, três mulheres *negras porreta,* que abraçaram a mim e a minha pesquisa nos longos dias em que estive no *Centro de Documentação e Memória da Santa Casa de Misericórdia da Bahia (Jorge Calmon). Meninas vocês são massa Véi*! Ao colega Arthur Curvelo, pelo envio transatlântico de documentos caros a esse trabalho e a José Ferreira (Firmino) pelos *helps* quando a tecnologia queria me boicotar. Meu abraço afetuoso aos amigos que fiz durante a minha curta estadia em 2015 em Belo Horizonte: Evandro Nunes, ator negro que faz de sua arte bastião da luta antirracista; Valber Palmeira, ator e diretor de teatro cuja franqueza e generosidade me fizeram forte quando mais precisei; Wesllen Neiva, artista plástico e intérprete. O seu canto *Passarinho* traz as minhas narinas o cheiro da terra molhada de nossa *Gerais*. Um obrigado a Portela Açúcar e Aloízio Meneses, amados artistas de Salvador pelo abrigo em diversas ocasiões no decorrer de minhas idas até a cidade em que *todo mundo é de Oxum*. Aos companheiros do IFAL: Daniel Cavalcanti, Diana Souza, Edneide Leite, Fabiane Menezes, Fernando Nascimento, Flávio Melo, Idalino Barros, Isabelly Pinto, Laís Gois, Manuela Paiva, Tâmara Silva, *malungos* de labuta e de luta pela educação pública e de qualidade. À Anderson Almeida, Carla Taciane Figueiredo, Danúbia Rodrigues, Dayene Santos, Flávio Moraes, Kelvin Madeira, Lígia Ferreira, Mariana Raggi. Amigas e amigos que partilham comigo o sonho de uma Mundo justo e feliz. Agradeço ao professor Eduardo Paiva pelas experiências durante a mobilidade acadêmica por ele supervisionada na UFMG e a professora Carmen Bernand, com quem tanto aprendi sobre o universo da música na Ibero-América. Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPE e a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que através da concessão da bolsa, permitiu o desenvolvimento desta pesquisa. Não posso esquecer de agradecer aos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff pelo investimento no Ensino Superior durante seus governos, seus esforços garantira a minha formação em universidade públicas, gratuitas e de qualidade.

Enfim, *Adupé* as negras e negros que conheço e àqueles que um dia ainda hão de me tocar nessa grande encruzilhada que é minha vida! A vocês também dedico as páginas que se seguem...

“Vou aprender a ler para ensinar meus camaradas.” (MENDES; CAPINAN, 2005.)

RESUMO

A música e o ofício do músico, a partir do governo dos Bragança, ganham um novo estatuto de importância nos espaços de solenidade, devoção e sociabilidade dos membros da Corte portuguesa e dos círculos da aristocracia comercial. Neste momento, o saber e o fazer musical perde alguns estigmas dos ofícios mecânicos, e tornam se um atributo do gênio artístico, do espírito elevado inerente as noções de civilidade e etiqueta da época. Com a vinda da família real e o estabelecimento da Corte no Rio de Janeiro em 1808, imediatamente, novos gostos e costumes que influenciaram a produção e o consumo da música foram transplantados para os Trópicos, ampliando assim os espaços de atuação dos que vivem da música. Assim como no Rio de Janeiro, a efervescência musical foi experienciada nas ruas, salões, sobrados e casas da cidade de Salvador e da vila do Recife, dois dos principais centros urbanos do limiar dos oitocentos. Além de produtos e pessoas, em seus portos estão em trânsito, saberes e fazeres que influenciaram diretamente o cotidiano da música herdado do século anterior. Tendo em vista esse panorama, propomos discutir de forma articulada as realidades da música e do ofício do músico, enunciando lugares, sujeitos e as especificidades que compõe o ser o viver sob o signo do som.

Palavras-chave: Música. Músicos. Recife. Salvador. Século XIX.

RESUMEN

La música y el oficio del músico, a partir del gobierno de Los Braganza, ganan un nuevo estatus de importancia en los espacios de solemnidad, devoción y sociabilidad de los miembros de la Corte portuguesa y de los círculos de la aristocracia comercial. En este momento, el saber y el quehacer musical pierden algunos estigmas de los oficios mecánicos y se convierten en un atributo del genio artístico, del espíritu elevado inherente a las nociones de civilidad y etiqueta de la época. Con la llegada de la familia real y la permanencia de la Corte en Rio de Janeiro en el año 1808, inmediatamente, nuevos gustos y costumbres que influenciaron la producción y el consumo de la música fueron trasplantados a los Trópicos, ampliando los espacios de actuación de los que viven de la música. Del mismo modo que en Rio de Janeiro, la efervescencia musical fue experimentada en las calles, salones, sobrados y casas de la ciudad de Salvador y de la villa Recife, dos de los principales centros urbanos del preludio de los ochocientos. Además de productos y personas, en sus puertos transitan saberes y quehaceres que influenciaron directamente el cotidiano de la música heredado del siglo anterior. Basándose en ese panorama, proponemos discutir, a un mismo tiempo, las realidades de la música y del oficio del músico, enunciando lugares, sujetos y las especificidades que componen lo qué es ser, lo qué es vivir bajo el signo del sonido.

Palabras clave: Música. Músicos. Recife. Salvador. Siglo XIX.

ABSTRACT

The music and the craft of the musician, from the Bragança government, gain a new status of importance in the spaces of solemnity, devotion and sociability of the members of the Portuguese Court and the circles of the commercial aristocracy. At this time, musical knowledge and doing lose some stigmas of mechanical craftsmanship, and become an attribute of the artistic genius, of the lofty spirit inherent in the notions of civility and etiquette of the age. With the arrival of the royal family and the establishment of the Court in Rio de Janeiro in 1808, immediately new tastes and customs that influenced the production and consumption of music were transplanted to the Tropics, thus expanding the spaces of action of those who live in music. As in Rio de Janeiro, the musical effervescence was experienced in the streets, halls, houses and houses of the city of Salvador and the town of Recife, two of the main urban centers on the eight hundredth threshold. Besides products and people, in their ports are in transit, knowledge and doings that directly influenced the daily life of music inherited from the previous century. In view of this scenario, we propose to discuss in an articulated way the realities of the musician's music and office, stating places, subjects and the specifics that make up the being to live under the sign of sound.

Keywords: Music. Musicians. Recife. Salvador. 19th Century.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Domenico Scarlatti por Domingo Antonio Velasco (1738).....34
Quadro 1 - Membros estrangeiros da orquestra de corte portuguesa durante a segunda metade do século XVIII.....41
Figura 2 - Vista do Largo do Palácio do Rio de Janeiro.....72
Figura 3 - D. João VI ouvindo padre José Maurício ao cravo.....75
Figura 4 - Aceitação provisória da Constituição de Lisboa.....79
Figura 5 - Plano do Porto e Praça de Pernambuco (1808).....87
Figura 6 - Ospício de Nossa Senhora da Penha dos Capuchinhos.....92
Figura 7 - Detalhe do prospecto da Cidade da Bahia.....99
Quadro 2 - Estimativa da população masculina da Bahia e Pernambuco segundo sua condição jurídica.....121
Figura 8 - Loja opulenta de um sapateiro português.....130
Quadro 3 - Pauta nova para despacho da Alfândega da Bahia (Artigos musicais).....177
Figura 9 - Costumes de São Paulo.....179
Figura 10 - A Brazilian sesta.....181
Figura 11 - Pianoforte vertical, John Broadwood and Sons, 1834.....184
Gráfico 1 - Despesas com música instrumental da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife, 1791-1822.....207
Gráfico 2 - Despesas com música instrumental da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife, 1791-1822.....209
Gráfico 3 - Despesas com música instrumental da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, 1790 -1822.....211

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACL-UFMG	Acervo Curt Lange, Universidade Federal de Minas Gerais
ACMOR:	Arquivo da Cúria Metropolitana de Olinda e Recife Dom José Lamartine
AHMS	Arquivo Histórico Municipal de Sintra
AHTT	Arquivo Histórico da Torre do Tombo
AINSRP	Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Pelourinho
APEB	Arquivo Público do Estado da Bahia
APEJE	Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano
APESP	Arquivo Público do Estado de São Paulo
APM	Arquivo Público Mineiro
ANRJ	Arquivo Nacional do Rio de Janeiro
BNRJ	Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
CFCH	Centro de Filosofia e Ciências Humanas
CMSMB	Centro de Documentação e Memória da Santa Casa de Misericórdia da Bahia Jorge Calmon
Cód.	Códice
Cx.	Caixa
D.	Documento
DH	Departamento de História.
GIOB	Gazeta Idade d'Ouro do Brazil
GL	Gazeta de Lisboa
GRJ	Gazeta do Rio de Janeiro
IAHGP	Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco
LAPEH-UFPE	Laboratório de Pesquisas Históricas, Universidade Federal de Pernambuco
LEV-UCsal	Laboratório de Conservação e Restauração Reitor Eugênio Veiga, Universidade Católica de Salvador.
Liv.	Livro
Pct.	Pacote
PPGH	Programa de Pós-Graduação em História.
TSTD	Transatlantic Slave Trade Database

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....14

2 UM MUNDO EM *MODULAÇÃO*: MÚSICA, MÚSICOS E SOCIEDADE NA ERA DOS BRAGANÇA.....26

2.1 Sob a *batuta* dos Bragança: panorama da música e dos músicos nos setecentos.....28

2.2 Profissionais e amadores: o ser da música e do músico na América portuguesa.....50

2.3 Sob o *andamento* da civilidade nos Trópicos: músicos e música na Corte do Rio de Janeiro.....64

3 O ESTUÁRIO E A BAÍA: O ESPAÇO URBANO OITOCENTISTA ENQUANTO PARTITURA.....84

3.1 Recife: seu porto, seus rios e seus sobrados.....85

3.2 Salvador, duas cidades em uma.....97

3.3 *Tessituras* urbanas: população e dinâmicas do mundo do trabalho.....113

4 PODERES, SABERES E FAZERES: DINÂMICAS DA PRÁTICA MUSICAL DE RECIFE E DE SALVADOR.....137

4.1 Associar-se é preciso: achegas sobre as experiências corporativistas e confraternais das irmandades de Santa Cecília.....138

4.2 *Artium liberalium magister*: o nobre ensino da música 163

4.3 *Arranjos* e rearranjos da prática musical: Aquisição de instrumentos musicais e formas de patrocínio.....175

5 LUGARES, SUJEITOS E SONS: ESPAÇOS DE ATUAÇÃO DOS MÚSICOS E GOSTO MUSICAL.....193

5.1 *Te Deum Laudamus*: sobre música e músicos nos espaços sacros.....194

5.2 Das Casas de Ópera ao Teatro: espaços e repertório da música urbana oitocentista.....214

5.3 Nas mãos mosquetes, navalhas e charamelas: música e músicos nas milícias e nas orquestras de rua.....238

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....267

REFERÊNCIAS.....271

APÊNDICE A - LISTA DE FONTES.....301

ANEXO A – COMPROMISSO DE SANTA CECÍLIA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA, 1785.....310

ANEXO B – CARTA DO CABIDO DA SÉ DE SALVADOR SOBRE OS MÚSICOS DA CIDADE, 1804.....318

1 INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, multiplicaram-se os projetos de pesquisa e os trabalhos acadêmicos publicados que nos revelam fontes inéditas trazendo à tona, não somente, experiências estéticas e auditivas, mas também trajetórias de muitos sujeitos relegados ao anonimato. Homens e mulheres que contribuíram para consolidação da música nos períodos colonial e imperial. Essa nova perspectiva acontece a partir da intersecção entre diversos campos do saber, tais como: a Musicologia, a História, a Sociologia, a Antropologia e a Etnomusicologia; áreas de conhecimento que começam, gradativamente, a diminuir as fronteiras epistemológicas que havia entre si ao optarem pela Música como objeto de estudo, tornando efetivos trabalhos cada vez mais interdisciplinares[1]. Levando em consideração este diálogo interdisciplinar necessário, apresentamos uma História Social dos músicos e da música na passagem do século XVIII para o XIX na vila do Recife e na cidade de Salvador. Aqui percorreremos os meandros da história de um grupo subalternizados que entendia a prática da música como algo bem maior que um simples entretenimento amadorista. Para os que viviam *sob o signo do som*, a música representava uma agência de subsistência, uma possibilidade de inserção social, uma via para o acúmulo de patrimônio. Para os que traziam sob a epiderme os estigmas da cor, o oficio de músico também poderia garantir um distanciamento dos ofícios mecânicos, frequentemente relacionados e/ou confundidos com a condição escrava. Na busca por "nobilitação" de sua atividade, ao mesmo tempo artística e laboral, parte dos músicos se apresentam como uma categoria profissional que percorre caminhos e picadas margeadas pelos seus anseios, por reconhecimento social e coesão (enquanto grupo) de seus *modus vivendi* e *operandi*. E é nas silhuetas de suas experiências gravadas no dito e no não dito da documentação que podemos visualizar, em alguns momentos, a formação de sua identidade social e profissional dentre os sujeitos que habitaram o Estuário do Capibaribe e a Baía de Todos os Santos.

---

[1] O conceito de Música abre possibilidade para muitas definições em si. Todavia, concordamos com John Blacking quando afirma que esse termo tem uma *função analítica similar ao conceito de "tipos ideais" formulado por Max Weber. Assim entendido, "música" pode encerrar tanto a enorme gama de "músicas" que os membros de diferentes sociedades categorizam como sistemas simbólicos especiais e tipos de ação social, como um quadro inato específico de capacidades cognitivas e sensoriais que os seres humanos estão predispostos a usar na comunicação e na produção de sentido do seu ambiente. A "música" é tanto um produto observável da ação humana intencional como um modo básico de pensamento pelo qual toda ação pode ser constituída.* Sendo assim, podemos perceber o olhar antropológico do autor ao verticalizar as discussões sobre o conceito de cultura e sua relação com o de música, em que fica evidente que as relações entre estruturas musicais estiveram ao longo da história humana atreladas aos padrões de vida social e cultural de forma interdependente (Cf. BLACKING, John. *Música, cultura e experiência.* Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, 2007 p. 202. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064/55695. Acesso em: 13 de ago. de 2017.

Contudo, temos em mente que a delimitação de critérios sociais ou profissionais podem auxiliar a pesquisa, mas não correspondem à verdade tal qual a realidade das experiências vivenciadas pelos indivíduos. O percurso da pesquisa nos levou a enquadrar em uma mesma categoria, sujeitos de profissões diferentes, com relações diversas com o objeto e de estatuto social também diverso. Nossa cautela foi a de observar nas fontes os condicionantes dos discursos que estão postos e suas implicações ao comportamento, pois o discurso deve permanecer como "ponto de partida, e não o resultado da pesquisa"[2]. Essa percepção guiou nosso olhar por dentro das instituições, considerando a sociedade como linha de chegada ou do indivíduo em relação ao seu grupo de pertença, ao amplificar vozes que historicamente foram silenciadas[3]. Por isso, estávamos atentos aos dados marginais, às sombras, às silhuetas não definidas pela escuridão que a escassez de documentação impõe, no intuito de romper os silêncios outorgados[4].

Quem se dedica ao estudo desta arte, consegue perceber o conjunto de possibilidades investigativas que ela oferece, à medida que se transcende a dicotomia criador e obra. Quando este estudo é feito, por nós, historiadores, por exemplo, conseguimos atentar às historicidades de seus mediadores (instrumentistas, intérpretes e instrumentos); às relações do indivíduo com este saber (seja amador ou profissional) e aos modos de difusão nas espacialidades; às formas de execução e comercialização (edição, concertos, discos, rádio, televisão, alternando com a imprensa). Aspectos que ainda precisam ser explorados pela Ciência Histórica independentemente do recorte temporal, pois outras áreas do conhecimento têm se dedicado com mais afinco[5]. No passado, os modelos interpretativos que formavam as plataformas teóricas sobre a História da Música no Brasil, principalmente no período colonial, estiveram

---

[2] CERUTTI, Simona. A construção de categorias sociais. *In:* BOUTIER Jean; JULIA, Dominique (Org.). *Passados recompostos*: campos e canteiros da história. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/FGV, 1998. p. 233-242.

[3] A "história vista por baixo" encontra na micro-história subsídios e vitalidade, segundo pensa Jacques Revel. Assim como ele, entendemos que essa perspectiva metodológica, não se constitui "um corpo de proposições unificadas, uma escola, menos ainda uma disciplina autônoma". Antes, deve ser entendida como uma reação, um sintoma de historiográfico que se contrapõe à uma história social que em fins da década de 70 do século passado ainda tendia a se deixar levar, globalmente, por pressupostos da macro-história. (Cf. REVEL, Jacques. Microanálise e construção social. *In:* REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de Escala:* a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1988. p. 16-18).

[4] O silêncio imposto pela escassez e, muitas vezes, a ausência de documentos que tratem diretamente da vida do Alufá Rufino (um africano de trajetória peculiar nos oitocentos), semelhantemente, vivemos esse percalço quando tratamos das histórias dos músicos (em sua maior parte homens de cor) que ocupam a centralidade de nossa pesquisa. Sendo assim, essa não é uma história focada em personagens, mas um retrato das percepções sobre ofícios mecânicos e sobre as artes liberais nas primeiras décadas dos oitocentos. (Cf. REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos; CARVALHO, Marcus Joaquim Maciel de. *O Alufá Rufino:* tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico negro. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 11-12).

[5] CHIMÈNES, Myriam. *Musicologia e História:* fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas? *Revista de História*, n. 157, 2007, p. 26. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19060/21123. Acesso em: 15 de jan. de 2018.

pautados em práticas discursivas baseadas na frivolidade da natureza dela, com um teor memorialista em que o ufanismo e a exaltação do nacional dão a tônica[6]. Contudo, ao tomarmos a prática profissional da música como objeto assumimos a postura de conceber a História como um campo de produção de conhecimento responsável em forjar possíveis interpretações sobre o passado mediante o trabalho empírico acercado por fontes, métodos e conceitos, tendo como produto final as narrativas do que fora vivido. Não seria um trabalho simplesmente isolado, antes, em sintonia com outras disciplinas, como preconizava o saudoso Marc Bloch: *se não é possível um mesmo homem* (historiador) *alcançar a multiplicidade de competências, devemos considerar uma aliança de técnicas praticadas por eruditos diferentes*[7].

Mesmo com a crescente aparição de trabalhos sobre a música no Brasil, raros são aqueles que tomam a vila do Recife e a cidade de Salvador como espacialidades. Antes, devido aos acontecimentos de caráter político e econômico dos oitocentos e a abundância de fontes, o Rio de Janeiro tem sido o cenário para grande parte dos estudos que trilham um caminho entre a História e a Música. Grande parte deles, tencionaram revisar, questionar e atualizar o que já fora produzido por intelectuais que vão de Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879) [8] a Ayres de Andrade (1903-1974)[9]. Produções que ressaltam a possível existência de um gênio nacional autoctóne, uma espécie de "arte genuinamente brasileira", precursora à própria independência; o essencialismo de um mulatismo cultural que se estende à música[10]; ou não passam de textos com fundo memorialista. Trabalhos que não ultrapassaram, por suas limitações técnicas, teóricas e temporais, o confronto e a

---

[6] MACHADO NETO, Diósnio. *O "mulatismo musical": processos de canonização na historiografia da música brasileira. In:* Música, Discurso e Poder. Universidade do Minho, Humus, 2012, p. 287-308. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23657/1/MusicaDiscursoPoder.pdf. Acesso em: 20 de mai. de 2018.

[7] BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien.* Paris: Armand Colin, 1949, réed. 1964, p. 28. (tradução nossa)

[8] PORTO-ALEGRE, Manuel. Araujo. *Sobre a Música.* Nitheroy, Revista Brasiliense - Sciencia, Lettras e Arte. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, Tomo Primeiro, n. 1, 1836. p. 160-183.

[9] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865*: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. v. I e II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

[10] Em texto anterior, discutimos alguns pressupostos teóricos levantados por intelectuais que discutiram cultura brasileira, em especial a música. Ampliamos a discussão para compreender essa perspectiva do mulatismo na música enquanto compreensão homogeneizante que imputa aos pretos e herdeiros da mestiçagem biológica a capacidade de apreender, de criar e de executar a música como algo inato, essencial, e quase genético. Percepção que naturaliza e cristaliza lugares sociais às pessoas negras no passado e no presente, limitando as possibilidades de trampolinagem dos sujeitos a outros papéis no ontem e no hoje (Cf. NASCIMENTO NETO, Luiz Domingos do. Repensando o mulatismo musical: mulatos e pardos arrolados à prática da música no Brasil entre os século XVIII e XIX. *In:* V Seminário Internacional História e Historiografia: a História na encruzilhada dos tempos, 2016. *Anais*.... Recife: Editora da UFPE, 2016, v. 1, p. 1448-1455. Disponível em: https://vsihh.wordpress.com/anais-eletronicos/. Acesso em: 23 de mai. de 2018).

problematização de fontes, o uso de dados colhidos em documentos de outra natureza e a mobilização de conceitos cunhados, recentemente, nos campos de estudo envolvidos.

Tomando essas questões como ponto de partida, o compromisso em contribuir com a relação entre História e Música sempre esteve acerca de nosso campo de visão e *"ao pé de nossos ouvidos"*. Desta feita, *"Sob o signo do som:* o ser e o viver como músico em Recife e em Salvador, fins do século XVIII e limiar do XIX" nasce como um desdobramento de mais de dez anos de leituras e de pesquisas concernentes à História Social da Música, com um olhar direcionado para os sujeitos, as práticas e os significados da arte no contexto social elencado. A palavra *signo* aqui tem um duplo sentido. Para os sujeitos nomeados e anônimos aqui evocados, este vocábulo representa um emblema, uma insígnia, um atributo distintivo destes que fazem da música muito mais do que um passatempo: um *ofício liberal*; e para nós, se traduz em vestígios, emblemas e sinais escassos, porém existentes, os quais não permitem que o ser e o viver do músico neste período não sucumba diante do silêncio. Numa perspectiva comparada, discutiremos aspectos da música e dos que sobrevivem dela privilegiando a vila do Recife e cidade de Salvador no período circunscrito, contudo, sem perder de vista as nuances espaciais e temporais que antecedem o tema.

Neste trabalho, complementar aos estudos realizados até o momento, tomamos como recorte temporal as duas primeiras décadas do século XIX, até a independência política de suas possessões na América, por acreditar que este enfoque guarda, em si, acontecimentos determinantes para a consolidação da arte musical nos círculos aristocráticos que não estão mais restritos ao ambiente cortesão e se ampliam entre a burguesia comercial de ambas as margens do Atlântico. O alvorecer dos oitocentos, resplandece como um momento de ascensão e consolidação de ideias burguesas com o advento dos processos de transformação social que determinaram novas formas de ser, fazer e viver na política, na economia e na cultura em um mundo maritimamente conectado. O contexto da Revolução Industrial na Europa Ocidental trouxe novas tecnologias, reconfigurando inclusive o papel desempenhado pelos ofícios mecânicos, que entram na lógica de mecanização e perderam, a exemplo, a capacidade de intervenção criativa na execução de determinada obra. Neste momento, o fazer artístico foi imediatamente associado à noção de Belas Artes, distinguindo-se daquele destinado à execução de meros operários. O artista passa a ser compreendido como aquele que traduziria a ideia do belo com objetivo de deleite, com o gosto pelas artes que cultivava. É nessa nova forma de perceber a arte e de se enxergar no universo do trabalho, das sociabilidades e dos saberes que os profissionais da música se enquadram. E, como exemplo disso, temos o movimento de normatização, controle e padronização do ensino e dos serviços

musicais organizados sob a égide de irmandades católicas que, na passagem do século XVIII para o XIX, ganham força na América portuguesa. Se por um lado, esse movimento foi entendido como uma aproximação das demais manifestações artesanais que retira a aura de nobreza dos que dominam a arte da música, por outro, entendemos que a partir do período que recorta este trabalho, os músicos começam a ocupar lugar de excepcionalidade por suas qualidades profissionais e pela genialidade que o distinguiam do simples artesão. Através da análise dos *Tratados de Música* do século XIX, os musicólogos contemporâneos afirmam que há uma diferenciação entre o músico prático – aquele que apenas repete e desdenhosamente é apontado como um caricato que não possuía a verdadeira inteligência artística – do músico profissional – que alia o saber musical com o pleno conhecimento do que está fazendo, sendo um criador e não um simples reprodutor de fórmulas estabelecidas[11].

A centralidade político-econômico-cultural que o Rio de Janeiro ganha neste período, sobretudo a partir do estabelecimento da Corte portuguesa contribuiu para existência de um pertinente *corpus* documental sobre o cotidiano da música e dos músicos e relevantes trabalhos sobre o tema, como pontuamos. Partituras, periódicos e manuscritos de natureza diversa encontram-se preservados em arquivos públicos e particulares cariocas ou, até mesmo, fora do estado. Realidade que não fora compartilhada por outros centros urbanos oitocentistas, que tiveram um papel tão importante dentro da conjuntura político-econômica quanto a sede da corte. Neste ponto, estamos tratando, especificamente, da então vila do Recife e da cidade de Salvador que, no alvorecer dos oitocentos, estão dentre os grandes centros comerciais e urbanos pela dinâmica de seus portos e a crescente de suas populações, oriunda dos processos migratórios internos e externos, atraída pela diversificação econômica proporcionada pela abertura dos portos às nações aliadas e o incremento do tráfico negreiro nas primeiras décadas desta centúria[12].

---

[11] NEVES, José Maria das. *Arte, artesanato e tradição oral na música colonial brasileira*. *Revista do IPHAN*, Brasília, n. 28, p. 184, 1999. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=RevIPHAN&PagFis=10226&Pesq=. Acesso em: 24 de dez. de 2017.

[12] Como podemos observar, esse movimento de crescimento populacional esteve presente em grande parte das capitanias da América Portuguesa, segundo indicam os gráficos reproduzidos em: (Cf. Tarcísio R. Botelho, no artigo "População e espaço nacional no Brasil do século XIX", publicado nos *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 7, n. 8, p. 75-77, 2005. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/1720/1863. Acesso em: 25 de jun. de 2018). De 1800 a 1822, cerca de 247.751 africanos escravizados das diversas partes da África desembarcaram nos portos da Bahia, enquanto em Pernambuco esse número foi 153.378 de almas, parte considerável deste contingente permaneceu nas capitais e em seus arrabaldes incrementando consideravelmente a população local (TSTD, *op. cit.* Disponível em: http://www.slavevoyages.org/assessment/estimates. Acesso em: 14 de out. de 2018).

A música fez parte do cotidiano de distintas pessoas, culturas e classes sociais dos contextos aqui abordados. Os sons que vêm das ruas, dos batuques que permeiam os ajuntamentos negros, dos acordes tangidos em violas por mestiços e homens brancos, em seus momentos de lazer, são facetas que compuseram as sonoridades partilhadas nestes centros urbanos. Entretanto, neste trabalho, foram destacados aqueles que tomaram essa arte como atividade laboral, que verticalizaram seus conhecimentos, tendo alguns alcançado a alcunha de "mestres da arte da música". Foram esses sujeitos que compuseram uma categoria de "artistas-trabalhadores" ou/e "trabalhadores-artistas" que transitaram nos meandros da ordem escravista. Alguns ultrapassaram os limites socialmente instituídos, conseguiram amealhar patrimônio e acessar os círculos aristocráticos e, em outras escalas, conseguiram ascensão, se comparados aos seus pares com qualidade artística semelhante[13]. O repertório aqui evidenciado é o dos salões, das casas de óperas, dos teatros, das igrejas e das catedrais responsáveis por personificar um ideal de "civilidade musical". Músicas que só poderiam ser reproduzidas sob o total domínio da linguagem e técnica por seus artífices, elemento que distingue o músico profissional diletante dos que não se dedicam ao seu estudo. Desta feita, a utilização pública e privada da música nos primórdios dos oitocentos é destacada nesta tese, mas seu principal mote é a compreensão do ser e do viver dos músicos profissionais.

Não obstante a todas implicações que circunscreve o ofício da música nesse recorte, um outro aspecto dá importância sobrelevada a este estudo: a constatação que grande parte dos músicos é ou se classifica como mestiça, sob a amálgama do termo "pardo"[14]. População

[13] Estamos aqui ilustrando a chamada "ascensão horizontal" que, por exemplo, foi alcançada por homens pardos mediante inúmeras estratégias, entre elas, o domínio de ofícios mecânicos indispensáveis no contexto urbano. No intuito de contribuir para um maior entendimento sobre a questão, indicamos a leitura do texto de Roberto Guedes, no qual com uma abordagem de longa duração, o autor expõe as possiblidades de mobilidade social por intermédio do trabalho à medida que a população mestiça livre ou liberta aumenta. A mobilidade social apresentada pelo autor não trata especificamente de enriquecimento, mas antes a conformação de uma reputação social pautada na "mudança de condição jurídica e afastamento do antepassado escravo", aspectos que, em determinados contextos, tem um valor agregado maior do que vinténs amealhados. (Cf. GUEDES, Roberto. *Ofícios mecânicos e mobilidade social.* Rio de Janeiro e São Paulo [Sécs. XVII-XIX]. Rio de Janeiro, Topoi, v. 7, n. 13, 2006. p. 379-423. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi13/Topoi%2013_artigo%204.pdf. Acesso em: 15 de jun. de 2018).

[14] O forte incremento da população de cor no contexto urbano tornou-se um movimento percebido em pesquisas que se debruçam sobre dados paroquias que tomam os assentos de batismo, de óbito e de entrada (enjeitados, confrades, donativos). Segundo Jocélio Teles, a categoria "pardo" tem, em si, um potencial de negociação. Ela distancia aqueles cuja epiderme é tingida em maior ou menor grau pela melanina dos estigmas relacionados à escravidão, principalmente em fins do século XVIII, com a flexibilidade de estatuto de cor que, outrora, colocava-se com mais rigidez, inviabilizando a mobilidade social de muitos. O autor também aborda, em seu texto, elementos determinantes, e algumas das circunstâncias que demonstram a imprecisão das classificações outorgadas sobre o sujeito por intermédio das instituições religiosas. (Cf. SANTOS, Jocélio Teles dos. *De pardos disfarçados a brancos pouco claros:* classificações raciais no Brasil dos séculos XVIII e XIX, *Afro-Ásia*, Salvador, n. 32, p. 115-137, 2005. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21089. Acesso em: 2 de fev. de 2018). Anderson

essa que esteve no centro das preocupações das autoridades coloniais devido ao seu crescimento contundente nos principais centros urbanos e por estes representarem, ao lado de pretos e mulatos, aos olhos senhoriais, uma parcela sediciosa que poderia pôr em risco o equilíbrio do debilitado poder metropolitano[15]. Temos por vista que sempre esbarraremos no intricado labirinto da pesquisa por indivíduos desta qualidade, pois Recife e Salvador, até mais que outros centros coloniais, possuem uma população negra e mestiça perceptível que, aos olhos de estrangeiros, sempre foi digna de nota.

Visando enfrentar as dificuldades estabelecidas pelos silêncios documentais, tomamos as premissas do *Paradigma Indiciário* desenvolvidas pelo historiador e morfologista Carlo Ginzburg em relação à coleta e tratamento das fontes, em que nos atentamos aos dados marginais, indícios e resíduos, fatos que não estão totalmente explícitos na fonte, na tentativa de remontar realidades complexas sobre aqueles que são abarcados pelos recortes de nosso objeto de estudo. Isto é, metodologicamente este trabalho elenca a probabilidade de que fontes não seriadas, antes totalmente fragmentadas, entrecruzadas com outras fontes e aportes bibliográficos, podem possibilitar a interpretação de um todo, ofertando uma leitura histórica

---

Machado aponta as possibilidades de inserção e de escamoteamento do "defeito de cor" nas trajetórias de acesso ao hábito dos padres João de Barcelos e José Maurício. Não é intensão do autor afirmar que esses casos aconteceram corriqueiramente, até porque a escassez dos processos de *genere* pra os séculos XVII e XVIII é um entrave para comprovar essa frequência, porém demonstra que as redes de sociabilidade, o prestígio social de parte da descendência, a conjuntura política, os interesses momentâneos da igreja, poderiam ocasionar a dispensa do "defeito" trazido sobre a pele e os traços negroides que demarcam os corpos dos aspirantes ao clero. (MACHADO DE OLIVEIRA, Anderson José. *Trajetórias de clérigos de cor na América portuguesa:* catolicismo, hierarquias e mobilidade social. *Andes*, v. 25, 2014. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12735596002. Acesso em: 15 de abr. de 2018).

[15] No Rio de Janeiro, do período joanino, Leila Mezan em estudo pioneiro aponta que: "os libertos eram temidos pela sociedade carioca não apenas por suas ligações com os escravos, mas também como indivíduos que, levados pela necessidade praticavam furtos e outros crimes, ameaçando a população branca. Grande parte da atenção das rondas recaía sobre eles. Desordens, bebedeiras, assaltos, eram frequentes no Rio de Janeiro. Dentre os crimes praticados pelos forros destacam-se os furtos, 30%, e os atos de violência, que também representavam 30% das prisões feitas na corte no período estudado. Grande parte desses crimes foram cometidos contra seus semelhantes e contra os escravos". Em sua análise sobre a documentação policial da época, a autora percebeu que não apenas as relações de solidariedade permeavam o cotidiano desses homens de cor, mas as tensões da criminalidade foram uma constante imposta pela própria estrutura excludente da sociedade escravista que relegava a pardos, mulatos, cabras e pretos (na maior parte dos casos) os lugares mais inferiores da escala social. (Cf. ALGRANTI, Leila Mezan. *Os registros da Polícia e seu aproveitamento para a História do Rio de Janeiro:* escravos e libertos. Trabalho apresentado no 5º Congresso de Arquivologia, 10/1982. p. 121-125. Disponível em: www.journals.usp.br/revhistoria/article/download/18575/20638. Acesso em: 3 de fev. de 2018). Segundo João José Reis, só na Bahia "a partir de 1807, uma série de quase trinta conspirações e revoltas escravas atemorizou o Recôncavo, Salvador e seus arredores". (REIS, João José. *Domingos Pereira Sodré:* um sacerdote africano na Bahia Oitocentista. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 34, p. 245, 2006. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21118/13707. Acesso em: 13 de ago. de 2018). No Recife, o potencial subversivo da população de cor livre e escrava ficou evidente no apoio aos "cabeças" da Revolução de 1817 para expulsar autoridades reais. Pois essa parcela da população via no ambiente sedicioso, protagonizado pelas elites insatisfeitas, possibilidades do surgimento de um novo ordenamento social que excluísse o cativeiro e permitisse uma melhoria de vida. (CABRAL, Flávio José Gomes. *"Ó Pretos, nada de negócios de brancos!"*: sociabilidades, cultura e participação política dos homens de cor no processo de fundação do estado e da nação. *In:* CABRAL, Flávio José Gomes; COSTA, Robson. *História da Escravidão em Pernambuco*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012. p. 96).

aproximada[16]. No conjunto deste *corpus* documental, trabalhamos com relatos escritos e iconográficos de artistas, de cronistas e de viajantes; documentos do Arquivo Histórico Ultramarino; periódicos; documentação de irmandades; inventários; dentre outros. Partindo destes fragmentos, elaboramos nossas perguntas, em um segundo momento; indagamos essas fontes a partir do legado deixado pelas produções recentes sobre o tema, por conseguinte, intencionamos obter respostas sobre as incógnitas que envolvem essa história. Entretanto, acreditamos que a nós, historiadores, não cabe a responsabilidade de produzir dados conclusivos. Antes, está sob nossa alçada, a construção de uma narrativa que ultrapasse, em sua interpretação, aquilo que de forma restrita informa a fonte.

Assim como Maria Lígia Prado, acreditamos que o método comparativo *é um instrumento técnico, de uso corrente, manejável e capaz de levar a resultados positivos*[17]. Nessa perspectiva, lançamos olhares sobre a História Social da Música nas primeiras décadas do século XIX entre Recife e Salvador, problematizando as diferenças e as semelhanças de suas realidades históricas e, na medida do possível, compreendendo-as sob a luz de uma aproximação cautelosa com as especificidades imbricadas aos espaços, aos hábitos, aos sujeitos e às subjetividades, com intuito de lançar perguntas e obter possíveis respostas acerca do tema[18]. Ao elencar o universo da música em Portugal desde os Setecentos, em interface com o Rio de Janeiro no período joanino e os demais recortes espaciais deste trabalho, posicionamo-nos, também, em consonância com a perspectiva de "História Conectada", elaborada pelo historiador indiano, radicado na França, Sanjay Subrahmanyam[19]. Implica dizer que nosso objeto será entendido a partir de suas conexões com outras espacialidades

---

[16] GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais:* morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 151-154.

[17] Ibidem, p. 16.

[18] Nesse ponto, comungamos com o antropólogo norte-americano Sidney Mintz quando afirma que: *A história nunca se repete exatamente, e cada acontecimento é, evidentemente, único; mas as forças históricas certamente podem se mover em rotas paralelas num mesmo tempo ou em diferentes temporalidades. A comparação de tais paralelos pode revelar regularidades de valor científico potencial.* MINTZ, Sidney. "Labor and sugar in Puerto Rico and in Jamaica, 1800-1850" *Comparative Studies in Society and History*, vol.1, no. 3, 1959. *Apud* PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a História Comparada da América Latina. Revista da História da USP. n.153, p. 11-34, 2005. Disponível em: http://www.unifesp.br/campus/gua/lapha/images/Material_apoio/RepensandoaHistriaComparadadaAmricaLatinaMariaLigiaCoelhoPrado.pdf. Acesso: 01 de nov. de 2018. Neste campo da História Comparada muito tem se avançado, inclusive em análises que derrubam as barreiras da assincronia, como os estudos de Marcel Detienne que visam *colocar em perspectiva, confrontar sob ângulos variados, analisar diferentes sociedades de usos e costumes,* transformando o que era pretensamente incomparável em uma metodologia possível e aplicável. DETIENNE, Marcel. *Comparar o incomparável.* São Paulo: Idéias e Letras, 2000, p. 22.

[19] A abordagem deste autor surge para contestar as abordagens comparativas que constroem polos, noções de determinantes e de determinados, e os paralelismos inconsequentes. Leituras que tendem a reproduzir posturas de superioridade, de classificação das sociedades em níveis de civilização, sempre numa perspectiva de degradação do outro. (Cf. SUBRAHMANYAM, Sanjay. "Connected histories: notes towards a reconfiguration of early modern Eurasia". *In:* LIEBERMAN, Victor (Ed.). *Beyond Binary Histories.* Reimagining Eursaia to c. 1830. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999).

deste ou do outro lado do Atlântico, sem que, para isso, estabeleçamos hierarquias de centralidade e, consequentemente, sejamos conduzidos para uma leitura eurocêntrica e dicotômica, como alerta Serge Gruzinski[20]. Centraremos nossos olhares também para entender os espaços de sociabilidade e as possibilidades de inserção social para os músicos nesse mundo em modulação. Neste sentido, os que viviam sob o signo do som que eram percebidos como *outsiders*, isto é, aquelas pessoas que traziam sobre si a proximidade com o "defeito de cor", ou mesmo, não possuíram um nascimento privilegiado entre as elites locais. São esses sujeitos que mobilizaram táticas e estratégias cotidianas nos espaços urbanos para ascender à categoria de "estabelecidos", compondo uma "elite" profissional que se distanciava dos estigmas relacionados aos ofícios mecânicos e às ocupações desempenhadas por escravos, aproximando-se muito mais do *status* de artista, daquele que exerce um conhecimento digno de um nobre. Nessa trajetória de investigação científica, corroboramos as reflexões dos sociólogos Norbert Elias e John. L. Scotson, que em estudo realizado em uma cidade inglesa nos anos 1950, contribuíram nos debates que giram em torno das relações de poder nas microesferas[21].

Destarte, no capítulo inicial, tomamos como ponto de partida a centralidade e o prestígio que o exercício profissional da música ganha durante os reinados dos monarcas da dinastia de Bragança nos Setecentos. A conjuntura política e econômica proporcionada pela economia mineradora restabelece a importância de Portugal no cenário europeu após o hiato vivido durante meados do século XVII, com a desaceleração causada por inúmeros motivos, dentre os quais destacam-se a concorrência do açúcar produzido por antigos parceiros e clientes, os quais também promoveram o enrijecimento das políticas mercantilistas, em busca de balanças comerciais favoráveis[22]; além do aumento dos tributos sobre produtos para

[20] O mote dos estudos clássicos de Gruzinski está assentado sob o universo das alteridades criado no Novo Mundo a partir dos encontros, nem sempre harmoniosos, entre as culturais que giraram a engrenagem do processo de globalização iniciado com as conquistas/colonizações. Em seus trabalhos, o micro e o plural nunca são tratados com trivialidade e podem revelar conexões mais amplas relacionadas a questões "macro" do mundo conectado. Revelações que inclusive podem abalar a falsa certeza da centralidade que o antigo continente possui. (Cf. GRUZINSKI, Serge. *Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres "connected histories*". *Annales HSS*, n. 1, p. 85-89, 2001. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-annales-2001-1-page-85.htm?contenu=article#pa10. Acesso em: 15 de nov. de 2018).

[21] ELIAS, Nobert; SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 7-11.

[22] "Não nos devemos admirar de que a implantação desta nova economia do açúcar e do tabaco no Mediterrâneo americano – de 1650 a 1670 – e a política econômica de Colbert, tenham tido consequências econômicas desastrosas para o comércio Atlântico português. Os produtos portugueses veem-se expulsos dos mercados ingleses, franceses e holandeses. É verdade que ingleses, franceses e holandeses ainda carregam açúcar e tabaco em Lisboa, mas é para os venderem noutras partes: os seus mercados nacionais propriamente ditos estão perdidos para os portugueses. É em cerca de 1670 que esta falta começa a se fazer sentir em Lisboa. As existências acumulam-se nos armazéns; os produtos não se vendem; vende-se por preço inferior ao do custo, e não por isso, mas também há queda dos preços porque a oferta aumenta muito mais rapidamente que a procura".

financiar esforços de guerra pós Restauração (1640), e elevação substancial do preço de pessoas escravizadas[23]. Neste sentido, as divisas geradas pelo ouro e os diamantes proporcionaram não só um renascimento quimérico da economia portuguesa, como serviram para patrocinar a adoção de valores culturais e sociais oriundos da sociedade de Corte, semelhantemente ao que ocorre no reino francês dos Bourbon. Dentro da modulação cultural que implica a valorização das artes, o nosso destaque é para o ofício da música que, em Portugal, no advento do século XVIII, ganha espaços institucionalizados de formação e execução; além de cada vez mais incorporado aos ritos de representação de poder. Essas transformações são responsáveis por alçar ao profissionalismo aqueles que da arte amealham seu sustento. Em sincronia, lançamos nossos olhares sobre o exercício da música na América portuguesa, entendendo como a conjuntura urbana do século XVIII viabiliza a difusão da prática musical e o convívio na indelével fronteira que separa amadores (os que não vivem da música) e profissionais nesta centúria. Por fim, abordaremos como a "deriva nos Trópicos" imposta à família real, proporcionou ao Rio de Janeiro a sedimentação do cultivo e do consumo da música executada por profissionais nos círculos aristocráticos dentro ou nas tangentes do ambiente de corte. O que implicará na formação de um mercado mais amplo e cada vez mais concorrido por músicos que se deslocaram da Europa e diversas partes da Colônia.

Mesmo entendendo a centralidade política e a primazia econômica de Salvador em relação à vila do Recife[24], iniciamos o segundo capítulo a partir da reconstrução do cenário urbano da "cidade estuário" de dinâmica anfíbia[25] para, em seguida, desaguarmos na Baía de

---

(Cf. GODINHO, Vitorino de Magalhães Godinho. *Frotas do açúcar e do ouro*. *In:* Ensaios II. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1968. p. 300).

[23] FERLINI, Vera Lúcia A. *Terra, trabalho e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 70-71.

[24] Essa escolha parte da premissa de que, em nosso trabalho dissertativo, Recife ganha essa centralidade, desta forma, optamos por tomar essa espacialidade como ponto de partida para nossas análises que, no decorrer do texto, são marcadas por proximidades, afastamentos e, por vezes, revelam realidades imbricadas ou experiências antagônicas. Além do que, essa perspectiva nos distancia da sedução de criarmos uma noção polarizada de um recorte em detrimento de outro, criando um espaço determinante, por seu passado político até meados do século XVIII (na Bahia), e um subordinado, pela recessão ocorrida pela perda da centralidade da economia canavieira nos setecentos (em Pernambuco).

[25] "O que não é água, foi água ou lembra a água, sendo essa a razão por que a crismaram de cidade anfíbia". É do célebre e multifacetado intelectual e artista Valdemar de Oliveira (1900-1977) que vem uma das referências mais antigas a esse título que define a relação intrínseca do Recife com seus rios. (Cf. OLIVEIRA, Valdemar de. *Geologia da planície do Recife:* contribuição ao seu estudo. Tese de concurso à Cátedra de História Natural da Escola Normal de Pernambuco. Recife: Câmera Gráfica do Jornal do Commercio, 1942. p. 48). Estando esse título de "cidade anfíbia" sempre presente na escrita do geógrafo Josué de Castro. (Cf. CASTRO, Josué de. *A cidade do Recife:* ensaio de geografia urbana. São Paulo: Gráfica Carioca,1954. p. 33). Até a primeira metade do século passado, antes da expansão urbana e a criação de novas regiões suburbanas, havia uma relação de proximidade entre o rio e a população. O rio era o meio de transporte até os arrabaldes, garantia de sustento para pescadores e marisqueiros, e lugar de sociabilidades e subjetividades que impregnaram o imaginário de poetas como Manuel Bandeira (1886-1968), que em seu poema *Evocação do Recife* (escrito em 1925) traz com

Todos os Santos, nessa urbe multifacetada que se espraia na estreita faixa de terra limitada entre o porto e a encosta, cidade que se eleva acima dos morros, criando um cenário encantador e singular que, até os dias de hoje, nos lança para momentos de epifania. Esses espaços serão pensados em sua materialidade, enquanto objeto de intervenção humana, através da ordenação de ruas e de edificações e através da persistência de problemas estruturais que assombram a população oitocentista, assim como sob a ordem sociológica, que concerne aos possíveis usos das ruas, das praças e das instituições que promovem incipientes modernização e normatização. Mudança que se intensifica apenas a partir de décadas posteriores ao nosso recorte[26]. Das ruas e das calçadas, nosso olhar se desloca para aspectos do ambiente privado, mais especificamente, para o interior de sobrados e palacetes habitados pelas elites recifenses e soteropolitanas, oriundas das estabelecidas camadas proprietárias de terra ou dentre a burguesia comercial que ascenderam com o cenário de diversificação econômica em curso desde fins do século anterior. São nos jantares, bailes e grandes festas realizadas na ordem do privado dessas elites, que os profissionais da música se inseriram e traçaram trajetórias de reconhecimento artístico e profissional. Concluiremos, estabelecendo relações entre o perfil populacional das espacialidades em foco e o mercado de trabalho disponível para homens livres frente os estigmas, que ainda perduram, sobre as atividades laborais, tendo em vista que o ofício de músico na América portuguesa tendia a ser aceito como uma atividade liberal, fruto da genialidade de homens livres que não deveriam exercer ofícios mecânicos[27]. Aqui, apresentamos Recife e Salvador com um relevante papel em pauta,

---

saudosismo pueril a memória de uma infância de alumbramento às margens de um rio que poderia muito bem se chamar *Saudade*. (Cf. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira (poesias reunidas)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. 114-117).

[26] ARRAIS, Raimundo. *O Pântano e o Riacho:* a formação do espaço público no Recife do século XIX. São Paulo: Humanitas/FFLC/USP, 2004. p. 11.

[27] A distância dos ofícios mecânicos é algo defendido pelos músicos enquanto categoria organizada, pelo menos é algo que tende a se consolidar em Portugal. (Cf. AHTT- *Ministério do Reino.* liv. 519. "Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr S. Cecília, sítio na Igreja de S. Roque desta cidade, confirmado por El Rey Fidelíssimo D. Jozé I como régio protecto da dita Confraria e ordenado pela dita Irmandade em o anno de 1766". (Lisboa, na officina de Miguel Rodrigues, Impresso do eminentíssimo Cardial Patriarca – M.DCCLXVI. p. 2). Todavia, na América portuguesa, a precariedade da existência levou alguns músicos a recorrerem aos ofícios de menos prestígio. Como foi o caso de Faustino Monteiro Peixoto, de qualidade ignorada, negociante de fazenda seca atuante entre os anos de 1800 e 1825, acessando a Confraria de Santa Cecília de Vila Rica, em 1819, possivelmente, músico pelo seu ingresso na irmandade e por trabalhar com a venda de instrumentos musicais. Independentemente de sua qualidade, sabemos que os brancos donos de oficina ou lojas tenderam a manter uma imagem pública de limpeza de mãos, mesmo trabalhando ao lado de seus cativos. (Cf. LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música:* Vila Rica, século XVIII. 2007, p. 185. Dissertação (Mestrado em História) -Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP). Não seremos ingênuos em pensar que o caso é único do Faustino, antes ele emerge dentro de uma lógica de negação da relação com os ofícios mecânicos, pois é isso que outorga o Compromisso de Santa Cecília de Lisboa que serviu de modelo para os da América portuguesa. Logo, acreditamos que assim como alguns pardos, a medida em que se flexibiliza o estatuto de pureza de cor, escamotearem nos documentos seu "defeito epidérmico" é possível que alguns músicos brancos ou mestiços, por se entenderem como uma camada intermediária da sociedade, tenham mantido

no qual desenhamos nas entrelinhas os signos da conformação do espaço e dos hábitos urbanos que consolidam a prática profissional da música como elemento comunicador, aglutinador e de entretenimento no cotidiano das cidades, que desde outrora foram marcadas pelos estampidos dos instrumentos e pelas vibrações de suas vozes negras, brancas, índias e mestiças.

O terceiro capítulo trata dos saberes e dos fazeres que envolvem a prática da música neste momento. A partir de apontamentos documentais e, em consonância com a produção historiográfica, abordamos a pertinência da Irmandade de Santa Cecília como instituição de coesão entre compositores, instrumentistas, cantores e demais envolvidos com as atividades musicais. Também estão sob o nosso olhar as realidades do ensino e os aspectos da circulação de instrumentos musicais, dinâmicas que se moldam com as transformações dos gostos das elites urbanas oitocentista.

No quarto capítulo, elencamos, a partir das trajetórias dos que vivem profissionalmente da música, os espaços laborais destes sujeitos. Perceberemos a atuação desses músicos junto: às igrejas e às catedrais sobre os auspícios ou não de irmandades e ordens terceira; as casas de espetáculo, que surgiram na vila e na cidade ainda na segunda metade do século XVIII. Além de discorrer, brevemente, sobre gêneros musicais que compunham o repertório no ambiente sacro e no profano no contexto abordado. Reservamos, também, um espaço para problematizar a emersão das musicais em destacamentos militares enquanto lugar para consolidação de *status* e visibilidade social; e a importância das orquestras de ruas, em sua maior parte compostas por homens de cor, os quais não conseguiram, por sua *qualidade*, se inserirem nas fileiras do profissionalismo corporativo de Santa Cecília, mas mesmo assim sempre davam o tom das grandes celebrações públicas e contribuíram para a multiplicação do saber musical entre categorias subalternizadas.

Ademais, se por um lado, as fontes fragmentadas, incompletas ou tangenciais nos impedem de construir uma prosopografia sobre os músicos no limiar dos oitocentos, lançamos, aqui, apontamentos para uma História Social da Música no Recife e em Salvador, a fim de que, no futuro, mais estudos dessa área ajudem a elucidar interpretações sobre esse passado de sons, acorrentado tal como Prometeu[28] sobre uma alta montanha de silêncios, que aos poucos se deteriora.

---

uma imagem pública de limpeza de mão, mantendo a aparência de proprietários de oficinas e lojas, e nunca do meio de produção em si. Questão essa que carece de maiores esclarecimentos em trabalhos futuros.

[28] Titã defensor da humanidade e conhecido por sua astuta inteligência. Segundo a mitologia, foi responsável por roubar o conhecimento sobre o fogo, pertencente aos deuses, e dar aos mortais. Temendo a arrogância da

2 UM MUNDO EM *MODULAÇÃO*[29]: MÚSICA, MÚSICOS E SOCIEDADE NA ERA DOS BRAGANÇA

Em período anterior a Restauração Portuguesa em 1640, a qual pôs fim ao domínio espanhol, a prática da música esteve atrelada de forma exponencial as atividades religiosas. Sobretudo, devido à forte influência da Inquisição e das outras medidas oriundas da Contrarreforma levadas a cabo com bastante esmero pelos monarcas filipinos, paladinos da investida católica aos avanços protestantes na Europa, no aquém e no além-mar. Nas palavras de Manuel Carlos de Brito, estudioso renomado sobre a história da música em Portugal:

> Depois da subida ao trono de Portugal de Filipe II em 1580 as relações musicais entre os dois países intensificaram-se naturalmente. (...) O domínio espanhol coincide em Portugal com um período de depressão económica e cultural ocasionado, entre outros factores, pelo declínio do império ultramarino e pela aventura africana de D. Sebastião. Não é de estranhar por isso que muitos compositores portugueses da primeira metade do século XVII tivessem procurado obter emprego em Espanha[30].

As trocas culturais impostas pelo encontro, nem sempre harmônico, entre os ibéricos nesta conjuntura política, contribui também para estanco das atividades musicais ligadas ao universo do profano já que o deslocamento da nobreza palaciana para seus solares provinciais reverberou no desmantelamento momentâneo do ambiente de corte nas cidades. Logo, os espaços de audiência fora das igrejas em que atuavam parte dos músicos lusitanos estavam em pleno declínio. Sendo assim, o protagonismo da produção musical esteve a cargo dos mestres de capela das *Catedrais de Lisboa, de Évora e de Braga, a Universidade e o Mosteiro de St.a Cruz de Coimbra e o Seminário de Vila Viçosa, estreitamente ligado à capela dos Duques de Bragança*[31]. A referida capela, foi por muito tempo muito mais influente musicalmente do que a Capela Real. Nela, o futuro D. João IV (1604-1656) recebeu uma vertical educação musical.

---

humanidade, Zeus puniu Prometeu pelo crime, deixando-o amarrado a uma rocha por toda a eternidade enquanto uma grande águia comia todo dia seu fígado, o qual se regenerava no dia seguinte.

[29] Segundo o musicólogo Bohumil Med: *modulação ou tonulação é a passagem de um para outro tom. A palavra modulação vem do latim e significa "ajustar". Modulação é como uma mudança de cenário nas peças de teatro.* (Cf. MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Mussimed, 1996. p. 162. Partindo dessa definição, ao utilizar o termo no texto o fazemos como metáfora para indicar as mudanças na conjuntura política, e concomitantemente, econômica, que marcaram o governo português desde fins do XVII e durante todo o XVIII que determinaram mudanças nos hábitos da Corte e elevará a música e o seu ofício a outros patamares entre os nobres, e com a ascensão burguesa, entre as elites mercantis na passagem para os oitocentos.

[30] BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p. 47.

[31] DODERER, Gerhard et al. *Música e Músicos Ibéricos dos Séculos XVI e XVII. In:* Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical. Lisboa, n. 60 (Janeiro-Março), 1989. p. 8. Disponível em: http://fcsh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3371/MOZ_216.1.pdf. Acesso em: 15 de jan. de 2019.

A partir de 1630, quando recebeu de herança o Ducado de Bragança, investiu na aquisição de diversos títulos impressos e manuscritos, dentre os quais figurava uma extensa lista de partituras, manuais e tratados de música adquiridos através de editores e distribuidores estrangeiros, por intermédio de seus agentes pessoais[32].

Os reinados de D. Afonso VI (1656-1683) e de seu irmão D. Pedro II (1683- 1706) se caracterizam pela consolidação do poderio dos Bragança. Poder este que será solenizado cada vez mais pela constituição de um aparato litúrgico e cerimonial, além do fomento da música, também como expressão artística, intensificados durante os governos dos seus sucessores. Os quais foram marcados pelos traços do Antigo Regime, com destaque os reinados de D. João V (1706-1750) e de seu filho D. José I (1750-1777). Aqui discutiremos a centralização e o fortalecimento do régio poder, dentre inúmeras iniciativas acionadas nesse sentido, consolidaram a música como elemento solene tendo os espaços públicos, semiprivados e privados como palco para sua legitimação. Além da música sacra que prevalece no cotidiano musical, a ópera de origem italiana ganha um espaço ainda maior nesse momento, influenciando diretamente o repertório a ser executado nos teatros e salões e na procedência dos músicos estabelecidos em Lisboa e nas principais cidades do Reino. Em seguida trataremos sobre a presença da música nos primórdios da colonização, em uma América portuguesa com pouca envergadura urbana, que ainda não permite a formação de uma categoria social de profissionais imbricados com o universo da música. Algo que somente ocorre com o surto urbano trazido pelo advento da economia mineradora responsável pelo surgimento e crescimento de cidades e pela dinamização de outros setores urbanos, principalmente os relacionados às atividades liberais e às artes. Neste sentido, o século XVIII assistiu o florescimento de insignes compositores e musicistas que estabeleceram, de forma parcial ou total, suas marcas na fragmentada e incompleta história da música no Brasil; momento que demarca a constituição do ofício da música como um elemento de distinção social também daqueles que subsistem dela. Como divisor de águas na própria história da música no Brasil, a chegada e a permanência dos Bragança, motivada pela invasão francesa a Portugal em novembro de 1807, atraiu para a órbita da Corte novos sons, instrumentação, repertórios, espaços e sujeitos que mudaram definitivamente as escolhas e os gostos musicais nesse *lócus* cortesão recriado nos Trópicos. As transformações ocorridas nesse momento definiram o papel da música e do músico que cada vez mais ocuparam um lugar de

[32] CASTILHO, Maria Luísa Cerqueira Correia. *Manuel de Tavares e o catálogo da livraria de D. João IV.* Disponível em: https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/5297/1/LUISA_CASTILHO_CONVER_11.pdf. Acesso em: 20 de jan. de 2019.

independência, de protagonismo e de criatividade; características fundamentais para atenderem as demandas geradas por uma sociedade que experimenta outras noções de urbanidade, civilidade e etiqueta social nas primeiras décadas dos oitocentos.

2.1 Sob a *batuta* dos Bragança: panorama da música e dos músicos nos setecentos

A música e o próprio ofício de músico estabelecem-se no cenário das Cortes europeias como mais um elemento de pompa e requinte, atestando a soberania dos reis e rainhas, além do enaltecimento do caráter cosmopolita da monarquia através de suas qualidades de grandes mecenas dessa arte. Atribui-se que o movimento renascentista tenha colaborado diretamente para que, no aparato cerimonial absolutista, tenham dado maior atenção ao exercício e ensino desta arte, pois não por acaso a música, assim como outras linguagens artísticas, se consolida como elemento de legitimação do poder monárquico na Era do *Ancién Régime*. Dentre outros símbolos, tais como: a etiqueta, a pintura, a dança, a escultura; a arte musical alcança um *status* de fetiche em que repousa uma áurea de prestígio nobiliático, ou o mesmo que dizer que a música se torna um elemento que exprime *o caráter e o valor autônomo da existência do rei e a sua glória*[33]. Para atestar, temos o exemplo de Luís XIV (1638-1715), rei de França, e a construção da *Academia de Ópera em Música e Versos Franceses* em 1669. Através do *Privilège accordé au sieur Perrin pour l'établissement d'une Académie d'Opéra en Musique et Vers Français;*[34] *o Rei de França e Navarra* delega a seu conselheiro *Pierre Perrin* (1620-1675) a tarefa de criar a dita Academia[35] com a primazia de doze anos.

---

[33] ELIAS, Nobert. *A sociedade de corte:* investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001. p. 147-148.

[34] Fac-símile. Privilège accordé au sieur Perrin pour l'établissement d'une Académie d'Opéra en Musique et Vers Français. Documento arquivado na Bibliothèque-Musée de L'Opéra (Bibliothèque Nationale de France – BnF). (Cf. TEIXEIRA, Ana Cristina Echevenguá. *Academia real de dança (1661) e academia de ópera em música e versos franceses (1669):* tradução das duas cartas oficiais deliberadas pelo Rei da França, Luís XIV, que institucionalizaram a arte da dança no século XVII. *In:* Anais do II Congresso nacional de pesquisadores em dança – Anda. São Paulo, 2012, p. 1-10. Disponível em: http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/5-2012-2.pdf. Acesso em: 30 de jul. de 2016).

[35] Em 28 de junho de 1669, contando com a proteção de Colbert (o poderoso ministro do Rei Sol), Pierre Perrin recebe a incumbência de criar a academia, inaugurando-a em 03 de março de 1671, sendo rapidamente substituído por *Jean-Baptiste de Lully* (1632-1687). No livro *The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera*, Louis E. Auld analisa as contribuições de Perrin na criação de ópera francesa e da música religiosa latina na segunda metade do XVII, tentando resgatar a importância artistica de Perrin que tem sido eclipsada por estudos anteriores. (Cf. ANTHONY, James R. *The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera by Louis E. Auld.* Journal of the American Musicological Society. New York, v. 42, n. 2, Summer, 1989. p. 410-417. Disponível em: http://jams.ucpress.edu/content/42/2/410. Acesso em: 25 de ago. de 2016).

Trocando em miúdos, Perrin torna-se a única pessoa autorizada a dar representação lírica em todo o Reino. Esse monopólio dava ao seu detentor não apenas privilégios, mas inúmeras obrigações, ficaram a seu encargo: agenciar artistas, construir um teatro para as montagens e gerir as financias. Ao contrário de outrora, onde artistas individuais (comediantes, castrados, músicos etc.) eram pensionistas pagos pela Real Fazenda, os que estavam amparados pela Academia deveriam ser mantidos pelos lucros amealhados. Minúcias a parte, vale salientar que a Academia, tanto sob a administração de Pierre Perrin, como de seu sucessor Jean-Baptiste Lully (1632-1687), servira como celeiro de músicos e intérpretes que integrarão o cerimonial da Corte Bourbônica a partir de então, iniciativa que acaba por fomentar a difusão da música secular na Europa ocidental, além de estimular a formação de outros espaços de criação e de execução musical durante as décadas que se seguem dentro e fora da França.

Não podemos perder de vista que a abertura da Academia francesa não nasce do nada, tão pouco é uma iniciativa inédita. Na realidade, o próprio monarca aponta na carta oficial de criação desta que *há alguns anos os Italianos criaram diversas Academias, nas quais eles fazem apresentações musicais chamadas óperas, que tais apresentações são realizadas pelos melhores músicos do Papa e outros Príncipes*[36]. Logo, o que está em voga neste momento são os padrões musicais que se difundem a partir da Itália para as demais Cortes. Na passagem do século XVII ao XVIII, a migração efetiva ou o trânsito sazonal de inúmeros músicos é consequência da demanda de uma nobreza ávida por novidades, principalmente no que diz respeito à música secular, seja operística ou instrumental. O "Rei Sol" acompanha o movimento que parte da Itália e estimula a renovação musical em seu reino, entretanto, demonstra certa resistência em um aspecto fundamental: a língua. O rei, em sua carta oficial, deixa claro que a produção poética e musical da *Académie d'Opéra en Musique et Vers* deve ser em língua francesa. Isso demonstra a intenção do monarca em fomentar uma "música nacional", não nos moldes contemporâneo, mas no sentido de fortalecimento de uma cultura francesa de fortes raízes monarquistas e absolutistas, isto é, enaltecendo o reino e o rei. No documento fica evidente que a iniciativa de criar uma academia de música não consiste apenas em uma instituição responsável pelo entretenimento da Corte, tenta-se despertar entre os súditos o *interesse em se aperfeiçoar nessa Arte, entre as mais nobres*. No entanto, entre o querer e o realizar por vezes há uma distância abissal, pois seus dirigentes e seus subalternos sempre estiveram sobrecarregados visto que, muito mais do que uma escola de música, a *Académie d'Opéra* assumiu também um papel de gerenciamento das atividades ligadas à arte

[36] Cf. TEIXEIRA, *op. cit.*, p. 8.

da música no âmbito da produção de óperas e do ensino, aspectos necessários para garantir a periódica substituição dos músicos, os quais necessariamente não pertenciam à nobreza.

Em relação a grande inquietação de Luís XIV em relação à transmissão do conhecimento musical a um maior número de súditos, efetivamente ela se dá no âmbito familiar, característica presente entre os ofícios mecânicos das antigas corporações medievais. Inclusive, iremos observar essa prática nas duas margens do Atlântico, visto que há permanência nas dinâmicas oriundas do mundo das artes e do trabalho. Exemplificando, no campo da música teremos gerações pertencentes a um mesmo clã familiar "monopolizando" o ensino e a execução de determinados instrumentos, como iremos observar mais a frente.

Ademais, o grande legado da academia, por um lado, foi o de estabelecer na França Bourbônica um elevado padrão de qualidade na prática orquestral e teatral, definindo um novo gosto sobre o público e sendo um dos pilares da propaganda cultural do regime absolutista de Luís XIV, e até certo ponto de seus sucessores; e por outro, como mais um polo de difusão deste novo *habitus* de produção, organização e consumo musical influenciando (assim como nos reinos italianos) outras cortes europeias, dentre elas a dos Bragança (mesmo estes mantendo maiores relações com os italianos), a qual alçou durante o reinado de D. João V (1689-1750) um desenvolvimento das atividades musicais em silhuetas similares, guardando a devida proporção[37].

Ter a música associada aos rituais da vida do monarca já se estabelece como regra nos primeiros anos do reinado de D. João V que se inicia em 1706. Parte disso se deve a leitura de periódicos franceses e das cartas vindas pelas mãos de diplomatas que detalham as encenações musicais que envolviam a Corte Bourbônica. Aliado a essa influência externa, D. João herda uma imensa biblioteca de textos de música e o gosto pela arte de seu avô homônimo, homem de vasta formação musical desde sua tenra infância em Vila Viçosa, onde teve os primeiros ensinamentos com o contrapontista João Soares Rebelo ou João Lourenço Rebelo[38]. Essas influências e a rivalidade construída com a França consolidam um cotidiano embalado por músicas, inclusive nas representações de poder da Corte Bragantina. Como exemplo, podemos citar que nos idos de 1713 o monarca, em visita a Santarém, é recebido por magistrados, clero e religiosos da Vila com o cerimonial pertinente. Sendo precedido por *trombetas, timbales e aboazes*[39] que davam um ar de solenidade a sua entrada. Inferimos aqui

[37] BEBIANO, Rui. *D. João V:* poder e espectáculo. Lisboa: Livraria Estante Editora, 1987. p. 51-55.
[38]CORREIA, Maria Helena. *A música na época de D. João V. p 1.* Disponível em: http://www.slideshare.net/dricas21/musica-no-tempo-de-d-joo-v. Acesso em: 25 de nov. de 2016.
[39] ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira. *"Magnífico Aparato":* formas da festa ao serviço da família real no século XVIII. Porto: Centro de História da Universidade do Porto,1993. p. 173. Sep. da "Rev. de História", v. XII,

que o episódio pontual se encontra situado numa atmosfera em que os rituais e as práticas de legitimação da monarquia foram sendo reformulados dentro de uma lógica de *disciplinação*[40] semelhante ao que vinha ocorrendo em outras cortes da Europa Ocidental. Isso significa que a música, ligada aos momentos de reafirmação do poder monárquico, passou a receber uma atenção maior.

Para além das solenidades civis envolvendo a monarquia, a oxigenação também alcança o campo da música sacra e secular, e isso fica claro quando se observa que a influência musical na corte portuguesa foi muito mais proeminente das relações estabelecidas com músicos italianos do que de outras partes da Europa. Isso acaba sendo reflexo das alianças estabelecidas entre Portugal e Áustria – este, um grande centro propagador da cultura musical italiana no século XVIII. Todavia, concluímos que se a Península Itálica sedimenta forte influência, primeiramente na música sacra e, em seguida, na ópera no governo do "Magnânimo". Temos formado aí um paradoxo: se por um lado, a gana de D. João é rivalizar, em termos de ostentação, mediante mecanismos de teatralização do poder; por outro, os moldes usados são os da Corte Bourbônica. A originalidade está, talvez, no fato de que a proximidade dos Bragança com a Áustria dos Habsburgo tenha potencializado o exercício da música (de influência italiana) nesse momento. Esses antagonismos talvez se expliquem pelo fato de em 1708 a partir do casamento do monarca com D. Mariana de Habsburgo (1683 – 1754) – filha do imperador Leopoldo I da Germânia – no âmbito político, buscava se fortalecer as relações entre as duas monarquias frente à França no que diz respeito à questão da Guerra da Sucessão Espanhola[41].

Já em termos culturais, Portugal assiste a ascensão de uma nova proposta favorável a elementos musicais italianos, marcados por: cantatas, recitais serenatas e outros tipos de representações no seio da Corte. Ao que parece, a influência da nova rainha do trono

---

Porto, 1993. p. 155-220. Disponível em: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6388.pdf . Acesso em: 01 de nov. de 2017.

[40]MONTEIRO, Nuno Gonçalo F. *Identificação da política setecentista.* Notas sobre Portugal no início do período joanino. Análise Social. Lisboa, v. 35(157), 2001. p. 981-982. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218724954O2lSG8id1Xd37CB7.pdf. Acesso em: 26 de set. de 2016.

[41] A morte de Carlos II sem deixar herdeiro direto e o estabelecimento de Filipe V, neto de Luís XIV, no trono espanhol desencadeou entre 1701 a 1714 uma série de conflitos, que em sua maior parte, foram vivenciados no âmbito diplomático. Parte da Europa esteve dividida, de um lado França e Espanha e sua defesa da legitimidade da sucessão; do outro, Inglaterra e Áustria, tementes do fortalecimento dos Bourbons. Portugal assume inicialmente uma postura de neutralidade mantendo uma inclinação à causa francesa, mas por pressões da Inglaterra e falta de disposição do "Rei Sol" em atender alguns de seu interesse, levam D. Pedro II a aderir a liga antifrancesa e assumir um papel de destaque, devido à posição estratégica portuguesa. Assim sendo, a aliança matrimonial com a Áustria serviu para fortalecer os laços de cooperação entre os beligerantes, política mantida por D. João V que dá continuidade ao apoio a seus aliados. (Cf. TRONI Joana Leandro Pinheiro de Almeida. *A Casa Real portuguesa ao tempo de D. Pedro II (1668-1706).* 2012. p. 589-606. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa).

português na consolidação da prática musical não demora a ganhar contornos claros. Por volta de 1713, foi criado o *Real Seminário da Patriarcal de Lisboa*, instituição que funcionava como internato e oferecia tanto o ensino eclesiástico quanto o musical. Ao longo de seu funcionamento contou com os melhores compositores em atividade em Portugal no seu quadro de docentes e estava sob a responsabilidade destes, a formação do repertório executado tanto na Patriarcal quanto na Capela Real. Nos seus primeiros anos, quando comparada às instituições do mesmo formato, o Seminário lisboeta fica aquém no que diz respeito ao acesso e na diversificação profissional de seus internos, além do que, enfrentou uma gama de dificuldades de instalações, mobílias e de instrumentos disponíveis nas aulas. Segundo Cristina Fernandes, enquanto em Lisboa atendia-se entre 20 e 30 alunos e concentrava suas aulas em instrumento de teclas, canto e composição; congêneres napolitanas ofereciam vaga para 300 alunos ou mais e dispunham de aulas para uma quantidade variada de instrumentos. Através da análise de documentos de registros financeiros, a mesma autora aponta as dificuldades constantes vivenciadas pelos dirigentes da Patriarcal[42]. Sendo assim, é incoerente exigir que Lisboa, nesse período, esteja em pé de igualdade com os grandes centros de difusão da atividade musical operística ou instrumental, tais como: Nápoles, Florença, Roma, Viena, Londres. Todavia, mesmo com a discrepante diferença quantitativa de músicos profissionais formados e em formação no Reino, podemos inferir que o intento de D. João V era transformar a Patriarcal num grande celeiro de talentos que viessem suprir o *déficit* de pessoal capacitado para trazer a pompa necessária e a qualidade desejada nas atividades musicais em seu Reino, o que se concretiza ao longo das décadas. Segundo o musicólogo Gerhard Doderer, o incremento das atividades econômicas e a influência da rainha *Maria Ana da Áustria* elevaram a música a uma posição importante no leque dos meios da representação política dentro e fora do Reino. A profissionalização dos músicos foi uma marca desse período, pois a valorização da arte e os atrativos econômicos gerados pelo incremento econômico oriundo da mineração na América portuguesa dinamizaram o mercado musical, exigindo uma melhor formação dos músicos. Desde os que estavam servindo em eventos de cunho político, onde atuavam trombetistas, timbaleiros, charameleiros[43]; até os que se

[42] Com o reinado de D. José e de Maria I, essa instituição de ensino é vítima de vários outros casos de desastres (incêndios e chuvas) que afetaram suas instalações, tendo como consequência, os inúmeros deslocamentos da instituição. Para maiores informações sobre a atuação da Patriarcal de Lisboa, indicamos: FERNANDES, Cristina. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime:* a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807. 2010. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) - Departamento de Música, Universidade de Évora, Évora.

[43] DODERER, Gerhard. *A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24).* Revista Portuguesa de Musicologia, Lisboa, n. 13, 2003, p. 7-34. Disponível em: http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/121. Acesso em: 13 de fev. de 2016.

dedicavam ao ofício divino, os concertos e as óperas viram-se imersos nessa "atmosfera profissionalizante" que permeou a primeira metade dos setecentos. A partir disso, pode-se corroborar com a ideia de que os músicos começam a se estabelecer não mais numa posição de simples artífices de um saber menor, mas sim como detentores, criadores e transmissores de um conhecimento sofisticado cujo acesso torna-se cada vez mais um elemento de distinção social cobiçado por estrangeiros e por naturais do reino, oriundos de camadas que estão à margem do poder político. O domínio e o prestígio no exercício da arte poderiam facultar ao músico certos privilégios, tais como a frequente participação no cotidiano dos monarcas e nos demais circuitos do poder. O que observamos no excerto da documentação a seguir:

> *(...) per essere giorno del Compleannos della mestà dell Regina (...) nella sera poi del sudetto giorno la medessima ebbero il nobile divertim.to di un' Oratorio in musica cantato coll'accompagnam.to d'ogni sorte d'Istrumenti nell'Apartamento del Rè coll assistenza di tutta la Famiglia Reale, delle Dame di Corte, e della principale nobilità*[44].

O trecho acima pertence a um dos inúmeros relatórios da Nunciatura de Lisboa endereçadas em manter informada a Santa Sé sobre o cotidiano dos Bragança. Neste documento, datado de 12 de setembro de 1724, nos chama a atenção quando o Arcebispo, de origem napolitana, Giuseppe Firrao il Vecchio (1670-1744), o então núncio apostólico, aponta que toda a sorte de instrumento foi utilizada para o recital em homenagem ao aniversário da rainha de Portugal. Além disso, revela também que na data foi celebrada nos aposentos reais com a presença de parte da nobreza[45]. Isso nos leva a inferir que assim como nobres digladiavam-se lançando mão de seu prestígio e de suas redes de influência para participarem destes momentos tão íntimos da vida dos monarcas, os músicos que serviam à Corte também travam na *coxia*, disputas por visibilidade e pelo protagonismo nos serviços à realeza. Neste documento não é nos dada à identidade dos músicos, porém sabemos que em 6 de setembro de 1720, Domenico Scarlatti (1685-1757) – que está em Lisboa desde o ano anterior – vindo de Roma, apresenta e dirige na cidade uma serenata para o aniversário da rainha. Sua

---

[44] *por ser o dia do aniversário da rainha (...) à noite e depois do dia acima mencionado, o mesmo tinha a nobre diversão de um oratório de música cantada com o acompanhamento de todos os distintos instrumentos no Câmara Real com a presença de toda a família real, as damas da corte e a principal nobreza* (tradução nossa). Há relatos que *a Nunciatura chegou a mencionar quase uma centena e meia de ocasiões em que se realizaram obras vocais-instrumentais, na maioria de carácter semidramático, nos aposentos do rei e da rainha no Paço da Ribeira e de Belém, juntamente com quase sessenta celebrações litúrgicas revestidas de grande aparato musical na Patriarcal*. (Cf. DODERER, Gerhard; FERNANDES, Cremilde Rosado. *A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa 1706-1750.* Revista Portuguesa de Musicologia, Lisboa, 1993. v. 3, p. 75. Disponível em: http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/83/87 Acesso em: 15 de mar. de 2017).

[45] Idem, p. 103.

experiência e seu talento o levaram ao posto de mestre de capela da Corte e também preceptor musical do irmão mais novo de D. João V, D. Antônio (1695-1757), e da Infanta Maria Bárbara (1711-1758) permanecendo em Portugal entre 1721 -1729[46]. Tomando essas informações, somos levados a acreditar que Scarlatti esteve na celebração relatada de 1724 nos aposentos reais, por seu empenho e presteza no serviço régio, e pela propriedade de seus conhecimentos musicais como podemos deduzir ao ver a imagem a seguir, quando é representado apoiado a um cravo e tendo em mãos, partituras de uma de suas inúmeras composições.

Figura 1 - Domenico Scarlatti por Domingo Antonio Velasco (1738).

Fonte: Acervo da Casa dos Patudos em Portugal.

É evidente que o talento inquestionável de Scarlatti e sua vasta experiência a serviço de nobres da península itálica, inclusive do Vaticano, tenham contribuído para sua ascensão, mas não podemos deixar de lado o fato de o insigne músico serviu outrora de forma esporádica a D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses (1676-1733), o Marquês de Fontes, homem de confiança de D. João V, que foi embaixador junto ao Papa Clemente XI (1649-1721) entre 1712 e 1718. Podemos conjecturar que o músico italiano esteve atento a aspectos importantes que poderiam lhe proporcionar ganhos frente a Portugal. O primeiro concerne à forte inclinação dos Habsburgo aos serviços dos músicos italianos (como já pontuamos) e nesse sentido a rainha Mariana tem papel importante na relevante migração de artista desta

[46]Esse importante músico esteve a serviço da infanta mesmo depois de casada com o príncipe de Astúrias, herdeiro do trono espanhol. CIRNE, Luiz Fernando Muniz. *Scarlatti e Beethoven:* proximidades? 2014. p. 20-23. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

nacionalidade para a Corte[47]; o segundo ponto refere-se às possibilidades de inserção sob tutela do diplomata português Marquês de Fontes. Suposições à parte, podemos perceber que as ambições de Domenico Scarlatti em trazer para si *"os olhos e os ouvidos"* dos reis de Portugal é anterior ao seu primeiro contato em 1720, da ocasião da efeméride da rainha. Em 1714 ainda em Roma apresenta em evento público sua mais nova serenata cantada, intitulada *Applauso genetlíaco,* em honra do nascimento do primeiro filho varão de D. João V, o futuro D. José I. Nesta feita, um palco fora construído especialmente na *Piazza Colonna* defronte da residência do Marquês de Fontes, e assim, na noite de 10 de agosto desse mesmo ano, aos olhos e ouvidos de nobres locais e estrangeiros que circulavam pelos diversos palacetes que circundam este logradouro, Domenico Scarlatti lança-se em seu intento em aproximar-se de forma afetiva e efetiva da Coroa portuguesa na qualidade de músico[48]. Ao elegermos esses poucos excertos da vida de Domenico Scarlatti em seu ofício, somos mais uma vez incitados a pensar, primeiramente, na importância que a música ganha na Corte de D. João não apenas pela influência francesa em incorporar tal arte nos ritos de civilidade cortesã, mas também o papel desempenhado por sua rainha em introduzir de forma mais constante a música na privacidade da família real, corroborando para o alvorecer de uma *Era de Ouro da Música* na Lusitânia. As oportunidades desencadeadas pelo *status* que a música e seu ofício ganham nesse momento acirram uma dupla concorrência: por um lado, nobres estão digladiando-se por uma oportunidade de apreciá-la *aos pés da majestade real* em celebrações de datas comemorativas ou espetáculos que ocupam as nascentes casas de ópera; por outro, diversos músicos, sejam eles instrumentistas e/ou compositores, reinóis ou estrangeiros, devem ter

[47] Podemos citar a política de envio de jovens talentosos na qualidade de *bolseiros* para aperfeiçoarem sua arte na Itália, como foi o caso de Antônio Teixeira (1707-1769) e Francisco Antônio de Almeida (1702? -1755?). O primeiro permaneceu na Itália até 1728 quando ao seu regresso a Lisboa foi nomeado capelão cantor da Catedral e professor examinador de Canto Gregoriano no Seminário da Patriarcal. Segundo especialistas, as suas composições manifestam uma forte influência do estilo italiano, tendo a sua obra musical abrangido, além da música sacra, cantatas festivas, dedicadas a membros da nobreza portuguesa. (Cf. MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses.* Lisboa: Tipografia da Editorial Império. 1944/45. p. 18. Disponível em: http://purl.pt/773/5/m-899-v_PDF/m-899-v_PDF_24-C-R0150/m-899-v_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 15 de fev. de 2016). Já o segundo Compositor aclamado em seu tempo por seu virtuosismo, responde por uma extensa referência de serviços prestados à Corte portuguesa a partir de sua volta a Lisboa que data aproximadamente da primavera de 1726 e a de 1728. Para maiores dados biográficos, indicamos: JANEIRO, João Paulo. *Contributo para o Estudo da Música Religiosa de Francisco António de Almeida:* transcrição e análise de seis obras litúrgicas para solistas, coro e orquestra. 2004. p. 9-13. Dissertação (Mestrado em Musicologia Histórica) – Departamento de Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

[48] D'ALVARENGA, João Pedro. *Domenico Scarlatti, 1719-1729:* o período português. Revista Portuguesa de Musicologia 7-8, Lisboa, 1997/98, p. 115-116. Disponível em: http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/159/161. Acesso em: 20 de jan. de 2017.

concorrido de forma voraz pela oportunidade de tornarem-se os preferidos dos *augustos ouvidos da majestade real*[49].

Lançando os olhos mais sobre os indivíduos, percebe-se no século XVIII que, para garantir estabilidade econômica, um músico tinha que ser além de instrumentista, um exímio compositor. Além disso, era fundamental estar sob a tutela da nobreza, seja ela palaciana, ou mesmo da "nobreza menor" que não vive o cotidiano da Corte. Nesse contexto, os músicos estavam subordinados a um regime de encomenda, em que periodicamente compunham missas, óperas, sinfonias, sequências de danças, e tudo que fosse possível e preciso para atender as circunstâncias de seus mecenas. Segundo Henry Raynor, em Viena e algumas cidades dos Principados Alemães, os compositores palacianos, foram por muito tempo, percebidos simplesmente como criados de categoria superior recebendo um trato semelhante a outros criados de libré, excetuando-se a função de *Kapellmeister* (mestre de capela), homem de confiança e minunciosamente escolhido pelo patrono que sempre recebia trato mais diferenciado[50]. No entanto, em Portugal observamos que a regra não se aplica de forma irrestrita. Carlos Seixas (1704-1742) compositor e organista renomado, servindo durante sua vida na Sé de Coimbra, na Igreja Patriarcal, usando de seu prestígio como músico e dos serviços militares prestados junto a Companhia de Ordenança do Paço conseguiu transpor as máculas mecânicas de seus antepassados e obteve em 1729, com apenas 25 anos de idade, o Hábito da Ordem de Cristo que lhe dava direito a receber uma tença efetiva no valor de 30$000, o que lhe possibilitou a compra do ofício de contador na Ordem de São Tiago. Em resumo, estamos diante de um músico que não fora *Kapellmeister* antes de 1729, e que alcançou por seus caminhos posição de destaque e tratamento diferenciado nos círculos aristocráticos na primeira metade do XVIII, gozando da admiração de seu antigo patrono, o Visconde de Barbacena, e de grande parte da nobreza lisboeta que compareceu maciçamente em seu funeral em 1742 quando de sua morte por febre reumática com apenas 38 anos, neste momento já ocupando a função de mestre de capela real[51].

---

[49] Em trabalho anterior ressaltamos como a necessidade de organizar uma irmandade em Lisboa de forma oficial e amparada pelo beneplácito real expõe o cenário de conflito entre os profissionais da música em Lisboa em meados do XVIII. O alvará real de 1760 e a aprovação do Compromisso da Irmandade de Santa Cecília são "duas pontas do iceberg" que oculta a dinâmica de negociação e conflito entre os músicos que orbitam em tono da Corte. (Cf. NASCIMENTO NETO, Luiz Domingos do. *Cor, suor e som:* inserção social e prática musical no Recife (c. 1789- c. 1822). 2014. p. 122-123. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

[50] RAYNOR, Henry. *História social da música:* da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 336-337.

[51] BRITO, Manuel Carlos de. *A música no tempo de Carlos Seixas. In:* CARDOSO, J. M. Carlos Seixas, de Coimbra: ano Seixas: exposição documental. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004. p. 17-18.

Os mestres de capela que serviam em Cortes europeias possuíam um grau mais elevado de distinção social. Além de estar sob sua responsabilidade a supervisão da música executada, era de sua alçada também o zelo pela conduta e disciplina de seus músicos, garantindo que sempre estivessem bem apresentáveis, vestidos corretamente para as ocasiões e que mantivessem a frequência e a pontualidade em ensaios e apresentações; e que os instrumentos fossem mantidos adequadamente conservados. Sendo exemplos aos seus subordinados, os mestres de capela deveriam apresentar-se aos seus patrões adequadamente ataviados para o serviço sempre que fossem solicitados, e de forma alguma poderiam, sem a permissão de seus patrões, aceitar ofertas de terceiros nem distribuir ou publicar obras que foram feitas por encomenda[52]. Definitivamente, trata-se de um tipo de contrato de exclusividade mantido entre as partes, proporcionando a quem exercesse a função certa estabilidade financeira e visibilidade ímpar nos círculos aristocráticos do período. Os rearranjos da realidade Colonial impuseram outras dinâmicas de trabalho aos mestres de capela da América portuguesa, frequentemente poderiam prestar serviço a mais de um contratante. Questão que vamos discutir mais a frente.

Pensando um pouco no que executavam mestres de capela, organistas e demais instrumentistas e cantores, sabemos que com a morte de D. João e a sucessão de D. José I opera-se uma mudança de rumo no desenvolvimento da prática musical em Portugal. Anteriormente, privilegiava-se o gênero sacro, imperante nas cerimônias públicas e privadas, neste momento de virada, a música profana, já incentivada no início do período joanino, encontra um maior espaço para seu florescimento. Não significa que a primeira perdeu sua relevância e sua dinâmica de produção e de possibilidades de trabalho para os músicos disponíveis na Corte, pelo contrário, ela ainda manteve seu potencial de alcance e sua dinâmica de produção como aponta Cristina Fernandes[53]. Todavia, as iniciativas de montar um aparato operístico que se materializou com a construção da Ópera do Tejo[54] e a contratação dos mais requisitados músicos, cenógrafos, arquitetos teatrais e bailarinos italianos da época, emanavam do processo de secularização da vida política e cultural que implicava diretamente no enfraquecimento do clero, realidade pertinente a este período. A

[52] RAYNOR, *op. cit.*, p. 337.
[53] FERNANDES, Cristina. *A Música Sacra no Período Pombalino.* Revista Camões, Lisboa, n. 15, p. 88, 2003. Disponível em: cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas.../file.html. Acesso em: 15 de nov. de 2016.
[54] Inaugurado em 31 de Março de 1755 e destruído pelo grande terremoto de 1 de Novembro do mesmo ano, o teatro estava localizado no atual centro histórico de Lisboa, junto ao rio Tejo, na zona da Ribeira das Naus, anexo ao antigo Paço da Ribeira. Entre plateia e camarotes possuía cerca de 600 lugares e chamava a atenção pelos seus entalhes recobertos pelo ouro. PEREIRA, Nuno Gonçalo. *D. José: a sombra de Pombal.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2006. p. 81.

expulsão e o confisco de bens pertencentes aos Jesuítas (1759); a dispensa do núncio apostólico e o corte de relações diplomáticas com a Santa Sé (1760); e a secularização da censura com a criação da Real Mesa Censória (1768) são os sinais visíveis desta laicização imediata que transforma a sociedade portuguesa em seus diferentes níveis.

A musicóloga Vanda de Sá Martins da Silva, quando estudou a circulação da música e de músicos ligados a prática instrumental em Portugal na segunda metade do XVIII, afirmou que ao fomentar a ópera, D. José I tinha por estratégia concentrar nesse gênero a representação do prestígio e do poder monárquicos na esfera secular[55]. Neste sentido, podemos conceber que, após o período joanino, a prática musical no Reino passa a se ocupar com mais intensidade de repertório operístico a fins de entretenimento cortesão e consagra teatros e casas de ópera como espaços importantes de execução musical[56]. Implica em dizer que o quadro das transformações sociopolíticas vivenciadas que marcaram o reinado de D. José reflete diretamente nos usos da música. Todavia, o curso dessa secularização foi interrompido por um forte abalo! Explicando: se por um lado o terremoto de 01 de novembro de 1755[57] promoveu a ascensão política de Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marques de Pombal (1699-1782); por outro causou a ruína da recém inaugurada - Real Casa de Ópera (ou Ópera do Tejo) - e com ela esse gênero musical passou a ocupar espaços semiprivados em teatros régios. Podemos confirmar a assertiva de que o período anterior ao terremoto caminhava realmente para um cenário secularizado, em que os entretenimentos que continham atividades musicais davam a tônica do cotidiano da cidade e perturbavam os que se viam preocupados com a moral e os costumes dos lisboetas, como o jesuíta italiano Gabriel Malagrida que aproveitou o ensejo do terremoto para atacar o modo de vida mundano

---

[55] SILVA, Vanda de Sá Martins da. *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. 2008. p. 4. Tese (Doutorado em Musicologia) - Departamento de Música, Universidade de Évora, Évora.

[56] Ao contratar em 1752 o italiano David Perez (1711-1778) como Compositor da Real Câmara e Mestre de Suas Altezas Reais por um 2:000$000 anuais, D. José deixa clara sua disposição em investir no florescimento da música operística no reino. Na noite de 02 de abril de 1755, Perez sobe ao palco com grande elenco e os mais renomados músicos de então na encenação da ópera *Drama per musica Alessandro nell'indie*, com livreto de Metastasio, entretanto, após o terremoto suas produções se concentraram em peças sacras para atender a Patriarcal e a Capela Real. (Cf. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Devoção e Extravagância.* Lisboa: Texttype, 2012. p. 6. Disponível em: https://www.academia.edu/8245305/_Devo%C3%A7%C3%A3o_e_extravag%C3%A2ncia_-_M%C3%BAsica_de_David_Perez_Ant%C3%B3nio_Leal_Moreira_Pedro_Ant%C3%B3nio_Avondano_e_Ant%C3%B3nio_Teixeira. Acesso em: 25 de mar. de 2017).

[57] Seguiu-se aos tremores um maremoto devastando as regiões mais baixas da cidade (zona portuária e margens do Rio Tejo). Além disso, um grande incêndio que se prolongou por dias e provocou grande destruição em que milhares de pessoas desapareceram, palácios e igrejas, bairros inteiros, foram arruinados; não esquecendo que tesouros da cultura portuguesa desapareceram, estabelecendo uma crise no padrão ideológico da aristocracia. (Cf. CARVALHO, Mário Vieira de. *"Pensar é morrer" ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias.* Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1993. p. 39).

propagado pela nobreza e reproduzido, até certa conta, pela aristocracia mercante[58]. As palavras proféticas desferidas pelo religioso exortavam a população portuguesa ao seu comportamento impiedoso, secular, desregrado e luxurioso responsável pela ira de Deus derramada em forma de cataclismo. Suas apologias visavam trazer homens e mulheres ao arrependimento e com isso fortalecer o poder clerical em detrimento do real, segundo seus opositores. Em seu *Juizo da Verdadeira Causa do Terremoto* de 1756 afirma que:

> *Os theatros, as musicas, as danças mais immodestas, as comedias mais obscenas, os divertimentos, as assistencias aos touros, vendo tanto o concurso, que enchiam as praças, e as ruas todas; e nas Igrejas, nas festas Sagradas, nos Sermões, nas Missoens Apostolicas, por mais fervorosas, que fossem, não apparecia huma alma! Era a maior lastima ver naquelles espectaculos profanos ainda pessoas mais insignes em sciencia, eloquencia, e virtude!*[59]

A catástrofe ocorrida em Lisboa somada a pregação apologética de Malagrida e de outros religiosos lançaram sobre a cidade e todo o Reino um clima de consternação e busca imediata pelo conforto espiritual. Nesse sentido, temporariamente se desfez o aparato musical outrora direcionado às celebrações profanas que visavam entreter uma corte sempre desejosa pelo melhor da música; e as Igrejas que se mantiveram de pé voltam a ser os principais palcos de apreciação e atuação dos músicos portugueses e estrangeiros[60]. No entanto, na chamada *Real Barraca*, palácio de madeira construído na região da Ajuda, foi edificado um pequeno teatro e mais tarde outro teatro no Palácio Real de Salvaterra onde esses músicos puderam servir a um público mais reduzido. Depois do episódio, alguns músicos estrangeiros que desempenhavam atividades específicas no reino optaram por retornar a seus reinos de origem e, por outro lado, documentos afirmam que D. José manteve contratos com compositores italianos egressos que

---

[58] Nascido em Menagio, na província italiana da Lombardia a 5 de dezembro de 1689, o Padre Gabriel Malagrida ingressou em 1711 na Companhia de Jesus e aos 32 anos partiu para o Brasil servindo em Missões no Maranhão e Grão-Pará. Dedicou-se ao ensino e buscou em suas pregações apostólicas, convencer as autoridades a erguer seminários e casas de educação, ambos destinados aos jovens em perigo moral. Entre idas e vindas do Atlântico, Malagrida angariou a inimizade de poderosos, como o futuro Marquês de Pombal pelo teor clerical e antissecular de suas pregações, sobretudo após o terremoto de Lisboa. Infudavelmente apontado como suspeito de incitar católicos contra o Rei, de ter participação do atentado que D. José sofrera (3 de Setembro de 1758) e de difundir heresias em suas pregações acabou por ser sentenciado à morte pelo Tribunal de Inquisição e, condenado à fogueira. (Cf. TAVARES, Célia Cristina da Silva. *Entre a Crus e a espada:* jesuítas e a América portuguesa. 1995, p. 122-148. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro).

[59] Cf. MALAGRIDA, Gabriel. *Juízo da verdadeira causa do terremoto que padeceu a corte de Lisboa no primeiro de novembro de 1755, pelo padre Gabriel Malagrida da Companhia de Jesus, Missionário Apostólico. Lisboa, 1756***.** Trechos parcialmente reproduzidos em: (Cf. MARQUES, João Francisco. *A acção da igreja no terramoto de Lisboa de 1755:* ministério espiritual e pregação. Lusitania Sacra, 2ª série, n. 18, 2006, p. 278. Disponível em: http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4556/1/LS_S2_18_JoaoFMarques.pdf. Acesso em: 06 de abr. de 2017).

[60] FERNANDES, 2003, *op. cit.*, p. 89.

ficavam responsáveis em enviar anualmente para Lisboa peças inéditas de óperas, e algumas obras sacras para serem executadas nos teatros e na Capela Real. Mesmo com o desmantelamento momentâneo do aparato para a música profana, o estanque das atividades musicais não se concretizou[61]. Como exemplo, podemos citar que, mesmo após o terremoto, alunos do Seminário da Patriarcal continuam sendo enviados para Roma no intuito de aperfeiçoar sua técnica[62].

A rápida ação do futuro Conde de Oeiras em reestabelecer a integridade e a força da imagem real se fez sentir nos primeiros anos de sua atuação como reconstrutor de Lisboa. A busca pela normalidade no cotidiano da cidade em suas dinâmicas sociais foram um dos objetivos primordiais de sua atuação como primeiro ministro de D. José I, assim sendo, gradativamente a vida na Corte sob sua égide se restaura levando a retomada das práticas de sociabilidade e com elas as atividades musicais que não estavam diretamente ligadas às Igrejas e às Catedrais. Em 09 de junho 1757, a *Gazeta de Lisboa* notícia que se celebrou com magnificência o quadragésimo quinto aniversário do rei, seguindo todo protocolo estabelecido. Já na comemoração da mesma data na Vila de Guimarães (nas proximidades da cidade do Porto), o periódico afirma que aos 13 de junho além de todo aparato necessário (missa cantada, luminárias, repique de sinos e disparos de tiros pelas tropas) jantares foram organizados nas casas dos principais da vila embalados por poesias, danças *e com mais suaves sons dos instrumentos*[63]. Aos poucos os protocolos musicais se restabelecem no âmbito secular.

Superados os estragos materiais do evento sísmico, a circulação de músicos estrangeiros na Corte lisboeta intensifica-se, sendo ainda os italianos os mais recorrentes não só durante o reinado de D. José, mas quando da sucessão de D. Maria I (1734-1816). Para constatar esse fato, basta observarmos o quadro a seguir que indica os músicos à serviço dos Bragança na segunda metade do XVIII e início do XIX.

---

[61] Estudiosos como Vanda Sá, apontam que o período posterior ao reinado de D. José, ocorre um recuo das atividades operísticas para o ambiente privado, enquanto o aparato litúrgico da Capela Real e da Patriarcal recebem um grosso investimento da Coroa, além de que as festas do calendário litúrgico ainda continuam tendo atenção especial contando com o constante investimento na música instrumental, protagonizada essencialmente pelos Diretores da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa. (Cf. SILVA, 2008, *op. cit.*, p. 427-428). Realidade que contrasta veementemente com os principais centros de produção e formação musical de Europa que cada vez mais relegam a música sacra a categoria de um subproduto das composições principalmente dos mestres de Capela, o que denotava uma ampliação do caráter secular da música neste período. (Cf. RAYNOR, *op. cit.*, p. 351).

[62] FERNANDES, 2003, *op. cit.*, p. 94-95.

[63] GL**,** 07/1757. n. 30, p. 239. As edições desse periódico citadas neste trabalho estão disponíveis em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GazetadeLisboa.

Quadro 1 - *Membros estrangeiros da orquestra de corte portuguesa durante a segunda metade do século XVIII*.

Nome	**Instrumento**	**Procedência**	**Período de serviços**
Appenzeller, Conrad	Tompa e trompete	German	1778-1780
Avondano, António José (filho de Pietro Giorgio Avondano)	Violino	Itália	1764-1783
Avondano, João Baptista	*Violino*	*Itália*	*1765-1828*
Avondano, João Baptista André	Violoncelo	Itália	1771-1800
Avondano, João Francisco	*Violino*	*Itália*	*1764-1794*
Avondano, Pedro António (Filho de Pietro Giorgio Avondano)	*Violino*	*Itália*	*1764-1782*
Biancardi, Fernando	*Violoncelo*	*Itália*	*1764-1806*
Biancardi, João Baptista	*Viola*	*Itália*	*1764-1801*
Blayek, António José	Tompa e trompete	?	1781-1819
Bomtempo, Francisco Xavier (Buontempo, Francesco Saverio)	*Oboé*	*Itália*	*1764-1795*
Bomtempo, João Domingos (Filho do acima)	Oboé	Ítalo-lusitano	1795-1801
Boshoff, Mathias	*Fagote*	*Alemanha*	*1764-1775*
Bostem, Mathias	Afinador de cravo	Alemanha	1766-1806
Capellini, Vicente (ou Vicenzo)	Trompa	Itália	1778-1834
Della Corte, João Francisco	Oboé	Itália	1764-1803
Felner, Henrique José	*Violino*	*Alemanha?*	*1764-1801*
Felner, Inácio Xavier (ou Inácio José)	Violino	Alemanha?	1771-1802
Felner, João Valentim	*Violino*	*Alemanha?*	*1764-1795*
Felner, Tomás José	*?*	*Alemanha?*	*1764-1766*
Franchi, Giovanni	Violino	Itália	1764-1794
Giordano, Michele (ou Jordão, Miguel)	Contrabaixo	Itália	1767-1810
Groneman, Jerónimo	Violino	Alemanha	1766-1776
Heller, João Frederico	Contrabaixo	Alemanha?	1782-1800
Heredia, António	flauta e Oboé	Espanha	1770-1828
Heredia, Francisco de Paula	?	Espanha	1775-1776
Heredia, João	Oboé	Espanha	1766-1793
Heredia, Nicolau	Fagote	Espanha	1764-1810
Herforth, Frederico	*Contrabaixo*	*Alemanha*	*1764-1794*
Legras, João Gabriel	Violino?	França	1790-1807

Lenzi (Lence, Lence, Lenci), André (Salvatore Andrea)	Trompa	Itália	1770-1818
Loforte, Epifanio	*Tompa e trompete*	*Itália*	*1770-1808*
Loforte, José Maria Violin	Violino	Itália	1793-1830
Loforte, Nicola (irmão de Epifanio)	Tompa e trompete	Itália	1770-1794
Malemme (Malemi, Mallême), Vito	?	Itália	1764-1778
Maneschi, João Pedro (Giovanni Pietro)	?	Itália	1764-1795
Mannarelli (Manarelle), Vito	*Violino*	*Itália*	*1764-1768*
Marcelli (Marcele), Filippo	*Trompete*	*Itália*	*1770-1810*
Marra, Andrea	*Primeiro Violino*	*Itália*	*1764-1782*
Mazza (Massa), José	*Violino*	*Itália*	*1764-1797*
Moro (Mouro), João (Francisco)	Contrabaixo	Itália?	1764-1799
Nonnini, Girolamo (Jerónimo)	Violino	Itália?	1773-1795
Paghetti (Paguette), Francisco Maria	Violino?	Itália?	1764-1770
Palomino, José	Violino	Espanha	1774-1807
Pessina, João	Cravo	Itália?	1766-1795
Pietagrua, Saverio	Violoncelo	Itália	1779-1802
Pink, Fernando Luís	Clarinete	Alemanha?	1770-1797
Pla, João Baptista (Juan Bauptista)	Fagote	Catalunha	1769-1773
Printz, Carlos José	Violino	Alemanha	1769-1807
Printz, João António	Violino	Alemanha	1769-1804
Rainholt (Reinol, Reynol), Jacob António	Viola	Alemanha	1764-1788
Realle, José	*Violino?*	*Itália?*	*1764-1768*
Robertson, Diogo	Violino	Inglaterra?	1765-1768
Rodil, Antonio	flauta e Oboé	Espanha	1765-1788
Rodil, Joaquim Pedro (filho do acima)	flauta e Oboé	Espanha	1788-1834
Romano, José (Giuseppe)	*Tompa e trompete*	*Itália*	*1764-1780*
Romano, Saverio	*Tompa e trompete*	*Itália*	*1764-1811*
Romero, Gonçalo Auzier	*Violino*	*Espanha*	*1764-1795*
Rumi, Pedro	Violino	Itália	1783-1804
Sabater, José Francisco	Fagote	Catalunha?	1780-1787
Sabatini, Bartolomeo	*Contrabaixo*	*Itália*	*1764-1801*
Saintonge, Joan Libaud	*Violoncelo?*	*França?*	*1764-1771*
Sampieri, André	?	Itália	1766-1774

Todi, Saverio (Xavier)	Violino	Itália	1766-1771
Tomás, Caetano José	Trompa	Itália	1781-1782
Tomás, João Pedro	Violino	Itália	1764-1787
Waltmann, Jean Baptiste (João Baptista)	Tompa e trompete	Alemanha	1792-1797
Weltin, João Baptista	Fagote	Alemanha	1792-1824

Fonte: BRITO, Manuel Carlos de. CYMBRON, Luísa. *Opera Orchestras in the 18th and 19th Centuries in Lisbon and Oporto*. p. 465-468[64].

À primeira vista, a relação acima revela que a Real Câmara de Lisboa está completamente de acordo com a estrutura padrão das orquestras palacianas da segunda metade do século XVIII. Fato que segundo Raynor, demonstra que os altos investimentos dos monarcas do período e o comprometimento desses com a atividade musical foi essência para a manutenção de tal dispêndio[65]. Dos 38 músicos arrolados na orquestra até 1766, cerca de 22 são listados na Irmandade de Santa Cecília de Lisboa quando da ocasião da confirmação de seu *Compromisso*, figurando seus nomes entre os que assinam o dito documento. É muito provável que os demais não citados estavam inscritos como Irmãos professores na agremiação e os que assumiram em período posterior na orquestra real o fizeram logo que possível. Esse movimento por parte dos músicos estrangeiros está associado à legalidade do exercício da música no Reino dado o fato que desde o alvará de 15 de novembro de 1760 instituiu que:

> *Nenhuma pessoa possa exercitar por qualquer estipêndio, por módico que seja, ou se pague em dinheiro, ou em gêneros ou ainda a títulos de presente a referida Arte da Música, sem ser professor dela, e Irmão da dita Confraria, sob pena de doze mil réis por cada vez pago da cadeia, a metade para o Hospital Real de Todos os Santos, e a outra metade para as despesas da Mesa da mesma Irmandade*[66].

Significa dizer que assim como os reinóis, os músicos estrangeiros valeram-se da proteção e da legitimação de Santa Cecília para estarem amparados legalmente para o exercício da música e para conseguirem inserção nos espaços de atividades musicais, sendo essa iniciativa mais pragmática do que dogmática, ou seja, muito além da fé no orago o amparo da confraria era a linha divisória entre estabelecidos e *outsiders*. Isso fica claro quando é observado que em fins dos setecentos alguns desses músicos estão exercendo a função de Diretores da música em festas religiosas e fora do ambiente religioso. João Baptista

[64] Extraído de: SCHERPEREEL, Joseph. *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
[65] RAYNOR, *op. cit.*, p. 356.
[66] SILVA, Antônio Delgado da. *Colleção da Legislação Portugueza:* desde a ultima compilação das ordenações. Lisboa: Typografia Maigrense, 1825. p. 760-761.

Biancardi, entre 1779 e 1801 destaca-se como um dos diretores mais comprometidos com a música instrumental e, sobretudo, com a organização de funções profanas, entre as quais concertos vocais e instrumentais[67].

Debruçando-nos um pouco mais no quadro anterior, podemos perceber que os trompetistas aqui já são relacionados, pois até pouco tempo não eram listados. O motivo não era sua inexistência, mas a tendência retrógrada de alguns patrocinadores em acreditarem que alguns instrumentos de sopro são comuns a soldados e não a músicos profissionais, limites que ainda não se encontravam tão bem definidos no período[68]. Uma derradeira observação consiste na patrimonialização do ofício entre alguns destes estrangeiros. Aspectos que citamos no início deste texto. Os Alvondano e os Felner formam uma geração de violonistas e os Bomtempos exímios oboístas; isso demonstra a tradição familiar não só no cultivo da arte como na especialização em determinado instrumento, demarcando territórios simbólicos no universo da prática musical e consequentemente, um *status* social a família a partir do virtuosismo em determinado instrumento, por exemplo.

A profusão de artistas circulando em Lisboa pós cataclismo listados nos documentos de época não condiz com o estancamento da difusão da arte. Se a *Real Fazenda* reduz os investimentos em música (principalmente aquela para fins de entretenimento), paralelo a isso, a aristocracia portuguesa fomenta espaços de sociabilidade onde grande parte da classe emergente reúne-se em concertos e bailes privados em salões, assembleias, clubes e sociedades financiados por mecenas ou protetores letrados. O viajante e aristocrata inglês William Beckford (1760-1844) registra, entre as várias passagens suas por Lisboa, aspectos da relação entre a música e a aristocracia lisboeta de fins do século XVIII. Em alusão ao Marquês de Marialva, diz que o mesmo não *tem nenhum* (músico) *permanente a seu serviço contrata alguns músicos quando deles necessita para suas festas;* e quando descreve a música de uma destas reuniões privadas afirma que se trata de *um excelente concerto que não durou mais de três quartos de hora, executado pelos melhores músicos de Lisboa. (...) uma harmoniosa fazia ecoar no ar os sons dos clarinetes, das trompas e dos fagotes.*[69]. Como emblema dessa participação cada vez maior da burguesia no patrocínio das artes (e dentre elas, os musicais), basta atentar para a construção do Real Teatro de São Carlos em 1793. A nova casa de espetáculo será responsável pelo deslocamento do polo operístico da Corte para o teatro público, sendo considerado um marco arquitetônico para a época, servirá ainda como

[67] SILVA, 2008. *op. cit.*, p. 88.
[68] RAYNOR, *op. cit.*, p. 355.
[69] BECKFORD, William. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha.* Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988. p. 150.

referência para os que serão construídos no *Rio de Janeiro* e Salvador após o estabelecimento da Corte em terra tropicais[70]. Ainda sobre o São Carlos, durante seus primeiros cinco anos que esteve sob administração do empresário Antônio Francisco Lodi, sabe-se que funcionava regularmente, exceto durante a Quaresma, contando com um grupo de cantores e bailarinos fixos formado, em sua maior parte, por italianos; além de orquestra dirigida pelo maestro e compositor Antônio Leal Moreira (1758-1819)[71], responsável por arregimentar os melhores músicos disponíveis na Corte e fora dela, para atuarem na execução de óperas, danças, dramas e comédias portuguesas. Sua primeira grande aparição deu-se na cerimônia de aclamação de Maria I em maio de 1777, quando com apenas 19 anos esteve à frente da composição e da regência da primeira parte da cerimônia[72]. Vale lembrar que, nesse período, o palco do São Carlos figura como a principal vitrine para a estreia de grandes artistas, como foi o caso da cantora de ascendência africana Joaquina Maria da Conceição, a afamada Lapinha, natural do Estado do Brasil, que estreou no dia 24 de janeiro de 1795 caindo nas graças da crítica e da sociedade da época, sendo ovacionada por sua extensão vocal e seu grande talento para dramaticidade na execução de obras de grandes compositores como: António Leal Moreira, Giuseppe Sarti e Giovanni Paisiello[73]. O lugar da mulher da música, em termos profissionais, ainda era muito limitado, geralmente atrelado ao ensino doméstico de canto ou de algum instrumento. As que se lançavam a atuar em espaços públicos, companhia de óperas ou encenações teatrais sempre foram alcunhadas como *mulheres públicas*, associadas a prostituição. Essas artistas, que em sua maioria eram mulheres pardas ou mulatas, amargaram

---

[70] LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000. p. 37.

[71] Leal Moreira foi um dos mais distintos alunos do Seminário da Patriarcal em seu tempo, tendo João de Sousa Carvalho como seu mestre e Marcos Portugal entre seus colegas, tornando-se com o tempo um compositor renomado, responsável por um grande número de serenatas de corte e música sacra para as efemérides da família real, como aniversários, batizados e dias onomásticos. A partir de 1793 assume a direção musical do Teatro de São Carlos, permanecendo neste cargo até o Carnaval de 1799. Após este período, dedica-se mais ao ensino e à produção de obras sacras, frequentemente feitas sob encomendas, e não mais constantemente relacionadas à atividade da Real Capela Patriarcal. (Cf. BERNARDES, Ricardo. *Estudo das Características Estilístico-musicais das Missas de António Leal Moreira (1758-1819):* A Missa para a Aclamação de D. Maria I (1777). 2015. p. 22-25. Tese (Doutorado em Ciências Musicais-Históricas) - Departamento de Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa).

[72] *Eram dez horas quando se principiou a Missa do Espirito Santo q. Cantou o Principal Deão D. Tomás de Almeida, unindo nas orações debaixo da mesma conclusão a oração – Pro gratiarum actione – a nova muzica foi composição de Antonio Leal Moreira deputado ajudante dos Mestres do Real Seminario […]. Acabou-se o Pontifical as onze horas [...]. No fim da Missa se apartarão todos os Ministros da Capela, e logo se cuidou na dispozição para de tarde se receberem procissionalmente a Suas majestades.* (Cf. VERGOLINO, Antonio Pedro. *Auto do levantamento e juramento que os grandes títulos seculares, eclesiásticos e mais pessoas que se acharam presentes fizeram à muito alta, muito poderosa rainha fidelíssima a senhora D. Maria I* [...] PT/TT/CF/180. 1 liv. (27 f.). Códices e documentos de proveniência desconhecida, n. 180. p. 20-21. Disponível em: http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4617845. Acesso em: 21 de dez. de 2017).

[73] BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade.* Lisboa: Typ. Castro Irmão, 1883. p. 43-49. Disponível em: http://purl.pt/799/4/m-111-a_PDF/m-111-a_PDF_24-C-R0150/m-111-a_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 25 de jul. de 2017.

anonimato dos relatos por sua cor e por seu gênero numa atividade, praticamente, monopolizada por homens. Remando contra a maré, Lapinha mesmo sendo *filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura*[74], segundo observou o viajante sueco Carl Israel Ruders (1761-1837), residiu em Portugal com sua mãe entre 1791[75] até 1805[76], quando decidiram retornar ao Brasil em companhia de duas escravas alforriadas. Em terras brasílicas tem seu talento reconhecido nos palcos cariocas como solista e atriz dramática, interpretando canções de célebres compositores de seu tempo. Contudo, assim como fora nebulosa as suas origens, detalhes sobre seus últimos anos ainda não emergiram dos silêncios causados pela escassez de fontes.

Ademais, a ascensão da música nos usos e abusos do cotidiano da burguesia lisboeta e o estabelecimento do Teatro de São Carlos como espaço emergente da vida musical e mundana de Lisboa fomentará ainda a abertura de lojas especializadas em artigos musicais no trajeto que vai do porto até as proximidades do teatro. Neste ponto, podemos citar a loja de João Baptista Waltmann, localizada nas proximidades do Largo de São Paulo em atividade desde 1792. Considerado o primeiro vendedor especializado de instrumentos, oferecia também uma gama variada de artigos, regularmente anunciada na Gazeta de Lisboa. Era de origem alemã, com registro de entrada para a Irmandade de Santa Cecília em Maio de 1791, sendo a partir daí um músico dinâmico enquanto comerciante nos anos que se seguem como podemos observar nesses anúncios datado de 14 de março de 1800, quando o seu armazém põe a venda partituras de *muitos compositores de música, que até agora erão desconhecidos, e pagar-se-há 100 réis por cada Exemplar*[77]. Em 1817 seu *armazém da Música* continua em pleno funcionamento dispondo *Orgão para Igreja (...), grandes Forte-Pianos (...), Harpas de seis oitavas, Lyra ou Viola Portuguesa, Guitarra com teclas; Rabecões grandes e pequenos; Instrumental completo para a música militar* e *grande sortimento de musical vocal*[78]. Enquanto isso, outro contemporâneo de Waltmann, também instrumentista na Real Câmara, João Baptista Weltin, se estabeleceu com loja desde 1795, na Rua Nova dos Martyres defronte a igreja que dá nome a este logradouro, ao pé do teatro[79]. Podemos perceber que as transformações do tecido urbanísticos geradas pela construção do São Carlos por outro lado reverberam em mutações dos hábitos sociais da burguesia liberal. O São Carlos com sua

[74] RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal (1798-1802).* v. 2. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. p. 93-94.
[75] AHU - *Avulsos do Rio de Janeiro* - Cx. 141, D. 11029, rolo 159.
[76] AHU - *Avulsos do Rio de Janeiro* - Cx. 229, D. 15673, rolo 235.
[77] GL, 14/03/1800. n. 10.
[78] GL, 15/05/1817. n. 114.
[79] ESPOSITO, Francesco. *Um movimento musical como nunca houve em Portugal:* associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853). Lisboa: Edições Colibri, 2016. p. 55.

dinâmica de espetáculos é símbolo de que enquanto há uma diminuição nos investimentos reais com a música, sobretudo secular, no reinado de D. Maria I e na regência de D. João, os círculos burgueses apropriam-se dessa arte e tornam-se grandes incentivadores dela[80].

Essa apropriação da arte musical pelos círculos burgueses influenciou também a prática do ensino doméstico da música que se expande consideravelmente, levando à rápida circulação de manuais e ao aumento da importação e fabricação de instrumentos musicais, como também de espaços de venda de instrumentos e sociabilidades entre profissionais e amadores da música. Transformações direcionadas em dar conta da demanda de consumo franqueada pela "popularização" do exercício e da apreciação da música instrumental e vocal. Isso interfere diretamente na inserção dos músicos (reinóis ou estrangeiros) que deixam gradativamente os corredores dos palácios, para estabelecerem aulas em suas casas ou atenderem aos filhos da aristocracia e da nobreza em seus casarios e palacetes. Sugere-se que, em fins do século XVIII e início do XIX, a ebulição musical de Lisboa torna-se tão evidente, que se coloca como um convite para músicos vindos inclusive da outra margem do Atlântico. A exemplo, Manoel Filipe de Santiago da Cruz, soldado de um regimento de Olinda e músico de assentado na Irmandade de Santa Cecília do Recife, que por intermédio de requerimento datado de 04 de maio de 1793 pede autorização a D. Maria I para ir à Corte com dispensa de um ano de suas atribuições como militar voluntário, afirmando que irá "tratar questões que lhe causam grande prejuízo", referente a sua herança[81]. Um ano longe de Recife e Olinda onde, pelo visto, possuía apenas a arte como ofício remunerado nos remete a interpretação desse sujeito: ou já tem trabalho garantido na Corte ou está a aventurar-se em busca de inserção no mercado das atividades musicais. Não podemos perder de vista que estar no círculo de compositores e instrumentistas reinóis e estrangeiros neste momento configura-se, imediatamente, em uma ótima oportunidade de formação e de aperfeiçoamento técnico; além de que o contato imediato com os mais novos papéis de música em voga no Reino garantiria repertórios atualizados. Também ressaltamos que em Lisboa encontram-se os mais modernos instrumentos de pau, corda e metais produzidos por respeitadas oficinas ou artífices de toda a Europa por um preço bem mais cômodo do que o negociado em lojas não especializadas nas cidades coloniais. Todas essas possibilidades podem ter influenciado Manoel Filipe em sua partida e, nesse sentido, a questão da herança alegada talvez fosse um álibi mais forte para ter a autorização de viagem concedida.

---

[80] SILVA, 2008, *op. cit.*, p. 4-7.
[81] AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 183, D. 12738. LAPEH - UFPE.

Com a virada do século XIX há um enfraquecimento político da lógica do Antigo Regime com a ascensão de setores burgueses da sociedade europeia (tendo como culminância a Revolução do Porto de 1820), e em termos musicais, a arte e seu exercício sofre aquilo que Jean Massin nomeia de "desfuncionalização", isto é, a reconfiguração do papel social da música; que ganha nesse momento mais autonomia mediante o distanciamento da lógica do mecenato régio e de uma produção direcionada a atender restritos setores da sociedade. Atribui-se a essa desfuncionalização as mudanças nas estruturas de poder na Europa que se distanciava das engrenagens de uma Sociedade de Corte. Em termos epistêmicos, música e músicos vivem um momento de independência ou de reflexão em si, característica inerente à lógica do romantismo que rompe com a ordem de atribuir função social ao que é produzido no campo artístico e interessa-se muito mais pelo psíquico e pelo estético, ganhando características mais transgressoras. Pois a partir dos oitocentos:

> a música tencionava ser expressiva, exprimir o sentimento pessoal do músico e estabelecer um contato novo com a plateia, que não delegava mais ao músico a tarefa de expressar seus sentimentos coletivos (...) E o músico – este seu novo papel – de há de impor ao público sua maneira pessoal de sentir.[82]

São os concertos públicos realizados pela iniciativa de compositores e de maestro em praças, jardins e salões, ou mesmo aquele em teatros sobre administração de empresários que se descortinam como novos espaços de atuação para amadores e para profissionais na transição dos séculos[83]. Espetáculos de caráter privado ou semiprivado, ou os chamados *promenade*[84], começaram a ser realizados no século XIX, em Londres e se espalham pela Europa Ocidental. Em Portugal, além dos concertos em teatros, acontece também o alargamento dos espaços de execução musical, em ambientes privados ou semiprivados não mais financiados por uma nobreza que agoniza em dificuldades econômicas, mas por uma burguesia mercantil que floresce desde a segunda metade dos setecentos e penetra as primeiras décadas do vindouro, numa adequação da conjuntura econômica portuguesa que

[82] MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música Ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997. p. 665.
[83] RAYNOR, *op. cit.,* p. 365-372.
[84] Referência ao termo francês *promener* que significa "passear", termo usual, principalmente no século XIX aos jardins públicos construídos sob uma égide urbanizadora que tenciona expandir para o espaço público os ambientes de sociabilidade burguesa nos oitocentos. Logo esses concertos receberam essa alcunha por possibilitar ao público um momento de passeio enquanto apreciavam a música. Ver: https://gulbenkian.pt/musica/concertos-promenade/

José Miguel Pedreira denomina de "surto burguês"[85]. Concomitantemente às transformações do estatuto dos músicos profissionais, que cada vez mais passam de criados para trabalhadores em regime liberal, que se empenham única e exclusivamente ao exercício e ao ensino da música, atendendo assim ao ideário romântico de uma arte pura, que garante a existência daquele que a domina. Neste mesmo momento, em relação ao repertório, estabelece-se, na Europa Ocidental, uma visível divisão entre duas tendências no campo musical: uma mais voltada ao grande público, mais acessível e destinada ao entretenimento (como a ópera cômica e a música de salões) com a função literal de distrair um público ávido por novidades; e outra com uma maior exigência estética e apreciada por espectadores mais restritos. As duas tendências foram livremente denominadas de "música ligeira", com um perfil mais comercial voltada a atender a demanda de uma burguesia em ascensão e a "música séria", considerada mais elaborada a qual as convenções cristalizaram sob a alcunha de "erudita", apreciada em sua maior parte por uma aristocracia de berço[86].

Em suma, a passagem dos setecentos na Europa é marcada por um processo de transformação que assinala a ascensão social de elites burguesas ocasionadas por inúmeras rupturas no campo político. Homens e mulheres sem sangue fidalgo, nem um brasão que os valham, circulam pelos lugares de poder e de sociabilidade nas cortes europeias influenciando diretamente a construção dos gostos e o consumo dos lazeres. A música executada por homens com vertical conhecimento sobre a arte neste momento sai dos salões das cortes e dos palácios, onde eram apreciados por um público restrito e, ganham outros espaços que contam com um número extremamente superior de apreciadores. Grandes e médios comerciantes, profissionais liberais que avolumam uma classe intermediária concorrentes nas principais metrópoles do velho continente. Alguns autores apontam esse processo como "democratização da vida musical"[87], no entanto, discordamos desta ideia quando levamos em consideração que a música sempre circulou de alguma forma nos diversos ambientes sociais. É evidente que entre os de camada mais baixa, trabalhadores urbanos e rurais, não esteve entre o repertório constante os clássicos do barroco e do classicismo, antes os gêneros populares (modinhas e lundus) apreciados nos esporádicos momentos de lazer e executados, em sua maioria, por amadores que não faziam da arte o seu ofício de subsistência. Massin

[85] Para um entendimento sobre perfis sociais, estratégias de enriquecimento e mudança da conjuntura política e econômica a partir do governo pombalino, indica se: PEDREIRA, Jorge Miguel. *Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII:* padrões de recrutamento e percursos sociais. Análise Social, Lisboa, 1992. v. 27, p. 407-440. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223054099R0pVP5xq0Uf71OV2.pdf. Acesso em: 23 de nov. de 2017.
[86] MASSIN, *op. cit.,* p. 664.
[87] Idem, p. 661.

defende a ideia de democracia da vida musical sustentado na premissa de superioridade da música erudita, entretanto, preferimos enxergar muito mais como um movimento de maior acesso ao repertório barroco, classicista e, posteriormente, romântico do que cair nessa contradição e acabar por desprezar os gostos musicais de sujeitos oriundos de outras camadas sociais, retratados em diversos trabalhos[88].

Temos por certo, que o panorama aqui não é uma imagem completa e acabada das formas e dos lugares ocupados e "desocupados" pela música durante o século XVIII e a transição para o XIX em Portugal. Aqui tentamos elencar aspectos concernentes às transformações que afetam o estatuto da música e daqueles que dela sobrevivem nestes recortes, permitindo forjar uma compreensão sobre seus usos e abusos pela Monarquia bragantina, enquanto elemento constituidor de seu aparato litúrgico mobilizado para reafirmar hierarquias e solenizar seus ritos. Entre os acordes que ditam a política portuguesa nos setecentos, podemos entrever a dinâmica que envolve os sujeitos atrelados ao exercício musical no universo profissional, e algumas implicações, oportunidades e conflitos que fazem parte desse cenário que cada vez mais se dinamiza com a apropriação do exercício e do cultivo da música por parte da burguesia. Quadro bastante distinto se aproximarmos ao que está sendo experimentado no Brasil durante esse mesmo período.

2.2 Profissionais e amadores: o ser da música e do músico na América portuguesa

Se por um lado a música emerge enquanto arte nas Conquistas a partir da constituição dos primeiros núcleos urbanos. Por outro, ela preexiste enquanto linguagem sonora entre as populações autóctones, integrando seus ritos cotidianos e elemento identitário que demarcam a diversidade étnica presente, anterior à chegada dos conquistadores. Segundo a professora Carmem Bernand, em seus escritos sobre música e mestiçagem:

> *De tous les arts expressifs, la musique est la plus ouverte aux brassages culturels et sociaux. Véritable creuset des métissages, elle joue un rôle majeur dans La constitution des cultures américaines.(...) La musique est donc, de mon point de vue, le principal agent de l'américanisation, dans le sens donné à ce processus dans le projet qui nous réunit. Les raisons de*

[88] ARAUJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII:* uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi, 1963. DODERER, Gerard. *Modinhas Luso-brasileiras.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. MORAES, Manuel. *Modinhas, lundus e cançonetas: com acompanhamento de viola e guitarra inglesa.* Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2000. BARBOSA, Domingos Caldas. *Muzicas escolhidas da viola de Lereno (1799).* Lisboa: Estar, 2003. NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado.* Lisboa: Público, 2005.

> *cette aptitude particulière à cet art sont multiples. Sociologiques, tout d'abord, parce que la musique touche toutes les catégories sociales et les rassemble, tissant inlassablement le (lien social) ou l'(harmonie), comme on disait à l'époque coloniale. Matérielles, en deuxième lieu, puisqu'on doit à l'Espagne et au Portugal l'introduction des instruments musicaux les plus courants aujourd'hui: guitares, violons et violes, harpes, piano, orgue, hautbois, trompettes, piano, orgue, suivis au XIXe siècle du bandoneon et de l'accordéon. Ils ont tous été apprivoisés très vite aussi bien par les élites que par les couches les plus humbles de la société, les Indiens, les métis et les esclaves africains.* [89]

Num ambiente onde as trocas, ou como a autora propõe, cruzamentos culturais tornaram-se urgentes em meio ao processo de adaptação do indivíduo português às precariedades do "Novo Mundo", a música pode ser apontada como uma das linguagens propiciatórias de um entendimento entre os interlocutores das dinâmicas de mestiçagem ou de americanização, que já se constroem nas primeiras décadas de colonização efetiva, por ter os indígenas do mundo iberoamericano a experiência sonora evidenciada no interior de suas culturas originárias. Tendo dito isso, declaramos que iremos versar sobre o gradativo estabelecimento de uma prática musical em moldes europeus desempenhada por sujeitos frutos dessa sociedade de (des)encontros, no momento de apropriação da música *par les élites que par les couches les plus humbles de la société*[90], como pontua Carmen Bernand.

Segundo Guilherme de Melo, em documentos que ele teve contato indicam que na esquadra de Pedro Álvares Cabral encontrava se o franciscano Francisco Maffeo, *sacerdote, organista e músico, que com esta arte exerceu grande influência no espírito dos aborígenes por ocasião da primeira missa celebrada no Brasil*[91]. O autor não nos oferece pistas sobre como se deu esse "encontro", nem mesmo em que consistiu essa dita "influência" de Maffeo e sua música sobre os Tupiniquins, porém avaliamos que se há um organista a bordo provavelmente há um órgão, e se tal instrumento foi tangido diante dos indígenas causando

---

[89] De todas as artes expressivas, a música é a mais aberta para a produção cultural e social. Verdadeiro cadinho do cruzamento, ele desempenha um papel importante na constituição das culturas americanas. Então, do meu ponto de vista, a música é o principal agente da americanização, no sentido dado a este processo no projeto que nos une. As razões da aptidão particular para esta arte são múltiplas. Em primeiro lugar, segundo uma perspectiva sociológica, a música atinge todas as categorias sociais e as une, tecendo incansavelmente o "laço social" ou "harmonia", como era chamado na época Colonial. Em segundo lugar, por causa de Espanha e Portugal a introdução dos instrumentos musicais mais comuns hoje: guitarras, violinos e violas, harpas, piano, órgão, oboé, trompetes, piano, órgão, seguido por Bandoneon e acordeão do século XIX. Eles foram todos domados muito rapidamente pelas elites, bem como pelas camadas mais humildes da sociedade, a Índios, mestiços e escravos africanos. *(tradução nossa).* (Cf. BERNAND, Carmen. *Sons, paroles, corps: les musiques populaires contre les convenances sociales.* Revista Nuevo Mundo/Mundos Nuevos, Paris, p. 1-2, 2014. Disponível em: http: // journals.openedition.org/nuevomundo/66211; DOI: 10.4000 / nuevomundo.66211. Acesso em: 04 de jan. de 2018).

[90] Tanto pelas elites como pelas camadas mais humildes da sociedade *(tradução nossa)*.

[91] Cf. MELO, Guilherme de. *A música no Brasil.* Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. p. 21-22.

grande alvoroço diante da plateia presente; no entanto, não há relatos que indiquem tal audiência, o que não impede lançarmos o questionamento e levantar a hipótese.

Nos anos que se seguem a conquista da América portuguesa pode se compreender a ausência momentânea de um projeto estruturado de colonização efetiva, dentre as inúmeras consequências disto, em termos específicos vale ressaltar a morosidade em se estabelecer espaços de exercício, ensino e difusão musical. A formação dos primeiros centros urbanos foram vetores primordiais para a disseminação da música de origem europeia no Novo Mundo, sendo a música sacra ensinada por ordens religiosas, grande responsável pela: introdução de repertórios; alfabetização musical de nativos e não nativos; importação e fabrico de instrumentos musicais. Os padres da Companhia de Jesus, mesmo em meio à resistência da legislação e de setores da Ordem[92], foram grandes protagonistas da utilização da música como instrumento de catequese entre os nativos (nos Aldeamentos) e, a instrução de reinóis ou naturais da terra (nos Colégios e seminários). Consequentemente, de forma consciente ou não, formaram os primeiros músicos ou entendidos em música das bandas de cá do Atlântico.

Discorrendo sobre instrução jesuítica, o *Ratio Studiorum* publicado em 1599 pelo padre Geraldo Cláudio Aquaviva (1543-1615) tinha em vista a formação do homem cristão, segundo um plano de estudo adaptado pelos inacianos à realidade colonial:

> com o objetivo de atender à diversidade de interesses e de capacidades. Começando pelo aprendizado do português, incluía o ensino da doutrina cristã, a escola de ler e escrever. Daí em diante, continua, em caráter opcional, o ensino de canto orfeônico e de música instrumental, e uma bifurcação tendo em um dos lados, o aprendizado profissional e agrícola e, de outro, aula de gramática e viagem de estudos à Europa[93].

A música esteve presente na formação secundária, também conhecida como *Estudos Inferiores* que davam um esteio para o ensino universitário. Era uma espécie de disciplina complementar à formação humanística dos filhos das elites locais, que representavam neste momento uma parcela ínfima da sociedade colonial. Essa elite ambicionava a formação em áreas mais úteis ao governo dos povos, como a Teologia e o Direito. Isso reduzia em muito a

---

[92] *Deve-se cuidar para que não entrem mulheres nas Casas nem nos Colégios da Companhia. [...] e instrumentos de qualquer espécie que sejam para recreação ou mesmo para a música e também livros profanos e outros objetos desse tipo.* (Cf. *CONSTITUTIONES Societatis IESU cum earum declarationibus.* (1558). Roma: [s.n.], 1583. p. 96-97. Disponível em: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5320233443;view=1up;seq=11. Acesso em: 17 de dez. de 2017).

[93] RIBEIRO, Maria Luisa Santos. *História da educação brasileira:* a organização escolar. Campinas: Autores Associados, 1998. p. 21-22.

possibilidade destes alunos não indígenas (oriundos das mestiçagens biológicas ou não) em se profissionalizarem na arte dos sons. Dito isso, podemos concluir, que a partir do estabelecimento de um processo efetivo de colonização, com a criação das primeiras vilas e freguesias, e o estabelecimento dos primeiros Colégios Jesuítas (Salvador, 1553; São Paulo 1554; Rio de Janeiro, 1565; Recife, 1655) o amadorismo domina o cenário na arte musical sendo encarada na maior parte das circunstâncias como uma atividade complementar com fins de solenidade e entretenimento, não se constituindo ainda uma atividade profissional amplamente difundida.

Da atuação jesuítica entre as populações indígenas, sabe-se que os instrumentos utilizados inicialmente no ensino e na reprodução eram dos próprios indígenas, fato que escandalizava Pedro Fernandes Sardinha (1496-1556), primeiro bispo do Brasil, que nos idos da década de cinquenta veementemente desaprova e denuncia a conivência dos responsáveis pela catequese na Bahia em permitir que se mantenha entre os nativos *o costume de cantar todos os domingos e festas cantares de Nossa Senhora no tom gentílico e de tanger certos instrumentos que estes bárbaros tangem e cantam quando querem beber seus vinhos e matar seus inimigos.* Mesmo sendo um homem culto, formado na Sorbonne, onde entrou em contato com o pensamento de alguns dos reformadores, como João Calvino, manteve-se fiel a manutenção da ortodoxia cristã em relação à catequese, reflexo do espírito do Concílio de Trento que ainda acontecia durante o seu bispado[94]. O padre Manuel da Nóbrega (1517-1570), o então superior da Companhia, desfere (em tom até certo ponto ácido) contra as críticas do bispo uma defesa aos métodos de conversão empregados. Ele entendia que a apropriação de determinados hábitos dos nativos não põe em risco a ortodoxia cristã, pois o intuito é de *os atrair a deixarem os outros costumes essenciais e, permitindo-lhes estes, trabalhar por lhe tirar os outros.* Na visão do jesuíta a imersão em aspectos culturais indígenas permitiria maior êxito na catequese, mas isso não significava uma total conivência em relação as formas de existência dos nativos. O resultado desse enfrentamento foi ausência de referências a instrumentos autóctones em relatos posteriores, corroborando para suposição de que a proibição destes fomentou sua substituição por instrumentos europeus a partir da segunda metade dos seiscentos[95]. Temos por prova desta substituição a referência que padre Fernão

[94] MONTEIRO, Donald Bueno. *Música Religiosa no Brasil Colonial.* Fides Reformata XIV, São Paulo, n. 1, 2009, p. 82-83,. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Mantenedora/CPAJ/revista/Fides_v14_n1_artigo- 4.pdf. Acesso em: 14 de abr. de 2017.

[95] HOLLER, Marcos. Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis:* a música na atuação dos Jesuítas na América portuguesa (1549-1759). 2006, p. 153-156. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Cardim (1549-1625) faz aos instrumentos musicais que trazia consigo da Europa em 1601 para suprir a demanda dos colégios e aldeamentos. Na ocasião servia de secretário visitador da Ordem, durante sua viagem para o Brasil teve a embarcação que lhe trazia aprisionada pelo corsário inglês Francis Cook[96]. Em específico não se sabe que instrumentos o religioso trazia, porém acredita-se que, sobretudo, instrumento de cordas e sopro. Esses últimos por já fazerem parte do cotidiano de grupos indígenas submetidos ao processo de catequese, sendo o aprendizado destes mais facilmente disseminado entre os chamados *negros da terra*.

No decreto da expulsão dos inacianos em 1759, seus bens receberam diversos fins. A maior parte foi sequestrada e em seguida leiloada; ou mesmo doados para outras instituições; alguns bens simplesmente se deterioram a espera de algum destino. Neste momento listas detalhadas foram confeccionadas para fazer parte do processo de sequestro destes bens; atualmente, essa documentação encontra-se parcialmente completa ou espalhada por arquivos brasileiros e europeus. Os responsáveis por inventariar necessariamente não eram músicos ou entendidos, isso explica a falta de detalhes ou de clareza em apontar determinados objetos relacionados a essa prática artística. Postas as limitações, ainda assim essa documentação pode ofertar relevantes informações acerca do cotidiano da música nos estabelecimentos jesuíticos. No Recife em 1774, há referência à *um órgão pertencente ao Colégio* que fora arrematado por 20$000[97] sem indicação do comprador, mas provavelmente por alguma outra ordem religiosa ou mesmo irmandade da cidade. Na arrematação não está descrito o estado do instrumento após quinze anos do seu sequestro. Entretanto, o desuso, a falta de manutenção, o ar úmido e a maresia do Recife contribuíram para sua deterioração. Podemos concluir isso, levando em conta que em 1784 o mestre organeiro Agostinho Rodrigues Leite (1722 - 1786) vende ao Mosteiro de São Bento de Olinda um instrumento de pequenas proporções pela quantia de 80$000[98]; o que corresponde quatro vezes a mais do que o do Colégio.

Em outro caso, a *Ânua da Província do Brasil de 1732*, escrita pelo padre Inácio de Souza, precisa que o Colégio da Bahia comprou um *órgão músico, notável pelo dourado, por suas pinturas e pela harmonia de vozes igualmente agradável aos ouvidos, obra da qual tínhamos grande necessidade*[99], porém o documento não dá detalhes do construtor, se fora fabricado no Reino ou adquirido do jovem Agostinho Rodrigues Leite, que no mesmo contexto estava a fabricar instrumentos para os beneditinos e os confrades do Carmo da

[96] Idem, p. 73.
[97] AHTT, *Fundo Capitanias do Brasil*. liv. 609. *Receita dos bens Confiscados aos jesuítas no Colégio do Recife, 1º de janeiro de 1774.*
[98] DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos pernambucanos do passado.* Tomo I. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1969. p. 130.
[99] Cf. HOLLER, 2006, *op. cit.,* p. 77.

cidade de Salvador[100]. O documento não precisa também o valor ao qual o instrumento foi adquirido, todavia podemos cogitar que deveria ser um instrumento de grande porte, levando em conta que o Colégio da Bahia, na primeira metade dos setecentos, é um dos que mais arrecada com as doações de particulares, aluguéis de imóveis, rendimentos a juros, esmolas, venda de açúcar e remédios[101]. A falta de manutenção deste instrumento o transformou num *órgão velho , e destemperado , que não toca por se achar com os foles rotos, e algumas peças dele quebradas,* como se refere o edital de 1760[102], sendo incorporado a lista de *Bens de natureza religiosa*, cujo valor não fora descrito pois não eram bens a serem vendidos e, o intuito da Coroa em inventariar os bens desta natureza era impedir o extravio[103]. Além de órgãos, outros instrumentos são arrolados, inclusive em aldeamentos pertencentes à Ordem, tal como o de Embu, na Capitania de São Paulo. Consta no inventário de 02 de dezembro de 1759:

> um órgão pequeno, um manicórdio, um baixão, duas harpas, uma caixa com vários papeis de solfa; duas rabecas novas com saco de baeta vermelha, e suas caixas; uma rabeca com seu saco de linhagem, um rabecão novo com sua caixa; (...) três bancos no coro; dois de espaldar, e um pequeno do órgão uma caixa, (...)[104].

Como pode-se observar todos os instrumentos acima listados tinham como matéria prima a madeira e podiam ser reproduzidos nas oficinas de carpintaria que funcionavam em aldeamento como esse. Uma ausência que nos chama atenção é a de instrumentos de sopro, sobretudo, as gaitas, as flautas e os flautins, feitos de ossos ou madeira, tão comuns às culturas autóctones e que nunca passaram despercebidos pelas narrativas de época. A partir desta ausência podemos concluir que a censura aos "bárbaros instrumentos", já citada em linhas anteriores refletiu-se na proeminência de instrumentos de pau e de corda entre os

---

[100] Cf. DINIZ, *op. cit.*, p. 120-126.

[101] Para ter uma ideia do cabedal econômico dos Jesuítas na Bahia, basta entender que entre os bens de raiz inventariados consta 184 casas localizadas no perímetro urbano, 58 sítios de arrendamento em Salvador e seus arrabaldes, cinco outros sítios de uso não especificado da própria ordem, um luxuoso sobrado que servia aos exercícios espirituais e o cais "dos padres", uma das propriedades mais valiosas estimado em 36:000$000. APEB, Seção Colonial e Provincial (Castro e Almeida), maço 610, doc. 4.952.*Relação dos bens sequestrados aos Regulares da Companhia denominada de Jesus que se acham arrematados pela Junta da Administração da Fazenda e Fisco Real.*

[102] AHTT, *Fundo Bahia (Castro e Almeida).* Cx. 26, D. 4893. *Inventário dos ornamentos de ouro e prata e mais alfaias pertencentes à Igreja do Colégio da Companhia de Jesus da Cidade da Bahia.* 5 de março de 1760.

[103] SANTOS, Fabrício Lyrio. *Te Deum Laudamus.* A expulsão dos Jesuítas da Bahia (1758-1763). 2002, p. 85. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

[104] Cf. HOLLER, Marcos Tadeu. *Os instrumentos musicais no processo de expulsão dos jesuítas no Brasil em 1759.* Em pauta. Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 63, 2005. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9400/5433. Acesso em 18 de jun. de 2018.

encontrados em Embu, fato que salienta a relevante circulação de instrumentos de origem europeia e de uma maior popularização dos saberes ligados a estes. Se em aldeamentos relativamente apartados dos centros urbanos seu uso e fabrico entre o século XVII e XVIII já é uma realidade, quanto mais nas vilas e cidades onde o crescimento populacional, a circulação de mercadorias e o dinamismo cultural por si já oferecem um fértil campo para a apropriação destes instrumentos.

Marcos Holler, um dos principais estudiosos sobre os usos e abusos da música pela ordem inaciana no Brasil, defende a tese de que esta arte não ocupava um lugar preponderante entre esses religiosos, pois o uso era muito mais funcional do que devocional[105]. Desta feita, seu cultivo era mais externo, direcionada a alcançar a massa de nativos que habitavam para além dos perímetros urbanos. No entanto, não se pode deixar de lado a contribuição, mesmo que tangencial, dos jesuítas para a difusão da música religiosa e dos instrumentos de origem europeia, que juntamente com as outras ordens religiosas e irmandades católicas propiciavam um contato inicial com os saberes musicais.

Além dos espaços institucionalizados da Igreja, ainda no século XVII, em lugares pouco convencionais podemos apreender a presença das sonoridades, a exemplo: na travessia do Atlântico. Até meados dos seiscentos, o porto da cidade de Salvador era um dos principais pontos de apoio na Carreira das Índias[106], juntamente com as ilhas atlânticas e os portos da costa africana. A parada em terras brasílicas poderia ser ocasionada pela necessidade de reabastecimento das naus, condições meteorológicas, reparação da embarcação, reagrupamento das armadas, para deixar doentes que após a recuperação podiam retomar viagem no navio seguinte, e eventualmente para o desembarque de reinóis ou colonos procedentes dos diversos portos do Império Pluricontinental português. A viagem até Salvador durava no máximo oito semanas, a depender das condições das marés e dos ventos. Neste ínterim poderiam se dar múltiplas formas de sociabilidades entre os tripulantes, inclusive a prática de celebrações católicas musicadas, principalmente pela presença constante de religiosos no trânsito entre os espaços coloniais. Como exemplo temos o padre jesuíta português Fernão Cardim, que aportou a primeira vez na Bahia em maio de 1583, em seu relato de viagem afirma que na *travessia houve confissões, pregações, ladainhas, procissões e*

---

[105] HOLLER, Marcos Tadeu. *O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial.* Revista Eletrônica de Musicologia, v. 11, p. 2, 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/01/1-Holler-Jesuitas.pdf. Acesso em: 15 de out. de 2017.

[106] *Compreende o roteiro e os navios portugueses oficiais ou particulares, que dele se serviram no desenvolvimento das relações comerciais com Portugal manteve com o Oriente durante determinado período. É, portanto, a rota marítima de Lisboa a Goa e vice-versa, através do Atlântico e do Índico.* (Cf. LAPA, José Roberto do Amaral. *A Bahia e a Carreira das Índias.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968. p. 14-15).

Misereres em canto de órgão[107]. Em narrativa de abril de 1564, do jesuíta espanhol Fernando de Alcalá consta que durante sua viagem a Índia em plena Quaresma realizou-se na quarta-feira a culminância das celebrações em que:

> *Cantaron las lamentaciones a canto de órgano muy buenas bozes, como se fuera una iglesia catedral. Fué tanta la devocion de la gente, que todos se juntaron al officio, y, como no cabian y tambien para verlo mejor, se subian por las cuerdas y xarcias de la nao, de suerte que parecian subir al cielo(...)*[108]

Podemos perceber que a embarcação aparenta estar acima de sua lotação, pois os tripulantes praticamente se acotovelarem para melhor ver a celebração. Chama-nos também a atenção a presença do órgão que acompanha os cânticos tangidos por um organista ou organeiro; até mesmo um mestre de capela sendo conduzido para tomar parte de seu ofício nas periferias coloniais. Seguindo os sons da presença musical a bordo de embarcações, nos deparamos com a carta do vice-rei D. Francisco Coutinho de 1561, escrita a caminho das Índias. O mesmo se fez acompanhar da sua capela pessoal e dos seus músicos e, no dia de *Corpus Christi* promoveu uma procissão na nau *que foi armada de muitas imagens e altares e cruzes, e levamos huum espinho da coroa de Nosso Senhor que trazia o Viso-Rey com huma crux dourada grande, muitos instrumentos que tangião*. Menciona ainda que o vice-rei levava no seu séquito dois capelães, cantores e muitos instrumentos de música e que:

> *Algumas outras vezes tivemos en festas principaes missas cantadas com suas vesporas, porque levava S. Senhoria dous capelães e cantores e muitos instrumentos de música. Eu também às vezes esforçava-me asi a cantar*

---

[107] Idem, p. 197.

[108] *Documenta Indica*, Vol.VI, p. 769. Disponível em: http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/DocumentaIndica/DocumentaIndica-006&p=845. Acesso em: 23 de nov. de 2017. Dado o fato que a primeira parte da viagem para a América portuguesa, como em direção a Índia têm rota comum, podemos considerar a referida narrativa em direção à Índia como modelo do que se passaria numa nau com destino a esse lado do Atlântico durante o referido período litúrgico. Tomamos esse exemplo a partir do que diz Cristina Cota quando discute sobre o aparente "vazio" documental acerca da música a bordo dos navios direcionados aos portos brasílicos. Segundo a autora, tal silêncio se justifica no tempo de viagem até à costa americana ser mais curto. Além do que, as naus do Brasil possuíam dimensão menor, transportando um número de tripulantes inferior se comparado aos navios da Índia. Porém, a escassez documental não impõe a inexistência de um cotidiano musical durante a viagem entre as margens do Atlântico, segundo a autora. (Cf. COTA, Cristina Maria de Carvalho. *A viagem da música religiosa nos navios de carreira para o Brasil (séc. XVI e XVII). In:* PACHECO, Alberto Vieira (ed.) Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico". Lisboa: Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. CESEM. FCSH-UNL; Grupo de Pesquisa "Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais," UFPel, 2013. p. 193-194. Disponível em: http://www.caravelas.com.pt/atas_do_congresso_internacional_a_musica_no_espaco_luso_brasileiro.pdf. Acesso em: 11 de nov. de 2017).

> *como pregar, mas Deos sabe con que vontade porque não há remedio para me mortificar nisto ainda.*[109]

Havia um esforço em reproduzir uma ambiência religiosa que contribuísse para o alívio e alento espiritual destes viajantes sujeitos aos perigos dos corsários, à violência ou calmaria no vasto Atlântico, em naus que ofereciam precárias condições de viagem que realizavam a travessia, constantemente, acima de sua lotação[110]. O ambiente marítimo mesmo com o passar dos séculos sempre foi indigesto e a presença de instrumentos e músicos significa momentos de descontração e sociabilidade, principalmente ao cair da tarde quando o sol dos Trópicos tende a ficar mais ameno.

Novamente em terra, os dois primeiros séculos estão dispostos num hiato documental em que não se encontra facilmente subsídios em fontes nem na historiografia que determinem a entrada maciça de músicos profissionais neste período. As conformações políticas e econômicas das quais a América portuguesa esteve sujeita nestes dois primeiros séculos explicam essa ausência quase absoluta. A organicidade que o meio rural impunha aos incipientes núcleos urbanos nos séculos regidos pela economia canavieira limitam inclusive a criação de espaços para execução musical por sujeitos que fazem de sua arte seu ofício. Até mesmo a vivência religiosa coletiva nesse universo que orbita entre o *plantation* e os incipientes aglomerados urbanos, esteve bastante restrita: ora pela esporádica presença de um clérigo secular (que na maioria das vezes tinha que circular por diversas propriedades num extenso território para ministrar os sacramentos e cumprir o dever pastoral); ora pela inexistência de hábeis músicos que pudessem abrilhantar as celebrações litúrgicas com um repertório sacro nas vilas e freguesias do açúcar entre os séculos XVI e XVII. Essa quase inexistência se explica também pela irregularidade de serviços imposta pela dispersão do público e pela ausência de mecenas que pudessem oferecer aos artistas profissionais, uma vez imigrados de Portugal, ou até mesmo naturais da terra, condições de trabalhos análogas aos centros metropolitanos. Já em cidades mais densamente povoadas, que em si abrigavam instituições do aparato burocrático e serviam como escoadouro para a produção açucareira, tais como Olinda e Salvador, os profissionais da música, homens versados na erudição

---

[109] *Documenta Indica*, v. V. p. 219. Disponível em: http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/DocumentaIndica/DocumentaIndica-005&p=305

[110] RAMOS, Fabio Pestana. *O festejo dos santos a bordo das embarcações portuguesas dos séculos XVI e XVII: socialização ou controle social? In:* JACSÓN, István; KANTOR, Iris (Orgs.). Festa: Cultura & Sociabilidade na América portuguesa. v. II São Paulo: Hucitec: Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001. p. 909.

estavam centrados em cargos de mestre de capela, organista ou chantre, atuando quase que restritamente em função dos templos que os subsidiavam.

Ainda nos primeiros séculos de estabelecimento da América portuguesa, os primeiros fundamentos da música eram repassados geralmente no meio familiar. Entre as elites da terra, a formação musical era mais um elemento de civilidade do que uma atividade enobrecedora, sendo assim, estava no horizonte dos pais que seus filhos reafirmassem ou fortalecessem o *status quo* de seu sobrenome na sociedade, dando continuidade às atividades patrimonializadas. Isso não impediu que alguns dos filhos dessas elites verticalizassem seu aprendizado musical em Portugal como fora o caso do poeta, cantor e compositor baiano Gregório de Matos (1633-1696). Iniciou sua formação no Colégio dos Jesuítas em Salvador e foi para Portugal em 1652, entre idas e vindas, o exílio em Angola (1694) e sua morte em Recife no ano seguinte, o *Boca do Inferno* vivenciou a difusão da polifonia musical em Portugal e se aproximou sobremaneira da música secular e desenvolveu um ouvido deveras eclético e crítico para música[111]. Em uma de suas décimas ele critica a prática do *fabordão*, tipo rudimentar de polifonia alternada com cantochão, criada na Europa no século XVI e que subsistiu no Brasil até inícios do século XX. Segundo o poeta, os padres e monges baianos em seus ofícios *cantaram mal como está já pressuposto, e inda assim vos deram gôsto, que eu vi no riso o sinal: foi-se logo cada qual direito às suas pousadas a estudar nas tabuadas da música os sete signos, não por cantar a Deus hinos, mas por vos dar badalada*[112]. Deixando de lado as críticas anticlericais e o espírito satírico do autor, em nenhum momento ele faz referência negativa aos instrumentistas que acompanham os momentos de polifonia musical, o que nos leva a entender que a habilidade dos artistas regidos pelos mestres de capela se não estavam análogas, pelo menos estavam a contento se comparados aos que serviam nas igrejas portuguesas naquele momento. Já seu irmão mais velho Eusébio de Matos (1629-1692) devotou sua vida ao serviço religioso, inicialmente ligado a Ordem Jesuíta, e posteriormente aos Carmelitas de Salvador, sendo um homem versado em vários ramos do saber e ovacionado por contemporâneos seus da estirpe do Pe. Antônio Vieira[113]. Era um compositor

---

[111] Segundo Rogério Budasz, as descrições e opiniões de Gregório de Mattos: *envolvem tanto a música da elite quanto aquela que se ouvia nas festas populares e nos bordéis. O fato de ser instruído musicalmente dá mais peso aos seus comentários, como aquele em que descreve os frades desafinando, ou quando relata suas impressões sobre um concerto de canto e violoncelo pelas freiras dominicanas em Portugal. Mas Mattos ocupa-se também da música das ruas, dos mulatos e negros, aquela música que se ouvia nos calundus, cerimônias afro-brasileiras.* (Cf. BUDASZ, Rogério. *A Música no Tempo de Gregório de Mattos.* Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004. p. 7).

[112] Cf. MATOS, Gregório de. *Obra Poética.* Rio de Janeiro: Editora Record, 1992. p. 10. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/Cronica%20do%20Viver%20Baiano%20Seiscentista.pdf . Acesso em: 15 de mar. de 2018.

[113] MAZZA, *op. cit.*, p. 22.

digno de nota por suas composições observarem os *preceitos da solfa,* entretanto, como pontua Robert Stevenson sua obra não sobreviverá aos nossos dias[114]. Os irmãos Matos são exemplos da possibilidade da aquisição de um conhecimento musical em um "Brasil" que ainda não formara espaços institucionalizados de ensino e nem mesmo que dispõe de uma gama variada de músicos com uma formação verticalizada que pudessem pulverizar os conhecimentos musicais a um número maior de diletantes.

Ainda nos primeiros séculos, o ensino da teoria musical era fundamentado principalmente no canto de órgão, correspondendo em certa medida à disciplina hoje denominada solfejo. Dentre as obras portuguesas mais divulgadas na época de Mattos, destaca se a *Arte de Canto Chão, com hvma breve Instrvcção pera os Sacerdotes, Diáconos, Subdiaconos, & moços do Coro, conforme ao vso Romano* de Pedro Thalesio (Coimbra, 1618), que por muito tempo foi um dos principais manuais de ensino em algumas partes da Colônia, visto que em lista nominal dos livros liberados pela Mesa Censória[115] em Pernambuco, no ano de 1800, o título ainda figura entre os títulos liberados para serem comercializados[116]. Os tratados portugueses que traziam em si muito do conhecimento musical desenvolvido em outras partes da Europa, tiveram uma circulação preponderante em terras brasílicas por serem mais facilmente adquiridos através da reprodução tipográfica, sobretudo nas primeiras décadas dos setecentos. A instalação de tipografias no Brasil foi proibida até 1808. Neste ano, com a transferência do governo português para cá, criou se por decreto do Príncipe Regente D. João, a *Imprensa Régia*, que iniciou a publicação de libretos de óperas em 1811. A impressão de obras teórico-musicais no Brasil iniciou-se após a Independência política, especialmente no Rio de Janeiro. Entretanto, isso não inviabilizou o desenvolvimento de uma teoria musical, estruturada e materializada em manuscritos setecentistas que tiveram repercussão em suas épocas, como: *Tratado dos tons*[117] (Salvador, 1ª metade do séc. XVIII) e o *Escola de canto de órgão* (Salvador, 1759-1760) do padre Caetano de Mello Jesus[118]; a *Arte de solfejar* (Recife, 1761) e *Muzico e Moderno Systema*

---

[114] STEVENSON, Robert Murrell. *Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History.* Anuario. New Orleans: Tulane University/ Inter-American Institute for Musical Research, v. 4, 1968. p. 2.

[115] Instituída por D. José como Mesa dos Censores Régios ou Real Mesa Censória (1768-1787), renomeada como Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame dos Livros (1787-1796), no reinado de D. Maria I, por fim, chamada de Mesa Censória durante a regência e o reinado de D. João VI, estava sob sua alçada a liberação de escritos para circulação nos domínio portugueses. (Cf. COSTA, Francisco A. Pereira da. *Anais Pernambucanos.* Recife: FUNDARPE, 1982. v. I, p. 443-446; v. VI, p. 291).

[116] VERRI, Gilda Maria Whitaker. *Tinta sobre papel:* livros e leituras em Pernambuco no século XVIII. v. II. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 2006. p. 212.

[117] Texto perdido.

[118] Padre secular natural da cidade de Salvador tornou-se referência na teoria musical setecentistas. Considerado como grande referência entre seus contemporâneos deixou sua contribuição no campo musicológico em seu

para Solfejar sem Confuzão (Recife, 1776) do pernambucano celebre Luís Álvares Pinto; e a *Arte de acompanhar* (Mariana, 1790) de José de Torres Franco.

O monopólio clerical para o exercício do cantochão durante o período e a escassez de órgãos para o ensino musical, entre o século XVII e a primeira metade do XVIII, contribuíram decisivamente para que muitos dos conhecimentos apreendidos sobre teoria da música fossem empregados em instrumentos mais acessíveis aos amantes da música ou àquele cujo aprendizado da arte complementava sua formação. Por sinal, segundo Budasz, encontram-se *nos escritos de Mattos alguns termos relacionados à prática do canto de órgão, como os nomes das notas musicais e suas alterações. São mais freqüentes os termos referentes ao aprendizado e execução instrumental à viola*[119]. Instrumento da ordem das guitarras amplamente difundida na região ibérica, que no Brasil tem seu uso ligado inicialmente às manifestações musicais populares, contudo, ganhou espaço entre as elites urbanas, que na ordem do privado cultivam a musicalidade dedilhada em suas cordas[120].

Ademais, como pudemos observar anteriormente, o reinado de D. João V na primeira metade do século XVIII, possibilitou a efervescência musical e com ela a ampliação dos espaços de formação e atuação, fomentando em Portugal um distanciamento entre o músico profissional e o amador. Mas, afinal, quando demarca-se o estabelecimento de um profissionalismo musical na América portuguesa? Ou necessariamente, quando se forja uma categoria de sujeitos que investem em sua formação artística, par dela fazer uso direto para seu sustento? Dentro do seu vasto estudo sobre aspectos socio-históricos e estéticos da música em Minas Gerais, Curt Lange afirma que o profissionalismo musical:

Tratado da Escola de Canto e Órgão, escrito entre 1759 e 1760, em que expõe suas considerações sobre a evolução da teoria musical em seu tempo, como também se torna um manual que busca de forma pedagógica resultados mais imediatos no ensino da música. Outro ponto que chama atenção em sua obra é a instrumentalização de seus conceitos a partir de vasta referência bibliográfica, fato que por si aponta o quanto da literatura intelectual de sua época estava a sua disposição e quão articulado Caetano de Mello estava com a cultura letrada portuguesa da primeira metade dos setecentos. (Cf. NEVES, José Maria. *A música e a teoria da música na Bahia do século XVIII. In:* FLEXOR, Maria Helena Ochi. (Org.) *Atas do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História* da Arte. Salvador: Edufba, 2000. p. 429- 453).

[119] Cf. BUDASZ, *op. cit.*, p. 42. Segundo Mayra Pereira a viola é o instrumento mais antigo a aparecer numa lista alfandegaria (1701 no Rio de Janeiro), sendo referenciadas segundo formato e decoração (*violas ordinárias, violas grandes, violas marchetadas, violas grandes marchetadas e violas grandes marchetadas e envernizadas).* Recebendo outra classificação segundo a forma de ser tangida, friccionada ou dedilhada, sendo essa última a mais popular. Possivelmente a utilizada por Gregório de Matos seria uma viola inspirada na guitarra espanhola, também chamada *vihuela,* por ser o mais difundido no Brasil até meados do século XVIII, quando entra em cena, a congênere guitarra portuguesa. (Cf. PEREIRA, Mayra Cristina. *A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro:* do período colonial ao final do primeiro reinado. 2013. p. 186. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro).

[120] NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com anima:* uma construção simbólica. 2008. p. 62-63. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) – Departamento de Ciência da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

> Com músicos atuando de forma autônoma e concorrendo livremente nas "arrematações", espécies de concorrência pública em que os grupos musicais eram contratados para atuar em festas e solenidade promovidas pelo Senado da Câmara, era uma realidade diversa daquela apresentada nas grandes capitais europeias. No Brasil, (...) predominou o fato profissional cooperativo, que teve nas corporações dos professores da arte de música o seu protótipo, o seu molde original, baseado sempre na iniciativa privada, mas jamais na clerical nem oficial[121].

Do contrário, se o profissionalismo já estivesse estabelecido permitiria ao sujeito subsistir da arte ou pelo menos tê-la como umas de suas atividades remuneradas. Claro que não podemos excluir no contexto os raros casos de músicos vindos de Portugal que já dispunham da garantia de um serviço com honorários pagos, como os mestres de capela e organistas nas igrejas e nas catedrais que se erguem. Entretanto, podemos compreender que apenas com a expansão e com a complexidade que o tecido urbano ganha na segunda metade do século XVIII, que pode se perceber a sedimentação de uma atividade profissional na música entre os colonos aqui nascidos descendentes de reinóis ou frutos das dinâmicas biológicas das mestiçagens.

Diante disso, consideramos que a dinamização da vida urbana sob a égide da economia mineradora, tanto na região das minas ou em cidades ligadas direta ou indiretamente a essa economia extrativista, estabeleceu ainda no século XVIII a difusão de saberes e atividades laboriais e artísticas que extrapolam os limites da economia escravista. Desta feita, podemos traçar um paralelo, neste mesmo contexto setecentista em que a lógica de urbanização se estende sobre toda a América Ibérica. Na América Espanhola, por exemplo, os músicos peninsulares são gradativamente substituídos por naturais da terra, grande parte deles mestiços de ascendência indígena (salvo os reinóis que persistem a frente dos serviços na Catedral do México), chegando a ocupar posições de destaque nas catedrais de Oaxaca, Guadalajara, Quito, Bogotá e Cuzco, como aponta Javier Marín Lopez[122]. Diferentemente ocorre na América portuguesa, onde o protagonismo musical fica a cargo de homens de ascendência africana cuja formação musical muitas vezes se deu sob o lastro de relações senhoriais entre esses e os homens versados na arte da solfa. O que também não impediu a inserção destes mulatos e pardos que viam na música uma via de fato para o alcance de alguma inserção social que os livrassem dos estigmas recaídos sobre os que se ocupavam com

---

[121] Cf. CURT LANGE, Francisco. *História da música nas Irmandades de Vila Rica:* Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto. v. I. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979. p. 36.

[122] LOPEZ, Javier Marín. *Música y músico entre dos mundos:* La Catedral de Mexico y sus libros de Polifonía (Siglo XVI-XVIII). 2007. p. 295. Tesis (Doctorado en Historia Y Ciencias de la música) – Departamento del Arte y Música, Universidad de Granada, Granada. Disponível em: https://hera.ugr.es/tesisugr/16883494.pdf. Acesso em: 11 de nov. de 2017.

atividades mecânicas[123]. Como foi o caso de Manoel de Carvalho e Melo, evocado sob o olhar da professora Silvia Lara que a partir de uma carta por ele dirigida ao Vice-Rei, na qual afirmava ser *homem pardo e filho de homem branco senhor de engenho, que sempre o criou com estimação, tanto nos estudos da gramática como também das artes liberais*. Manoel apresentou-se como Mestre de Capela e de meninas na vila de São Salvador dos Campos dos Goitacases, e pedia ao Vice-Rei que lhe concedesse a *faculdade para poder usar (...) do ornato da espada ou espadim, quando sair composto*[124], haja visto o impedimento lançado pela Lei Pragmática de 1749, que no capítulo IX proibiu o uso de artigos de luxo (tecidos, adornos e joias) aos negros e mestiços de ambos os sexos, ainda que se achassem forros ou nascessem livres. Sendo pardo, Manoel podia ser identificado com uma condição social não condizente com sua pessoa, para além do uso da arma sua condição de músico profissional versado no uso e no ensino das letras agiam como esse elemento claro de distinção na territorialidade que estava inserido. Semelhantemente ocorreu com os homens de ascendência branca ou mestiça que não possuíam relações de nascimento com as elites locais e/ou muito menos possuíam cabedal financeiro, mesmo assim se lançaram ao exercício e ao ensino da música e de outras artes liberais para não serem medidos com a régua do trabalho escravo.

Com o avançar dos setecentos veio as transformações decorrentes das oscilações políticas e econômicas inerentes ao período, marcados pelo aprofundamento da urbanização e declínio da economia mineradora. Neste cenário o amadorismo musical, começou a dividir espaço com ascensão de uma categoria de profissionais que atuaram principalmente nas cidades setecentistas. Centros que assistem à ampliação dos espaços de difusão e dos saberes musicais. A demanda crescente por esses serviços e a formação de um público ávido em consumir um repertório de qualidade não significou o ocaso de meros apreciadores desta arte, que não faziam de seu cultivo vetor de sua subsistência. Todavia, emergem referências documentais que apontam para o processo de formação de um lugar social específico para o músico profissional. Mesmo ainda circunscrito entre os universos do trabalho e da arte, paulatinamente, assistimos uma virada do entendimento sobre si. Músicos lutam e negociam para serem percebidos como uma categoria que detém um conhecimento específico que implica no uso de faculdades intelectuais complexas cada vez mais valorizadas no universo urbano. Essa é a dinâmica no qual *o ser e o viver* como músico se submete no limiar dos oitocentos. Amadorismo e profissionalismo coexistem cada vez mais, entretanto, o último

[123] NASCIMENTO NETO, 2016. *op. cit.,* p. 1453.
[124] Cf. LARA, Silvia Hunold. *Campos da Violência:* escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 350-351.

ganha novas formas, nuances e possibilidades com os acontecimentos que mudaram as texturas políticas, econômicas e sociais da América portuguesa.

2.3 Sob o *andamento*[125] da civilidade nos Trópicos: músicos e música na Corte do Rio de Janeiro

Há uma linha traçada de forma perpendicular sobre a longa duração que atravessa as experiências absolutistas das nações do Ocidente europeu entre a Renascença e as primeiras décadas do século XIX. Efetivamente, as necessidades religiosas, morais e comportamentais outorgadas por manuais de boas maneiras tornaram-se basilar para a consolidação dos reinos que experienciaram, em maior ou menor grau, uma noção de Ancién Regime. Nesses compêndios as regras do suposto "bem viver" estavam expostas e didatizadas para estabelecer regras, que acima de tudo, servem para distanciar estabelecidos e *outsiders.* O que implica dizer que está pautado sob normas de etiqueta e civilidade[126], numa sociedade estamental significava a inserção num grupo de que se diferencia pelas escolhas e que partilham gosto e costumes em comum.

Vestimenta; formas de apresentação diante de uma audiência; o que fazer e/ou não fazer à mesa; o sistema de códigos corporais compartilhados; a apreensão e teatralização de ideais religiosos; a afinidade e o gosto por determinada arte ou obra artística; enfim, a ordem do vivido era um pressuposto essencial para ser aceito ou execrado em uma sociedade de Corte. Esses códigos de conduta que permearam por mais de dois séculos as Cortes europeias foi absorvido em maior ou menor intensidade pelas elites locais das periferias coloniais. Por muitas vezes, em meio à precariedade da existência apartada das metrópoles, procurou-se reproduzir, ao seu modo, as similaridades do universo cortesão. Na América portuguesa, o divisor de águas, que reduzira essa distância entre Reino e Conquista será a transferência dos monarcas portugueses e de parte considerável de sua Corte para este lado do Atlântico.

---

[125] *Andamento é a indicação de velocidade que se imprime à execução de um trecho musical. É a indicação da duração absoluta do som e do silêncio determinando precisamente o valor das figuras.* (Cf. MED, *op. cit.,* p. 187). Aqui usamos esse termo para ilustrar a velocidade impressa na assimilação de padrões de comportamento e de aquisição de um gosto musical característico do período joanino no Brasil que se diferencia e muito a período anteriores por sua velocidade e amplitude.

[126] O conceito de civilidade segundo Nobert Elias se estabelece em pleno Renascimento a partir da segunda metade do século XVI com os tratados humanistas que estabelecem noções de gosto, etiqueta e costume em oposição às então modernas noções de "bárbaro" e de "primitivo". (Cf. ELIAS, Nobert. *O Processo Civilizador:* uma história dos costumes. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 23).

Luís Gonçalves dos Santos (1767-1844), alcunhado de Padre Perereca, contemporâneo aos eventos de 1808, relatou de forma apaixonada e entusiasmada a chegada da família real no Rio de Janeiro (depois da breve paragem em Salvador), a qual foi mesclada por obrigações vassalares e pela curiosidade e expectativa geral. Tudo era novo, de um lado, os cortesãos que apenas conheciam de ouvir falar em relatos e em cartas sobre os aspectos daquele mundo incrustado nos Trópicos; enquanto isso, colonos atônitos em acompanhar pela primeira vez uma procissão real, em que uma Rainha e seu Regente exibem formas tão peculiares de se comportar[127]. Dentre os dignatários do reino e demais instituições presentes, os irmãos da Irmandade de Santa Cecília do Rio de Janeiro, estavam como coadjuvantes, pois mesmo que não tenham sido citados na narrativa do Padre Perereca, eram os mesmos que deram suporte na celebração da chegada na Igreja do Rosário em que:

> *Uma orquestra rompeu melodioso cânticos, logo que entrou sua Alteza Real com sua Augusta Família; e ao som de instrumentos e vozes, que ressoavam pelo santuário, caminhou o Príncipe Regente Nosso Senhor com muito vagar (...) Cantavam os músicos o hino Te Deum Laudamus, e concluído o verso Te Ergo, se levantou Sua Alteza com sua Real Família (...)*[128]

Como se pode observar, tudo ocorreu como prescreve o cerimonial, a música foi estritamente religiosa, o que não impediu que outras sonoridades fossem ouvidas nos dias que se seguiram a celebração. A esse respeito levanta-se uma discussão que esteve no centro dos embates entre folcloristas, historiadores e musicólogos: a existência de uma larga cultura musical profissional que extrapola os limites do universo religioso. Lino de Almeida Cardoso em seu livro *O Som Social: música, poder e sociedade no Brasil,* desencadeia uma profícua discussão sobre o tema a partir do levantamento bibliográfico que coloca em xeque a opinião de autores que negam ou ocultam a existência de um relevante passado musical carioca semelhante ao vivido na região das Minas, por exemplo[129]. Entretanto, levando em consideração o surgimento da Irmandade de Santa Cecília do Rio de Janeiro em 3 de julho de 1784 no consistório da Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Hospício dos Homens Pardos a partir da reunião de 34 importantes professores de música atuantes na cidade e em seus arrabaldes, pode-se perceber a existência de um quadro relevante de profissionais que preexistem à chegada da Corte e todas as suas transformações dos gostos musicais e de sua

---

[127] SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para Servir à História do Reino do Brasil:* divididas em três épocas da Felicidade, Honra e Glória. Tomo I. Lisboa: Imprensa Régia, 1825. p. 27. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008286&bbm/6691#page/106/mode/2up Acesso em: 24 de nov. de 2017.
[128] Idem, p. 28.
[129]CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som Social:* Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro). São Paulo: Edição do autor, 2011. p. 42-48.

oferta. Outro ponto que chama a atenção no surgimento de Santa Cecília diz respeito ao fato de ser erigida dentro de uma irmandade de homens de cor, semelhantemente ao que ocorre em Olinda nos idos de 1783, quando os músicos desta cidade fundam tal agremiação na Igreja de Nossa Senhora do Amparo[130]. Tais irmandades amalgamam sujeitos que por sua "qualidade inferior" constroem nesse espaço devocional um lugar de enunciação em busca de reconhecimento frente aos privilégios estabelecidos na sociedade escravista. Essa presença mestiça em Santa Cecília do Rio de Janeiro já fora preconizada levando em consideração a *Consulta* datada de 1753, em que o então Governador Gomes Freire de Andrade (futuro Conde de Bobadela) em meio a questões relacionadas às já mencionadas *Pragmáticas*, escreve que alguns dos que reinvidicam o uso de armas e adornos são *homenz pardoz áfazendados, com escravatura, e fazenda: há mestres de officioz, Pintores, e muzicos e muytos, q' vivem de requerente, e dos mais officioz, que referem, com estimação, e bom procedimento pelo qual se fazem diguinos*[131]. Neste sentido, está aí exposto que a diversificação econômica e ampliação do mercado de trabalho reverberou no aumento de profissionais da música, sobretudo entre as categorias sociais alijadas do poder. Tudo indica que essa predominância parda e mulata se mantém nas décadas seguintes, pois o mulato Salvador José de Almeida e Faria (1732-1799) está dentre os fundadores de Santa Cecília. Natural de Cachoeira do Campo, Capitania das Minas, iniciou sua trajetória profissional como construtor de instrumentos musicais e professor de música. O que se sabe sobre sua trajetória profissional, circunscreve sobre sua atuação na segunda metade do XVIII como professor de música na Ilha do Governador[132] e em seguida em sua casa na Rua da Cadeia. Seu magistério lhe rendeu um patrimônio considerável para um homem de sua qualidade, cujo montante de seus bens estava avaliado em 2:651$595, sendo a maior parte desse valor referente a: instrumentos musicais confeccionados pelo próprio, com o auxílio de seus escravos, dentre eles destacamos o que tem por nome Mateus (aprendiz de carpinteiro, que na ocasião de seu inventário possuía apenas 12 anos)[133] entre os quais figuram *um teclado (6$400rs), uma*

[130] NASCIMENTO NETO, 2014. *op. cit.*, p. 120.
[131] APM, Cód. SC-100, f. 24r-24v.
[132] Dentre o processo de legitimação do território frente as pretensões francesas em 1567, Mem de Sá doa quase metade da Ilha de Paranapuã a seu sobrinho Salvador Correia de Sá, Governador da Capitania do Rio de Janeiro e a partir de então a ilha passa a ser conhecida como Ilha do Governador, e assim a ser reproduzida nos mapas. Apenas em 1710 foi criada a paróquia de Nossa Senhora da Ajuda, em capela sob a mesma invocação edificada por Jorge de Sousa (o Velho) e posteriormente ampliada (1743) integrando uma rota de povoamento que visava dar mais seguridade ao caminho vindo das Minas, principalmente na segunda metade do XVIII. (Cf. ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. *Memórias históricas do Rio de Janeiro*. v. 4. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946. p.79).
[133] Além do pequeno Mateus, Salvador José de Almeida e Faria possuía outros seis escravos, sendo cinco homens e uma mulher, classificados como do serviço da casa. Entretanto, essa quantidade de escravos

rabeca (12$300rs), dois rabecões (51$200rs e 38$000rs) e uma violeta (5$000rs)[134]; e em partituras, das quais constam os principais compositores dos setecentos (André da Silva Gomes, Antônio Leal Moreira, Antônio Teixeira e Marcos Portugal), como também italianos (Giovan Battista Pergolesi, David Perez, Luigi Antonio Sabbatine e Nicolau Jomelli), assim como de seu ilustre aluno José Maurício Nunes Garcia (1767- 1832)[135]. O valor dos bens relacionados a seus ofícios de professor de música e fabricante de instrumentos era superior à somatória dos demais bens móveis de sua casa, o que talvez demonstre que o velho Salvador José percebia a ebulição cultural do fim dos setecentos no Rio de Janeiro, e preferiu investir seu capital em sua arte. A partir deste inventário podemos levantar as seguintes questões: existe um crescente mercado de compra e venda de instrumentos na época de Salvador de Almeida, e podemos atribuir isso à formação de Santa Cecília enquanto espaço de ensino e proteção às práticas musicais; O acervo de partituras e de outras documentações musicais (tratados e manuais) permitiam uma formação vertical de seus alunos, já que os mesmos tinham acesso desde clássicos até as mais recentes composições da Europa, estando esses atualizados com o que apreciado nos principais espaços de sociabilidade musical do reinado de D. Maria I e a regência de príncipe D. João[136]. Sendo assim, a herança de Salvador José de Almeida se constitui numa evidência concreta da existência de um relevante passado musical

---

domésticos nos chama atenção, principalmente, pelo fato de Salvador Almeida apenas contar com as atividades musicais em seu sustento. O quantitativo de escravos domésticos direcionados exclusivamente para o serviço de casa, sempre esteve associado ao cabedal do senhor, sendo ele proprietário de terra ou comerciante de grosso trato. Sendo assim, mesmo havendo o silêncio da documentação acreditamos que os demais escravos do músico eram enviados as ruas do Rio de Janeiro à procura de outras ocupações (carregadores, calceteiros, boceteira e etc.) afim de amealhar vinténs a serem repartidos com o seu senhor, sendo uma prática comum das relações de exploração no contexto urbano escravista. (Cf. SANTOS, Ynaê Lopes dos. *Além da Senzala:* arranjos escravos de moradia no Rio de Janeiro, (1808-1850). 2006. p. 80-90. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo). Já sobre a posse de escravos por homens de cor livre ou libertos, segundo aponta Eduardo França Paiva, essa prática esteve ligada às características das áreas mais urbanizadas do século XVIII, senhores e escravos, por vezes, viveram e trabalhavam lado a lado sem a distinção espacial imposta pelo mundo rural. Esse grupo de pardos e mulatos se configuravam como maior grupo de senhores de escravos desta época, já que a propriedade escrava funcionava como um marcador socioeconômico de condição jurídica. (Cf. PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo:* uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI-XVIII, as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 116-117).

[134] CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista: a Vida e a Construção da Cidade da Invasão Francesa até a Chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 185.

[135] Idem, p. 415-416.

[136] Desde 1792 D. João assume informalmente o papel de regente, porém só em 1799, após do atesto da doença mental de D. Maria I e da deliberação do Conselho de Estado sobre a incapacidade da monarca de governar se formaliza a regência, a qual não contava com o apoio de todos os conselheiros. A monarquia portuguesa não passaria ilesa aos ventos do liberalismo e as ressonâncias da Revolução de 1789. O crescimento da aristocracia comercial, a movimentação partidária no seio da nobreza e a incapacidade pessoal de governar (segundo críticos da época) eram argumentos que sustentavam essa oposição, e acompanhariam D. João durante todo seu reinado nas duas margens de Atlântico, e culminariam na Revolução Liberal do Porto de 1820. (Cf. PEREIRA, Jorge. COSTA, Fernando Dores. *D. João VI:* um príncipe entre dois continentes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 79-83).

carioca que dialoga com o vivido na Região das Minas, a qual em maior ou em menor grau influenciou sua formação musical.

Além de Salvador esteve arrolado entre os professores da música de Santa Cecília o diversas vezes biografado José Maurício Nunes Garcia[137]. Em 1784, em ocasião da fundação de Santa Cecília do Rio de Janeiro, o músico mulato estava com apenas 17 anos, no entanto, já despontava como exímio mestre em sua arte, habilidade que despontará desde a mais tenra infância, quando já possuía *belíssima voz e cantava admiravelmente* com *prodigiosa memória (...) em reproduzir fielmente tudo quanto ouvia executar*, e além do mais, *improvisava melodias e tocava viola e cravo sem jamais ter aprendido, segundo palavras de seu primeiro biográfo Manuel de Araújo Porto-Alegre[138]*. O fato é que a Santa Cecília do Rio de Janeiro tinha aglutinado em seu interior desde fins do século XVIII músicos com verdadeira inteligência de música (como dispõe os Compromissos da irmandade), que desde sua entrada deixavam clara a qualidade de seu estado e a sua naturalidade para que a mesa pudesse admitir ou o excluir se acaso se mostrassem inábeis, ou tivessem uma vida desonesta sendo motivo de escândalo entre seus pares[139]. A corporação de músicos se manteve atuante durante os anos que se seguiram, e ampliou seu raio de atuação com a chegada da Corte portuguesa, que com ela atraiu da Europa uma gama diferenciada de cantores e instrumentistas vindos do Reino, incentivados por essa deriva cortesã e cientes que as oportunidades com a invasão francesa seriam escassas, como foi o caso dos *castratis*, que segundo Kristina Augustin encontravam-se *em pleno desaparecimento na Europa*, contudo, *imigraram para o Brasil, mantiveram o seu prestígio e conservaram os seus altos salários*, sendo acolhidos pela Corte do Rio de Janeiro[140].

A partir de 1811, com a vinda de Marcos Portugal (1762-1830) para a Corte, inaugura-se, por sua influência, um momento de trânsito de músicos vindos de Lisboa. Podemos citar Joaquim José Agostinho de Almeida como um dos atraídos pelas possibilidades desembarcou no Rio de Janeiro em 1811 e logo se envolveu nas atividades da Capela Real até retornar a

---

[137] Dentre as diversas tentativas de remontar detalhes da trajetória de vida do padre mulato José Maurício Nunes Garcia, indicamos a obra da pesquisadora Cleofes Person de Mattos pela riqueza de detalhes sobre a vida e obra deste artista, levantada a partir da descoberta de documentos inéditos. (Cf. MATTOS, Cleofes Person de. *José Maurício Nunes Garcia:* Biografia. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996. p. 84. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasgerais/drg927722/drg927722.pdf. 02 fev. 2018).

[138] Cf. PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Apontamentos sobre a Vida e as Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. *In:* MURICY, José Cândido de Andrade *et alii*. *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: INM/FUNARTE/PRÓ-MEMUS, 1983. p. 23.

[139] ANRJ – *Avulsos* - Cx. 5, pct. 3.

[140] Cf. AUGUSTIN, Kristina Neves. *Os castrati e a prática vocal no espaço luso brasileiro (1752 – 1822)*. 2013. p. 161-164. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.

Portugal nos idos de 1822. Porém, regressa a Corte (agora imperial) por volta de 1830 para assumir o cargo de cantor na Capela e paralelamente desempenhando as atividades de 1ª viola e arquivista no Teatro de São Pedro de Alcântara[141]. Podemos citar também o já arrolado músico da Capela Real em Lisboa José Batista Avondano, que desloca-se com a Corte em 1808 e se estabelece no Rio de Janeiro compondo a nova Capela[142]. Tiveram aqueles que vieram inclusive de fora de Portugal e viam nessa situação de "Império à deriva"[143] uma possibilidade de ascensão, visto que a partir de 1811 há um processo de renovação dos músicos que servem na Real Capela. Neste contexto podemos situar o violinista Francisco Inácio Ansaldi, italiano de nascença que vivia em Montevidéu. Talvez não encontrara melhores condição de existência por intermédio da música e se instala em 1810 no Beco do Cotovêlo, sendo que no mesmo ano requer de D. João um lugar na dita Capela e lá figura presença até os idos de 1828[144] recebendo 86$712 por cada quartel de ano (3 meses) de serviços prestados, tornando-se o mais bem pago instrumentista no fim de sua carreira[145].

Ademais, o oxigênio lançado sobre a vida cultural carioca a partir de 1808 contribui para a consolidação e a ampliação de uma categoria de homens livres, de ascendência africana ou não, que devotaram sua vida em seu ofício de músico. Tal o grau de complexidade dessas relações internas a esses artistas que em 1821, um grupo de músicos, alguns deles excluídos ou dissidentes de Santa Cecília do Rio de Janeiro, pretendem fundar naquele ano uma congênere na Freguesia de São João de Icaraí, na Vila Real da Praia Grande. No entanto, a Irmandade do Rio de Janeiro deu início a uma ação de embargo a irmandade rival, se apoiando na justificativa de que o estabelecimento desta nova agremiação seria danoso a sua primazia sobre os serviços musicais e a qualidade dos serviços prestados por seus

---

[141] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo:* 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. v. II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. p. 133. O instrumento tangido pelo músico deve se tratar, provavelmente, de uma derivação da "viola de braço". Tem uma estrutura semelhante ao violino, embora de dimensões um pouco maiores e timbre mais grave, integra regularmente a orquestra sinfônica e o quarteto de câmara após a importância dada ao instrumento por Haydn e Mozart que compuseram sonatas e duetos para o instrumento.

[142] Idem, p. 141.

[143] Parafraseando o título do livro de autoria de Patrick Wilcken que recria com toda vitalidade narrativas e adversidades históricas acerca do trânsito forçado dos Bragança para o Brasil.

[144] CURT LANGE, Francisco. *Os primeiros subministros musicais do Brasil para o Rio da Prata:* a reciprocidade musical entre o Brasil e o Prata. A música nas ações bélicas. (De 1750 até 1855, aproximadamente). Revista de História, São Paulo, n. 112, 1977, p. 394. Disponível em: www.periodicos.usp.br/revhistoria/article/download/62240/65067. Acesso em: 23 de abr. de 2018.

[145] ANRJ, *Fundo Casa Real e Imperial*. Cx. 12, pct. 1, D. 12. *Relação nominal dos empregados na Capela Imperial e dos seus vencimentos relativos ao 4º quartel do ano de 1828.*

confrades[146]. Abaixo trazemos um trecho da defesa da Irmandade (a de Icaraí) embargada, transcrita por Ayres de Andrade:

> *Pretendemos evitar o nosso prejuízo, que até agora os embargantes nos têm causado, tirando-nos a nossa subsistência com os seus escandalosos monopólios, deixando passar anos inteiros sem que nos admitissem a uma só função, enquanto eles, embargantes, tinham duas e três no mesmo dia, não podendo satisfazer a todas, suscitando clamores gerais... e eis aí a causa porque nós procuramos sair para fora daquela irmandade, onde encontrávamos só injustiças em conseguirmos a nossa subsistência; tratamos por isso de formar uma nova irmandade debaixo da mesma invocação e da mesma regra e Compromisso, requerendo distrito diverso para as nossas funções; e assim não prejudicarmos os embargantes*[147]

Ao que parece, a defesa de sua categoria profissional tem sido a tônica de ambos os lados da Baía de Guanabara. A luta do fim do monopólio evidencia rivalidades existentes entre o grupo de músicos neste contexto que podem ter sido geradas por diversos motivos, dentre eles: o crescente número de músicos a atuarem nos espaços da Corte e a presença estrangeira maciça no *hall* de confrades da Irmandade embargante, visto que na transcrição acima, ainda segundo Ayres de Andrade, apenas músicos naturais da terra assinavam o requerimento[148]. Concluímos então, que os espaços de devoção, como a Irmandade de Santa Cecília do Rio de Janeiro, não estavam isentos de hierarquias internas e de disputas pelas possibilidades de subsistência e inserção social (concernentes a sua realidade extramuros), como ocorre com outras confrarias que aglutinam confrades segundo critérios de ofício e ocupação. O exemplo desse impasse entre essas duas congêneres expõe o protagonismo social de uma categoria profissional estigmatizada no passado, mas que agora começa a entender o

---

[146] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865:* uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. v. I. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. p. 98. Tramita em 1819 na *Mesa de Consciência e Ordens* um pedido feito pela confraria para que se faça cumprir no Rio de Janeiro, o mesmo que se concedeu à Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, segundo o disposto no alvará régio de 15 de novembro de 1760. Segundo os confrades cariocas, o amadorismo de alguns tem sido nocivo a manutenção da Irmandade, visto que muitos tem exercido publicamente a Arte da Música e não tem buscado se associar. Tal reconhecimento da primazia da confraria sobre os serviços musicais serviria *para se evitar assim adecadencia d'ella, eodezamparo dos indigentes Irmaons e mizeraveis Viuvas, que d'outra forma perecerão a Mingoa.* (Cf. ANRJ, *Mesa de Consciência e Ordens*. Cód. 26, v. 8, n. 979, p. 36).

[147] Cf. ANDRADE, v. 1, *op. cit.*, p. 100.

[148] Dentre os músicos podemos citar: Francisco José Martins clarim mor do Primeiro Regimento de Cavalaria Ligeira e em 1847 pretende ocupar *o logar de contrabaixo na Orchestra da Capella Imperial que se acha vago por ter fallecido Lino José Nunes que o preenchia.* ANRJ, *Coleção Eclesiástica*, Cx. 923, pct. 47, doc. 74.; Joaquim José de Mendanha, que na época possuía apenas 21 anos, pardo natural Itabira do Campo, Minas Gerais, indo ao Rio de Janeiro se torna Mestre da banda do 2º Batalhão de Caçadores (1822), em seguida migra para o Rio Grande onde inicialmente atua como combatente na Guerra dos Farrapos (1835-1845) e depois se estabelece como professor de música em Porto Alegre. Para maiores informações biográficas, ver: MARQUES, Letícia Rosa. *O Maestro Joaquim José de Mendanha:* música, devoção e mobilidade social na trajetória de um pardo no Brasil oitocentista. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

novo *status* que ocupa enquanto artista e sua qualidade mestiça não é mais o seu único obstáculo. O que se sabe sobre o desfecho da rixa entre os músicos da Corte é que após seis anos os dissidentes de Icaraí voltaram submissos e contritos ao seio da corporação que haviam repudiado segundo afirmar Ayres de Andrade[149].

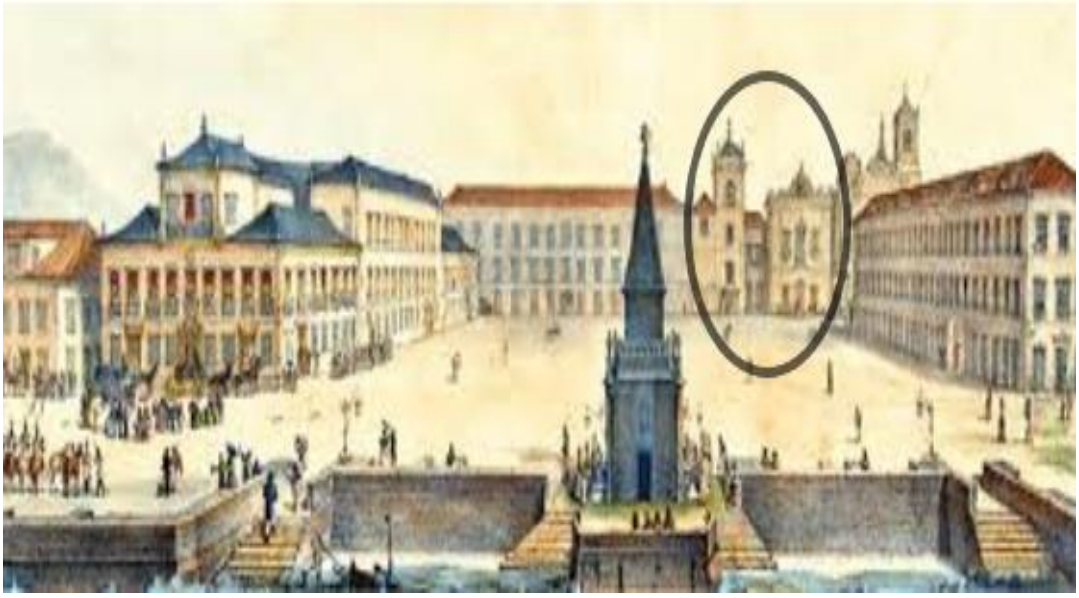
No tocante a chegada de novos artistas as *margens de cá do Atlântico* esteve ligada a motivos semelhantes a outros imigrantes. Neste sentido, podemos elencar fatores repulsivos relativos às condições de vida na Europa em determinados momentos; na outra ponta desta questão, temos os fatores de atração, relacionados às visões em relação às Colônias e suas possibilidades de enriquecimento e promoção social (realidade que não era franqueada a todos). Entre os fatores que vão demarcar esse crescente migratório neste momento de modulação no Mundo, isto é, as primeiras décadas do século XIX, elenca-se: questões políticas e econômicas ligadas às ressonâncias revolucionárias em França, seguida da ascensão napoleônica, as complicações econômicas vividas por Portugal pelo cenário de embargo imposto pelo mais novo imperador da Europa, as possibilidades de exercer uma vida profissional longe dos rígidos padrões culturais ibéricos. Todos esses motivos influenciaram em maior ou menor grau o deslocamento de artistas profissionais da Europa para o Brasil neste contexto. O que se tem notícia é que apenas José do Rosário Nunes, seminarista de Vila Viçosa, e o padre Francisco de Paula Pereira, ambos versados em música religiosa, chegaram com a Corte do Regente[150]. Mesmo dispondo de um considerável leque de artistas nos espaços de ensino e de apreciação da música em Lisboa, como já observamos anteriormente, a precariedade a qual foi realizada a fuga dos Bragança, não os permitiu uma maior atenção dos pormenores como este.

Após a rápida estadia em Salvador, a família real se reúne em início de março de 1808 com a sua Corte em deriva no Rio de Janeiro, logo em seguida, se estabelecendo e buscando quase que simultaneamente construir um ambiente mais propício para o abrigo da realeza forçadamente lançado ao "exílio". Em alvará de 15 de junho do corrente, determina que devido a *situação precária e incommoda, em que se acham o Cabido e Mais Ministros da Cathedral (...) seja transferido com todas, pessoas, Cantores e Ministros (...) para a Igreja dos Religiosos do Carmo, contigua, ao Real Palácio*[151] .

---

[149] ANDRADE, *op. cit.*, v. 1, p. 103.
[150] CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005. p. 55-56.
[151] Cf. *COLEÇÃO DAS LEIS DO BRAZIL.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1981. p. 55. Disponível em: http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/18319. Acesso em: 23 de fev. de 2018.

Figura 2 - Vista do Largo do Palácio do Rio de Janeiro gravura de Jean B. Debret.



Fonte: DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. v. II. São Paulo: Círculo do Livro, 1982. p. 470.

A Igreja da Confraria do Rosário, usada às pressas para celebrar a chegada da realeza portuguesa e de Corte, sediava desde 1737 o Cabido do Rio de Janeiro e contava com um corpo de capitular instalado e um relevante grupo de músicos sob a liderança do padre José Maurício. Além das precárias condições físicas do prédio, implícitas no excerto do alvará, sua distância do núcleo espacial do poder que se instaura na cidade no Largo do Paço (figura 2) inviabiliza sua permanência na Igreja dos negros. Fato que propicia a ascensão da Igreja dos Carmelitas (em destaque) a categoria de nova Sé da cidade e Capela Real. Espaço onde os monarcas e sua Corte poderiam ter maior comodidade e o Culto Divino ter maior decência e esplendor, por sua proximidade e pela estrutura que o Carmo possuía se compara a sede anterior. Em Portugal a Capela Real funcionará no Palácio da Ajuda, num lugar diferente ao da Catedral de Lisboa situada na Igreja de Santa Maria Maior, portanto a junção das duas em um mesmo espaço gerou problemas iniciais no processo de transferência imediata, como a disputa entre importantes figuras do clero pela manutenção de suas posições de poder na hierarquia[152]. Como também havia resistência dos músicos portugueses em se misturarem com colegas naturais da terra, que traziam sobre si os traços visíveis de sua mulatice, como era o caso do padre José Maurício[153]. Alguns dos impasses gerados por essa transferência com o tempo foram contornados e já em 1809 a hierarquia e questões disciplinares musicais na

[152] ABREU, Laurinda. *O estabelecimento da Capela Real do Rio de Janeiro (1808), ou o recurso cerimonial barroco como afirmação do poder. In:* Actas do II Congresso Internacional. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003, p. 382-386. Disponível: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7548.pdf. Acesso em: 25 de out. de 2017.
[153] CARDOSO, 2005, *op. cit.*, 53.

Capela são definidas no *Estatuto* da Sancta Igreja Cathedral e Capella no Título que trata *Dos Benefíciados Capellaens: dos Thesoureiros e dos Muzicos,* em que fica claro o controle sobre possíveis ausência e aplicação de multa *segundo a qualidade dos erros*, em ensaios e apresentações nos Ofícios[154]. Além do que, se firmava neste Estatuto as precauções necessárias que os responsáveis pela música deveriam tomar nos ritos da monarquia e do catolicismo no que concerne à observância do calendário festivo, que contava com mais de cinquenta celebrações litúrgicas por ano[155], e na prontidão para servirem a qualquer momento, segundo as exigências e necessidades do monarca.

Na percepção dos músicos da cidade, tanto os que já atuavam antes da Real presença, como aqueles que foram atraídos por tal, a Capela Real se tornou um local de encontro e um centro de referência aos que estavam envolvidos nesta arte. Assim como ser confrade de Santa Cecília, estar arrolado como músico na Igreja do Carmo conferia confiabilidade e qualidade, pois estar ao serviço Régio agregaria ainda mais capital simbólico a esses artistas, sendo evidente que: tanto a nobreza instalada, quanto a da terra, fariam questão em contratar os serviços de músicos que também servissem ao Regente para atuarem em suas confrarias e celebrações públicas. O autor do *Hino Nacional Brasileiro,* Francisco Manuel da Silva (1795-1865) que aos 14 anos começou a servir como tiple, ou seja, soprano no coro da Capela Real, destacando-se foi lhe financiado pelo *Erário Régio* o estudo de violino por recomendação de Marcos Portugal[156], se aperfeiçoando em composição com o austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858)[157] durante a estadia em terras brasílicas, galgando com o passar do tempo uma posição como *diretor de música* a serviço de importantes *Ordens Terceiras* como a do Carmo e a de São Francisco de Paula; e irmandades como a do Santíssimo Sacramento da Candelária[158].

---

[154] BNRJ, II-34, 17, 27. *Estatuto da Santa Igreja Catedral e Capella do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1811. p. 27-28.

[155] O *Estatuto* dividia em quatro ordens (segundo o grau de importância) o calendário festivo a ser celebrado na Sé, e consequentemente na Capela Real. Para maiores detalhes, ver quadro com datas fixas disposto em: (Cf. MONTEIRO, Mauricio. *A construção do gosto:* música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro, 1808-18021. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 298).

[156] BNRJ, Seção de Manuscritos, C - 8,16, anexo 3. *Requerimento de Manuel Joaquim Correia dos Santos, 6 de dezezembro de 1811*.

[157] *Sigmundo Neukomm foi talentoso e conhecedor da estilística clássica. Estudou contraponto e harmonia com Michael Haydn e em 1798 e, após concluir estudos, estudou com o irmão mais ilustre, Franz Joseph Haydn. Como a maioria dos músicos do século XVIII e da primeira metade do XIX, Neukommm também era tipo nômade. Passou pela Suécia, Rússia e França; veio ao Brasil em 1816, saiu em 1822 e voltou a Paris. (...) Morreu em 1858 em Paris, como um dos mais prolíficos compositores e maiores instrumentistas do século XIX.* (Cf. MONTEIRO, Maurício. *Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX. In:* MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. (Orgs.) História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010. p. 99).

[158] HAZAN, Marcelo Campos. *Francisco Manuel da Silva's Swan Song. Inter-American Music Review*, v. 16, n. 2, 2000, p. 33.

O incentivo na formação de Francisco Manuel da Silva é apenas um pequeno exemplo no que se transformou a Capela Real, que era muito além de um espaço de pompa musical e de demonstração de poder. Para os músicos se tornou num espaço de profissionalização, um tipo de "Seminário da Patriarcal" em terras tropicais, pois mesmo que não funcionasse com o modelo conservatorial, os esforços de D. João em promover o fausto musical proporcionavam a circulação de grandes mestres e a troca de saberes entre esses e os que estavam sob sua direção, por um viés não convencional. A certeza deste profissionalismo foi o incremento anual no número de músicos contratados a cada ano, sendo 32 em 1811 e alcançando em 1824 a marca de 64 músicos divididos entre os diversos naipes do coro e da orquestra, sem contar com os que eram contratados esporadicamente para servirem em grandes solenidades, que nas palavras do viajante Alexander Coldelaugh em 1816 satisfazia *plenamente os amadores da música (...) constituída como a antiga capela real de Lisboa e não se havia olhado despesas*[159].

Os incentivos sobre a Capela não ficaram apenas na contratação de músicos, como também na aquisição de repertório. Em 1810, antes da chegada de Marcos Portugal, D. João mandou vir do Palácio de Queluz o arquivo musical, onde funcionará um teatro real, ficando essa documentação sob responsabilidade do padre José Maurício que agora acumulará os cargos de arquivista, mestre de capela e organista; sendo o primeiro posto a causa da debilidade de sua saúde como afima em documento de julho de 1822 endereçado ao então Príncipe Regente D. Pedro[160]. Anterior ao declínio de sua trajetória, José Maurício produziu mais de setenta obras, em maior parte escritas para acompanhamento de órgão, porém não se excluiu a música instrumental com a presença de violinos, violetas, flautas, clarinetas, fagotes, clarins, trompas e contrabaixo, a exemplo das *Matinas de São Sebastião a 4 vozes com orquestra*[161]ou a *Missa a Nossa Senhora da Conceição,* considerada por alguns musicólogos sua obra prima[162]. À medida que foram chegando músicos no Rio de Janeiro, José Maurício pode contar com um número maior de instrumentistas, traço que marcará inclusive suas composições que, nos anos iniciais de atuação na Capela, tem perfil mais para funções de organístico e passam a usar e abusar mais da polifonia com emprego de diversos naipes. Entretanto, a chegada de Marcos Portugal, coloca José Maurício como responsável pela logística (arquivos, organização, direção, ensaios do coro); enquanto Portugal era responsável

[159] CARDOSO, André. *A música na Corte de D. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 83.
[160] Cf. MATTOS, 1996, *op. cit.,* p. 84.
[161] Idem, p. 85.
[162] Composta em 1810, a partitura autografada encontra-se depositada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

pela composição e direção da música a ser cantada apenas nas festividades mais importantes, em particular aquelas em que D. João e sua família estivessem presentes, além de ser professor da prole real[163].

Juntamente com a Capela Real, a Real Câmara ficou conhecida como mais um importante espaço de execução musical, contudo, mais restrito do que a igreja carmelita. Pois, a particularidade das apresentações só abrangia a um público que orbitava no mais íntimo círculo da corte e que possuía acesso ao Paço Real, ao Palácio da Quinta da Boa Vista ou a Fazenda de Santa Cruz, cuja responsabilidade seria estar vinculada aos ritos não sagrados e às formalidades civis que ocorrem nesses espaços, em que a produção musical apreciada é essencialmente profana. A existência de uma congênere em Portugal[164] e a inexistência de uma casa de espetáculos que estivesse à altura dos Bragança são os dois principais motivos para o fomento da música da Real Câmara. Segundo André Cardoso, havia uma variação em relação ao efetivo de músicos atuantes na Câmara. Dependia do repertório a ser tocado que poderia necessitar de uma orquestra completa ou apenas pequenos grupos de câmara. Em relação ao repertório, a música era basicamente instrumental, sendo correntes as serenatas tendo como solistas os castrados da Capela Real ou até mesmo o solo de algum instrumentista, como demonstra a imagem a seguir[165].

Figura 3 - D. João VI ouvindo padre José Maurício ao cravo. Óleo sobre madeira, de Henrique Bernadelli (segunda metade do século XIX).

Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional.

[163] Por ordem de nascimento: a infanta D. Maria Isabel (futura rainha de Espanha), o príncipe real D. Pedro de Alcântara (futuro Imperador do Brasil e subsequentemente rei de Portugal), a infanta D. Maria Francisca de Assis (futura esposa do infante espanhol, Carlos de Bourbon) e a infanta D. Isabel Maria (futura regente de Portugal).

[164] Segundo o clássico estudo de Joseph Scherpereel, durante o período de 1764 e 1834, 143 delimitaram suas trajetórias artísticas dentro da orquestra da Real Câmara, sendo 55 de origem italiana, 35 de origem portuguesa, 25 de origem espanhola, 22 de origem germânica, 5 de origem francesa e 1 de origem inglesa demonstrando o quão diversa a formação desses indivíduos e sua influência em termos de repertório e estilo no interior deste espaço de produção e execução artística. SCHERPEREEL, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Serviço de Música, 1985. p. 89. Movimento semelhante acontece a partir de 1810 na Real Câmara do Rio de Janeiro com a chegada dos primeiros estrangeiros contratados para servir ao então Príncipe Regente. Cf. CARDOSO, 2008. *op. cit.*, p. 112-113.

[165] Ibidem, p. 109.

Segundo o minucioso relato do Padre Perereca sobre a festa de casamento da princesa Dona Maria Tereza de Bragança (1793-1874) com seu primo D. Pedro Carlos de Bourbon (1786-1812) em cerimônia pomposa de 13 de maio de 1810 contava com a participação não apenas dos músicos da Real Capela, como aqueles que serviam a então regente em sua Câmara[166]. A Gazeta do Rio de Janeiro relata que aos 14 de abril de 1818 foi celebrada missa na *Capella dos Terceiros do Carmo* sob a condução do Bispo de São Tomé, *cantada pelos melhores Professores da Real Camara e Capella, regidos por Fortunato Mazziotti[167], Mestre da dita Capela[168].* No ano seguinte, em virtude do nascimento da Princesa de Beira Maria da Glória (1819-1853) *celebrou em Pontificial o Ilustríssimo Monsenhor Roque da Silva Moreira. A musica foi da composição do célebre Marcos Portugal, executada por muitos músicos da Real Câmara e capela, e dirigida pelo mestre da mesma o Padre José Maurício Nunes Garcia[169]*. O que nos leva a concluir que a medida em que o quantitativo de músicos contratados foi se acentuando, a circularidade destes entre os dois espaços foi seguindo o mesmo andamento. Em acurada análise iconográfica sobre a pintura *Estudo para a Sagração de D. Pedro I* de Jean Baptiste Debret, pertencente ao acervo do Palácio do Itamaraty, em Brasília, Luiz Alves da Silva identifica na parte superior da imagem onde está o coro da Igreja do Carmo um total de 67 pessoas visíveis e, além de mais 13 pessoas não visíveis entre os que ficaram atrás dos lustres e do órgão positivo, isso significa uma estimativa de 80 músicos, número que demonstra a atuação complementar entre a Câmara e a Capela, além dos músicos de fora contratados para estes momentos de excepcionalidade[170]. Por outro lado, a necessidade do incremento da orquestra em celebrações da realeza levava estes músicos a extrapolarem sua atuação para além dos espaços ao qual estavam assentados. O que talvez venha diferenciar os músicos destes dois espaços seja o fato de que na Câmara o nível técnico exigido seria superior a média dos congregados na Capela, pois a criatividade de

---

166 Cf. SANTOS, 1825, v. I, *op. cit.*, p. 254.

167 Filho do cantor italiano Antônio Mazziotti, músico da companhia dirigida em Portugal por David Perez, Fortunato nascera em Portugal nos 1782, em sua trajetória foi ajudante dos mestres de capela da Patriarcal de Lisboa no início do XIX, onde aperfeiçoou suas habilidades como compositor, migrando para o Rio de Janeiro em 1808, onde gradativamente foi ganhando espaço até ser nomeado em 1816 de mestre da Real Capela em 1816, dividindo as atividades musicais com o Padre José Maurício. (Cf. VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses:* história e biografia da música em Portugal. Lisboa: Typographia Matos Moreira de Pinheiro, 1900. p. 77-78. Disponível em: https://archive.org/stream/diccionariobiog00vieigoog#page/n166/mode/2up. Acesso em: 02 de jan. de 2018).

168 GRJ, 25/04/1818. n. 33. Todas edições deste periódico estão disponíveis em: https://bndigital.bn.gov.br/artigos/gazeta-do-rio-de-janeiro-2/

169 GRJ, 19/05/1819. n. 40.

170 SILVA, Luiz Alves da. *Reflexões sobre a prática musical na Capela real e imperial do Rio de Janeiro inspiradas em uma pintura de Debret. In:* LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Orgs.). *As Músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime:* repertórios, práticas e representações. Lisboa: Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. p. 487-488.

compositores era uma exigência posta pela gosto sofisticado da Realeza em sua intimidade musical e dos vultuosos currículos dos compositores e solistas contratados por D. João, levando em alguns momentos, dura concorrência entre as duas orquestras[171]. O que se sabe que talvez por essa "quebra de braços" entre os profissionais da música, ou por questões meramente burocráticas da regência de D. Pedro, houve uma união entre as duas instituições a partir de julho de 1822 quando os músicos da Câmara começaram a ser pagos na folha da Capela[172].

Divagando um pouco mais sobre outros espaços de execução musical, sabe-se que antes da chegada da Corte portuguesa, funcionou na cidade duas casas de ópera: a *Ópera Velha* e a *Ópera Nova*. Segundo uma espécie de catálogo coordenado pelo cenógrafo José Dias (publicado recentemente), a primeira foi construída antes de 1767 no Largo do Capim (antigo Largo da Forca), reafirmado o que foi dito por memorialistas, esta casa foi de propriedade de um mulato de batina alcunhado de padre Ventura[173]. Entretanto, em seu trabalho de 2004 (anos antes do catálogo) o pesquisador Nireu Cavalcanti consegue encontrar uma escritura datada de 1719, de fundação de uma sociedade composta por três artistas, sendo um deles o músico Antônio Pereira, responsáveis em gerir um teatro de marionetes. Estabelecendo quase meio século para o início das atividades teatrais em espaço específico no Rio de Janeiro, concluindo que na realidade a Ópera Velha seria a segunda casa de espetáculos da cidade em termos cronológicos. No que tange a esta, acredita-se que entra em funcionamento ainda na primeira metade dos setecentos e não no ano de 1767, pois tanto um relato de um tripulante de um navio francês datado de 1748, quanto uma escritura do ano seguinte, dão conta da existência do espaço administrado pelo licenciado Boaventura Dias Lopes, que, em substituição das marionetes, passou a usar atores de carne e osso, o que logrou ao espaço a denominação de *Ópera dos Vivos* situada na Rua do Marisco da Alfândega[174]. As escassas fontes indicam que este teatro foi destruído por um incêndio durante a encenação da obra *Os Encantos de Medeia* de Antonio José da Silva, *o Judeu*, em 1775[175].

---

[171] CARDOSO, 2011. *op. cit.*, p. 204-205.
[172] Ibidem.
[173] DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio:* do século XVII ao XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012. p. 51-52.
[174] Ao contrário do referido padre mulato Ventura que falam os memorialistas e insistem os desinformados, Boaventura de Dias Lopes nascera no Rio de Janeiro em 1710, graduando-se em Coimbra e depois tomando o Hábito de São Pedro em 1749, não havendo referência a qualidade mulata que carregava em nenhuma documentação, o que também não exclui a possibilidade. Mesmo após a ordenação continua na administração de seu empreendimento até o arrendamento em 1754 do mesmo até seu falecimento na primeira metade da década de setenta. (Cf. CAVALCANTI, 2004. *op. cit.*, p. 171-173).
[175] Cf. AUGUSTIN, *op. cit.*, p. 157.

Já a Ópera Nova tem data de construção incerta, porém há indicações de entre 1758 e 1760. Construída ao lado do Paço e ao Fundo da Casa de Cadeia e Câmara do Rio de Janeiro, na órbita do poder colonial, tornando-se, entre o incêndio da Antiga Ópera até a inauguração do Teatro Real São João, o principal palco de espetáculos teatrais e musicais da América portuguesa[176]. A partir de 1808 passou por uma série de melhorias estruturais, talvez isso tenha contribuído para receber o nome de Teatro Régio. Seu palco acolheu estreias importantes como as das óperas *Le due gemelle (1809)* do Padre José Maurício, e começou a executar óperas *L´oro non compra amore* (1812) e *Artaserse* (1813) de Marcos Portugal, além de cantatas homenageando D. João VI, escritas por poetas e compositores locais. O comerciante inglês de Yorkshire, John Luccock[177] é conhecido pelos seus comentários pessimistas em relação a América do Sul, a lógica do capitalismo industrial que começa se desenvolver, visão de mundo que sempre o coloca em defesa da intervenção europeia nestes espaços coloniais. Convém dizer que esse olhar eurocêntrico tenha sido também lançado sobre essa casa de espetáculo que, em suas palavras, é:

> *Entre os locais de diversões públicas e de lazer em uma grande cidade, o teatro normalmente ocupa um lugar principal. Assim pode ser com o Rio, na opinião dos habitantes, mas alguns, que viram outras casas do gênero, outros arranjos cênicos e performances, podem unir-se a eles na admiração do que é encontrado aqui. (...). As performances são dignas do lugar e estilo em que elas são encenadas. A orquestra é pequena, inconveniente e mal fornecida. Muitas das peças dramáticas contêm representação, que com uma pequena porção de bom senso e bom gosto seria banida para sempre do palco*[178].

Dificilmente a fala de Luccock pode servir para abalizar a qualidade dos músicos dispostos por ele não ser um especialista na arte e também devido ao seu olhar carregado de preconceitos. Entretanto, acreditamos que a orquestra esteve mais bem guarnecida de músicos nas apresentações que havia a régia presença, sendo assim, não é de se estranhar que o inglês tenha ido para um espetáculo corriqueiro e daí tenha tirado suas conclusões. O que se percebe no relato é que as melhorias estruturais realizadas em 1808 ainda não foram concluídas e,

---

[176] CAVALCANTI, *op. cit.*, p. 174.

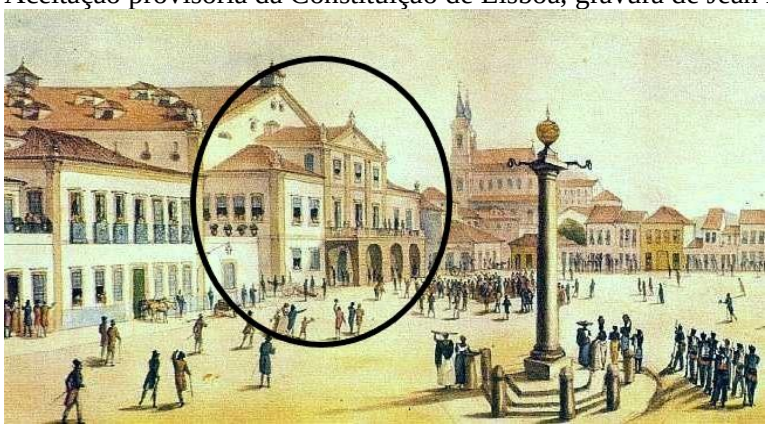
[177] Desembarcou no Brasil em junho de 1808 e permaneceu no Rio de Janeiro até 1818.

[178] *Among place of public amusement and recreation in a great city, the Theatre usualy holds a principal place. So it may be with that of Rio, in the estimation of the inhabitants; but few, Who have seen other houses of the kind, other scenic arrangements and performances, can unite with them in admiration of what is to be found here.(...) The Performances are worthy of the place and style in which they are brought out. The orchestra is small, inconvenient, and ill-supplied. Many of the dramatic pieces contain representations, which a small portion of good sense and taste would banish for ever from the stage.* (Cf. LUCCOCK, John. *Notes on Rio de Janeiro and the southern parts of Brazil (1808-1818).* Londres: Samuel Leigh, 1820 p. 89. Disponível em: http://purl.pt/23656/4/ds-xix-252_PDF/ds-xix-252_PDF_24-C-R0150/ds-xix-252_0000_1-682_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 02 de dez. de 2017).

mesmo com as reformas, a antiga Ópera Nova (por se o principal lugar de diversão da Corte) não atendia às necessidades da nova classe social formada por membros das famílias nobres portuguesas e dos artistas estrangeiros, que pretendiam apresentar, no Brasil, grandes espetáculos teatrais e operísticos. Foi então projetado um novo e suntuoso teatro, denominado como *Real Theatro de São João*, para os grandes espetáculos, sobretudo as óperas. O teatro foi construído em terreno pantanoso no antigo Largo do Rossio, hoje Praça Tiradentes, e inaugurado em 12 de outubro de 1813.

O novo espaço contava com a proteção de D. João VI, porém também era uma empreitada particular encabeçada por Fernando José de Almeida, natural de Lisboa que chegou no Rio de Janeiro nos idos de 1801 e, nesses 12 anos acumulou pecúlio e levantou junto aos comerciantes locais a soma necessária para erguer a maior casa de espetáculos da cidade, e certamente o mais faustuoso da Colônia como podemos observar na imagem que se segue.

Figura 4 - Aceitação provisória da Constituição de Lisboa, gravura de Jean B. Debret.



Fonte: DEBRET, v. II, *op. cit.*, p. 633.

Em destaque, pode-se ver o Teatro Régio em início de 1821 no contexto em destaque sendo usado como palco para celebrar os termos da Revolução Liberal do Porto ocorrida no ano anterior que visa restabelecer uma monarquia constitucional em Portugal. O teatro localizava-se no antigo Pátio do Rocio, na parte mais antiga da cidade que guarda certa distância do Paço, porém proximidade com belas casas de proprietários de terras e comerciantes da praça do Rio de Janeiro na época. Homens de negócio como Fernando Carneiro Leão nomeado em 1810 tesoureiro da obra do teatro, que por seu cabedal ou por sua influência entre membros da corte[179] foi de suma importância em auxiliar a Fernando José de

[179] Ascende durante o Império a condição de Barão (1825) e no ano seguinte a de Conde de Vila Nova de São José. Fora indicado por seu cunhado o Intendente Geral da Polícia, Paulo Fernandes Viana, para cuidar das

Almeida em seu intento de construir aquele que deveria se equiparar ao Teatro Real de São Carlos em beleza e conforto, pelo menos, é o que nos deixa perceber Maria Graham em suas impressões sobre o São João em 1822[180]. A participação de uma elite mercantil nesta construção nos aponta o movimento de apropriação desta aristocracia mercante ligada ao comércio de grosso trato e alguns deles traficantes de escravos que por se distanciarem da nobreza de nascença são levados a reproduzir hábitos definidos e propagados pela nobreza palaciana como o culto às artes e seus espaços públicos de apreciação[181].

Por ocasião do estado mental da rainha D. Maria I, em 1792 os teatros reais da Ajuda, Queluz e Salvaterra foram fechados. Teatros públicos, como o da Rua dos Condes, eram muito pouco seguros e pequenos, com sérios riscos de incêndio. Em outubro deste ano, a princesa Carlota Joaquina, engravidou do primeiro filho, após sete anos de casamento. Estes motivos podem ser elencados como influenciadores para o caráter cada vez mais privado das execuções musicais em fins do século XVIII em Portugal, ao mesmo tempo que este cenário oportuniza um grupo de capitalistas emergentes sob o *pombalismo*, patrocinarem a construção em tempo recorde do São Carlos, provendo a cidade de Lisboa com uma sala de ópera comparável à magnificência da Ópera do Tejo destruída pelo cataclismo, mas com infraestrutura mais ousada, de acordo com o gosto neoclássico[182]. Logo, na América portuguesa ocorreu movimento semelhante a Lisboa em fins dos setecentos, em que a burguesia comercial começa a patrocinar os lazeres, dentre eles as apresentações musicais, outrora amparados quase que exclusivamente pelo mecenato régio.

Desde os primeiros anos de existência o teatro contava com uma equipe permanente de artistas entre eles *cômicos, cantores, dançarinos, músicos* onde mantinha uma regularidade nas apresentações com temporadas operísticas de compositores renomados como Rossini,

---

arrecadações e gastos na construção do teatro. (Cf. ANRJ, *Fundo Decretos do Executivo.* Cx. 19, pct. 34, D. 29). A título de curiosidade, em 8 de outubro de 1820 sua esposa Gertrudes Petra Carneiro Leão foi assassinada e segundo relatos da época, Fernando Carneiro Leão acusara a rainha Carlota Joaquim de ter parte no crime. (Cf. BNRJ – *Seção de Manuscritos* - II-30,23,001. *Relato da morte (assassinato) da esposa do conde de Vila Nova de São José, José Fernando Carneiro Leão, acusando como mandatária do crime a Rainha Carlota Joaquina, s.d.* Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1452524/mss1452524.pdf . Acesso em: 12 de fev. de 2018). No entanto, o relato que apenas levanta suspeitas insustentáveis contra a esposa consorte de D. João demonstra o grau de proximidade de Carneiro Leão no círculo de influência da família Bragança.

[180] *O teatro é muito bonito, em tamanho e proporções, e alguns de nossos oficiais julgam-no tão grande quanto o de Haymarket, mas diferente deste. (...) Os camarotes são confortáveis, e dizem me que a parte não vista do teatro é cômoda para atores, vestiários, etc;* (Cf. GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 212).

[181] Lino Cardoso dispõe de uma lista de 44 acionistas que reuniram um montante de 47:695$000 para a construção do teatro, fora a renda das seis loterias que Fernando José de Almeida poderia realizar para angariar mais fundos. (Cf. LINO, *op. cit.*, p. 224-227).

[182] (Cf. FRANÇA, José Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora, Lisboa, 1983. p. 197).

Vicenzo Puccita e do estabelecido Marcos Portugal[183]. Em 1816 o falecimento de D. Maria I impõe um clima de luto à Corte, seguido com a suspensão de todos os divertimentos públicos e inaugurando um momento de hiato nas apresentações do São João, que foram retomadas a partir do ano seguinte que veio juntamente com a obtenção do monopólio sobre os espetáculos públicos a serem realizados na cidade, ao mesmo tempo em que se estabelece a proibição da abertura de outro teatro na cidade por 10 anos como está disposto em decreto régio de 30 de agosto do mesmo ano[184]. Houve um aumento relevante sobre o número de peças operísticas e encenações teatrais que contavam com acompanhamento de orquestras, segundo os viajantes prussianos Theodor Von Leithold (1771-1826) e Ludwig Von Rango (1794-1861) *realizam-se ali umas quatro ou cinco representações por semana, que variam entre comédias, dramas e tragédias em português, e óperas italianas acompanhadas de bailados*[185]. A opinião destes viajantes e de outros sobre os músicos que serviram no teatro sempre foram as mais duras em relação ao quantitativo e à qualidade, porém a fala destes estrangeiros deve ser questionada em primeiro lugar, por não possuírem uma formação verticalizada em música; e em segundo, o contexto da permanência da família real é um momento de transformações e permanências. Segundo Budasz:

> Na colônia, além de acumular riqueza e terras e enviar seus filhos para estudar em Portugal, a nobreza da terra adquiria e conservava status por replicar, ou tentar replicar, alguns símbolos visíveis de civilização. Mas essas cópias eram feitas em diferentes moldes, por mãos treinadas de forma diversa, esculpidas em diferentes materiais e concebidas para agradar a outros gostos. Viajantes estrangeiros achavam tudo isso cômico, quando não repugnante[186].

Isto significa que parte dos estrangeiros que aqui estiveram em passagens breves ou delongadas buscavam uma comparação assimétrica entre aspecto urbanos vividos em seus centros de origem e as cidades dos domínios bragantinos na América, o que colabora para leituras eurocentradas, enviesadas e incompletas sobre as experiências aqui vividas. Em defesa dos músicos que atuavam no São João, pontua-se o fato de serem selecionados pelo crivo de Marcos Portugal, principalmente em momentos do sociabilidade real; em grande

---

[183] MONTEIRO, *op. cit.*, p. 304.
[184] *COLLEÇÃO DAS LEIS DO BRAZIL*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. p. 54. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:CJ2oRTtu7QQJ:bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/18331/colleccao_leis_1817_parte1.pdf%3Fsequence%3D1+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em: 25 de mar. de 2018.
[185] Cf. LEITHOLD, Theodor Von; RANGO, Ludwig Von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966. v. 328. p. 14.
[186] Cf. BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa.* Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008. p. 180.

parte dos espetáculos direcionados às elites, Pedro Teixeira Seixas (?-1832), signatário da Irmandade de Santa Cecília, diversas vezes "companheiro de batuta" do Padre José Maurício[187], um homem que tinha acesso aos melhores músicos da cidade amparados pela legitimidade que a irmandade dos músicos franqueava, dificilmente ao nosso ver colocaria sua reputação em risco ensaiando e regendo uma orquestra que não estivesse a altura dos parâmetros da Confraria e de seus contemporâneos estrangeiros que possuem qualidades indiscutíveis para o exercício da música.

Os que viviam da música no Rio de Janeiro nas primeiras décadas dos oitocentos, se dividiam entre as atividades de instrumentistas e cantores dentro dos espaços institucionalizados, além de atuarem livremente no mercado de ensino, o qual se amplia consideravelmente neste contexto[188]. A atração de nobres e burgueses lisboetas, mais o deslocamento de famílias inteiras pertencentes às elites fundiárias e mercantil, de diversas capitanias, em direção ao Rio de Janeiro determinam novas feições à urbanidade, visto que durante a estadia da família real a população da cidade do Rio de Janeiro dobrou, passando de cerca de 50 a 60 mil para 100 a 120 mil habitantes[189] . Famílias aristocráticas se estabelecem na cidade dinamizando o mercado de serviços, que contam a partir de setembro de 1808 com a Gazeta do Rio de Janeiro, primeiro periódico cuja impressão é permitida em terras coloniais, que dispõe de anúncios nos quais mestres da música põe à disposição por "módicas" quantias seus conhecimentos musicais.

Esses anúncios podem revelar muito sobre o perfil destes professores de música, como é o caso do flautista Miguel Cardozo, residente na Travessa entre as ruas de S. Pedro e S. Joaquim no número 55 que se propõe a *ensinar pessoas particulares, tanto estrangeiras, como portuguesas, e de todos têm tido boa aceitação*[190]. Aqui podemos supor que além de viver exclusivamente da música devido a sua disponibilidade de ensinar "particulares", concluímos que no mínimo nosso professor é bilíngue, provavelmente fluente em francês, já que é o idioma das artes e da etiqueta durante toda o século XIX. Isso explica inclusive a

---

[187] LINO, *op. cit.*, p. 239.

[188] O formato de aulas ministradas na casa do mestre se mantinha como ocorria no século passado. O próprio José Maurício ministrava aulas gratuitas em sua casa e submetia seus alunos às atividades práticas não remuneradas em funções na Capela Real como atesta Cleofes Person em documento datado de 1822. Cf. MATTOS, 1970, *op. cit.*, p. 23-24.

[189] CARVALHO, Amanda Lima dos Santos. *O Rio de Janeiro a partir da chegada da Corte Portuguesa:* planos, intenções e intervenções no século XIX. *In:* PEIXOTO, Elane Ribeiro et al. (Orgs.) Tempos e escalas da cidade e do urbanismo: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Brasília, DF: Universidade de Brasília - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014, [s.p.]. Disponível em: http://www.shcu2014.com.br/content/rio-janeiropartir-da-chegada-da-corte-portuguesa-planos-intencoes-e-intervencoes-no-seculo. Acesso em: 02 de fev. de 2018.

[190] GRJ, 11/04/1812. n. 30.

permanência de alguns mestres de músicas também facultarem seus conhecimentos em língua estrangeira, inclusive pelo fato de os mesmos serem imigrantes, a exemplo da inglesa Catharina Jacob que possuía uma escola para meninas em formato de internato. Além ensinar a *lêr, escrever, fallar as línguas portugueza e ingleza grammaticalmente; toda a qualidade de costura e bordar, e o manejo da caza* por um pagamento a parte poderia oferecer aulas de música[191]. Outro exemplo é o de um pianista alemão, recém-chegado à Corte que oferece em 1820 aulas deste instrumento, de desenho e de fluência em alemão e francês[192]. O que nos chama atenção neste último anúncio é o fato deste germânico indicar dois lugares onde essas aulas seriam ministradas. O primeiro endereço seria na Rua da Misericórdia, em sua casa; e o seguinte seria na Rua das Violas, local que desde a segunda metade do XVIII é conhecido por concentrar diversos fabricantes de instrumentos de cordas. No início do século seguinte o logradouro continuou com esse perfil de aglutinar artesãos, professores e instrumentistas; além de artigos (manuais, partituras, libretos, instrumentos e insumos). Será que o alemão anônimo possuía uma sala de aula ou até mesmo usava o espaço de uma das lojas ali existentes? São questões que no momento não temos a devida resposta. Contudo, as transformações oriundas da presença real afetam consideravelmente o *habitus* e as formas da educação, sobretudo dos que estão em estado pueril. O ensino da música ganha um impulso neste momento pelo fato da própria arte estar ocupando cada vez mais os espaços de sociabilidade das elites que buscam se aproximar de uma ideal de civilidade e etiqueta, almejando sim, mas nunca totalmente consolidado na América portuguesa. Professores particulares; mestres individuais de formação geral atuam agora em colégios e academias com aulas de música em seus currículos ocupando espaços que até então não existiam, o que permite, cada vez mais, músicos subsistirem única e exclusivamente de sua arte.

Após estas considerações podemos então entender que a expansão do mercado musical ocorrida com a presença de D. João VI e sua Corte vai permitir que, cada vez mais, os que são e vivem como músicos, efetivamente, subsistirem de sua arte, através da construção de um gosto musical cortesão que vem no esteio desta imigração. A imposição e apropriação de outras noções de etiquetas e a vivência mais aprofundada de uma civilidade urbana, contribuem para a expansão dos espaços de sociabilidade entre as diversas elites que estão em interlocução neste contexto, fomentando a ampliação do leque de atuação daqueles que são e vivem da música no Rio de Janeiro nas primeiras décadas dos oitocentos.

[191] GRJ, 06/01/1813. n. 2.
[192] GRJ, 25/10/1820. n. 86.

3 O ESTUÁRIO E A BAÍA: O ESPAÇO URBANO OITOCENTISTA ENQUANTO PARTITURA

O entendimento do que é uma cidade esteve associada etimologicamente a uma noção de civilidade, antagonicamente, analogia semelhante é feita entre ruralismo e rusticidade numa lógica em que a conformação do espaço determina o *modus vivendi* dos sujeitos em sociedade. A partir desta premissa, a cidade é coroada como a expressão acabada e o lugar privilegiado do viver civilizadamente. O ajuntamento nas cidades é assim uma constante na História da humanidade e sua dinâmica de organicidade é transformada segundo as necessidades de sua população. Neste sentido, o espaço urbano oitocentista inovou duplamente: mudança no que se refere à quantidade e no que refere à qualidade[193]. Para além da cobertura de pedra e cal, outras texturas formam o entendimento sobre espaço urbano, ganhando assim outros contornos nessa sociedade pré-capitalista[194]. Se em alguns países europeus, a industrialização significou transformações nas formas de ser e estar no espaço público e no âmbito do privado, algumas cidades, em maior e menor grau, da América portuguesa experenciaram transformações com o advento da vinda da família real para o Brasil, como pudemos perceber quando discutimos anteriormente o lugar da música na Corte do Rio de Janeiro.

Neste sentido vamos deslocar o olhar da Baía de Guanabara para a o Estuário do Capibaribe e para a Baía de Todos os Santos. Buscaremos aqui entender, sob a luz de fontes selecionadas e análises contemporâneas, as transformações do tecido urbano, a organização do espaço citadino, a constituição de suas populações, e as dinâmicas do trabalho livre e do escravo presentes na vila do Recife e na cidade de Salvador nas primeiras décadas dos oitocentos. Como um papel pentagramado, usado como suporte pelos compositores para materializarem suas criações sob forma de signos musicais, assim nos ocuparemos em compor os cenários urbanos que ouviram e assistiram a música de influência europeia, a qual torna-se um elemento de distinção entre as elites locais. Além de abordarmos o universo do mundo do trabalho urbano e as interfaces entre os ofícios mecânicos e as artes liberais, limiar em que

---

[193] RÉMOND, René. *O século XIX (1815-1914):* introdução à história do nosso tempo. São Paulo: Editora Cultrix. 2002. p. 137.

[194] No início do século XIX percebe-se um processo paulatino, porém contínuo, de passagem de uma noção de cidade comercial para cidade industrial, como aponta Lefèbvre. (Cf. LEFÈBVRE, Henri. *A revolução urbana.* Belo Horizonte: editora da UFMG, 2004. p. 27). Mumford explica que tal passagem se dá mediante a égide do capital, da vitória burguesa nos processos revolucionários, da nova lógica de gosto e costume voltada par os valores individuais, o dinheiro e consumo. (Cf. MUMFORD, Lewis. *A cidade na história:* suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 451).

transitam os que viviam da música em sua busca por distanciamento dos estigmas que pairavam sobre as atividades que careciam de grande dispêndio de força física.

3.1 Recife: seu porto, seus rios e seus sobrados

> *É uma localidade singular, adequada para o comércio. Fica em diversos bancos de areia, separados por angras de água salgada e pela foz de dois rios de água doce, ligados por três pontes e divididos em igual número de bairros: Recife, acertadamente chamado, onde estão as fortificações, o arsenal e o comércio; Santo Antônio, onde estão o palácio do Governo, e duas igrejas principais, uma para os brancos e outra para os pretos; e Boa Vista, onde moram os comerciantes mais ricos, ou os habitantes mais desocupados, entre os seus jardins e onde os conventos, as igrejas e o palácio do bispo dão um ar de importância às habitações muito elegantes em torno deles*[195]

Segundo descrição de Graham, Recife parece estar predestinada às atividades comerciais ligadas ao porto. Potencialidade observada desde *o tempo dos flamengos*[196], responsáveis, outrora, por deslocar das *Setes Colinas* para a simples aldeia de pescadores o centro pulsante da economia açucareira em meados do século XVII. Sua importância crescente consolida-se após a querela envolvendo senhores de engenhos residentes em Olinda e comerciantes atuantes à beira do cais do porto paralelo aos arrecifes. Logrando-lhe o *status* de vila a partir de 1711[197], que só foi substituído pelo de cidade após a independência em 1823, mediante carta imperial de 05 de dezembro deste ano. Mas o que seria uma vila para o contexto? Segundo Raphael Bluteau, vila é uma *povoação aberta, ou cercada, que não chega a cidade, nem he tão pequena como uma aldea*. *Tem juiz & Senado de Camera, & seu pelourinho*[198]. Silvia Lara complementa, que o estabelecimento de uma vila, como de uma cidade, significava também o assentamento de uma jurisdição, a efetivação do controle sobre um novo território e com ele uma lógica de poder se instaura naquela espacialidade. A construção de prédios públicos, o traçado de suas ruas e a escolha de determinados pontos

---

[195] Cf. GRAHAM, 1990, *op. cit.*, p. 129.

[196] Parafraseando o título do clássico do historiador José Antônio Gonsalves de Mello publicado em 1947 que problematiza a influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do então Norte do Estado do Brasil.

[197] Em obra basilar, Evaldo Cabral problematiza com riqueza de detalhes a partir de uma profunda análise documental os meandros da autonomia política dos homens de negócio do Recife em relação a aristocracia açucareira residente em Olinda. (Cf. MELLO, Evaldo Cabral de. *A fronda dos mazombos:* nobres contra mascates, Pernambuco, 1666-1715. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 219-300).

[198] Cf. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino.* v. 2. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1727. p. 489. Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1. Acesso em: 23 de abr. de 2018.

para construir e expandir revelam que os núcleos urbanos *não apenas "abrigavam" poderes políticos, econômicos, religiosos e militares do Estado português, mas que eram entranhados por eles e também pela atuação dos potentados locais*[199]. Essa lógica de ordenação do espaço público pelos que possuem o poder local se manifesta, a exemplo, na iniciativa do Senado da Câmara da cidade em inaugurar em 1788 as *casinhas* no novo mercado da Praça da Polé, com a presença do então Governador D. Tomás José de Melo (que governou Pernambuco entre 1787 e 1798)[200] na atual Praça da Independência, estabelecendo, assim, um lugar específico para venda de gêneros de primeira necessidade defronte a Igreja do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio e nas proximidades do próprio Senado. Tudo indica que aos olhos da elite latifundiária e mercantil da vila, que num período anterior a criação do *Código de Posturas Municipais de 1831*[201], estabelece uma noção de controle e organicidade sobre a ocupação do espaço, e consequentemente, do comportamento daqueles que vivem na urbe.

Essa não foi uma medida isolada. O final do século XVIII e as duas primeiras décadas dos oitocentos caracterizam-se pela necessidade de uma atuação mais efetiva do poder local sobre a ordenação e a normatização do uso do solo na vila. Esse entendimento já fazia parte do horizonte dos que querem criar uma melhor estrutura, e com o incremento do comércio isso tornava-se urgente. Entretanto, Recife não vivenciava exclusivamente essa realidade de condições estruturais insalubres, como outras cidades portuárias da América portuguesa[202]. Além disto, o fluxo migratório constante que a vila recebe, após abertura dos portos (1808), acentua a presença cativa[203]. Como também em menor número, mas mesmo assim relevante,

---

[199] Cf. LARA, Silvia Hunold. *Fragmentos Setecentistas:* escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 33-35.

[200] IAHGP - *Termo de Vereação de 21 de setembro de 1788,* Livro nº 4 de Vereações e Acordos da Câmara Municipal do Recife, f. 46.

[201] Entendemos as *Posturas* como o conjunto de normas e preceitos estabelecido pela Câmara Municipal do Recife a partir do período Imperial, que impõe aos usuários do espaço urbano regras e deveres de ordem pública, *em especial aqueles ligados à organização, ao disciplinamento e à construção do espaço da cidade.* (Cf. SOUZA, Maria Angela de Almeida. *Posturas do Recife Imperial.* 2002, p. 2. Tese (Doutorado) - Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

[202] A própria Corte vivia os males cotidianos causados pela falta de saneamento, de asseio no que tange a limpeza urbana e o crescimento desordenado da cidade. A epidemia de febre amarela que assola o Rio de Janeiro entre 1849 e 1850 foi responsável por infectar 90.658 pessoas, provocando 4.160 óbitos, em uma população de 166.000 habitantes, demonstrando a longa duração da insalubridade vivida na cidade que não foi superada mesmo com as benfeitorias urbanas durante a estadia de D. João (1808-1821), do reinado de D. Pedro (1822-1831) e as Regências que se seguiram. Contudo, segundo Humberto Machado, o quadro começa a se transformar a partir da segunda metade do século XIX entrando pelo XX, quando medidas mais efetivas são implementadas para livrar a cidade dos miasmas. (Cf. MACHADO. Humberto Fernandes. *Rio de Janeiro:* da cidade insalubre à Versalhes Tropical. *In:* Recôncavo: Revista de História da UNIABEU, v. 5, n. 9, 2015. Disponível em: http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/reconcavo/article/view/2273/pdf_70. Acesso em: 15 de dez. de 2017).

[203] Segundo dados levantados por Valéria Gomes em sua tese de doutorado sobre a importação de africanos em Pernambuco do período de 1801 a 1825, cerca de 170.015 pessoas desembarcaram na condição de cativos vindo da Costa africana. Em quase trezentos anos de comércio atlântico de escravos, esse período consagra como um dos ápices da entrada de africanos nesse porto, fato que reverbera no aumento substancial da população. (Cf.

migração de estrangeiros que se estabelecem neste promissor entreposto comercial no Atlântico Sul na era da industrialização inglesa e das conturbações europeias causadas pelo domínio napoleônico sobre a Europa continental. Logo, vilas como Recife foram empurradas para um processo de expansão urbana desordenada, que acentuou ainda mais os problemas estruturais da cidade, que não deixaram de ser percebidas pela elite local e pelos que estavam de passagem durante todo o século XIX.

Figura 5 - Plano do Porto e Praça de Pernambuco (1808)

Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Recife.

Como podemos observar na imagem acima, o espaço físico citadino, os alagadiços e rios que cortavam a vila a "espremiam" em direção ao mar. Desde meados do século XVII, as intervenções urbanísticas protagonizadas pelo governo de Nassau visavam estender este espaço às bordas do mar. O sucessivo crescimento demográfico, experimentado nos séculos seguintes, justificam as ações de drenagem, escoamentos e aterros, tanto nos leitos dos rios (Capibaribe e Beberibe), como em áreas localizadas em Santo Antônio, Boa Vista e na própria imediação do porto; essa última região, como podemos observar, é a mais recortada por ruas e quarteirões com seus:

> (...) sobrados patriarcais de três, quarto e, (...) e até cinco e seis andares (...) onde as atividades de família – ainda patriarcal e já burguesa – começaram a

COSTA, Valéria Gomes. *Trajetórias negras:* os libertos da Costa d'África no Recife, 1846-1890. 2013, p. 44-45. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador).

> espalhar-se em sentido quase puramente vertical mas com o mesmo luxo e a mesma largueza de espaço das casas-grandes de engelho[204].

Esse florescimento urbano vivido no início dos oitocentos retratado pela consolidação da família burguesa, em detrimento paulatino da lógica da casa-grande, influi diretamente nas novas demandas da urbanidade. Gerou-se a necessidade de permitir maior fluidez no transporte terrestre para facilitar a comunicação entre a capital e as localidades vizinhas; a conservação dos espaços públicos; o abastecimento de água e o esgotamento dos dejetos; a observância em relação à população de cor livre e liberta para que não ponha em risco a moral e os bons costumes, são algumas das questões que estiveram no horizonte das preocupações das elites local recifenses, que necessariamente não foram sanadas ao longo do século XIX. E ironicamente, alguns destes problemas estruturais não foram totalmente resolvidos até a atualidade. Enfim, apenas pós-independência política intensifica-se as intervenções estruturais nas freguesias centrais[205], acompanhadas de outra lógica civilizatória sobre o espaço que incidem sobre os hábitos na cidade[206].

A vinda da família real e as medidas tomadas pelo Regente significaram uma nova orientação sobre a administração urbana. De fato, o processo de criação e embelezamento dos já existentes espaços públicos, bem como a aparelhagem dos locais de sociabilidades foi intensa na Corte do Rio de Janeiro. Todavia, a assinatura do Ato de Abertura dos portos às Nações amigas demarcou uma era de intenso fluxo de pessoas e mercadorias nos principais portos da Colônia e futuro Reino Unido a Portugal e Algarves (1815). Nessa dinâmica de

---

[204] Cf. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos:* decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global, 2004. p. 311.

[205] Como referência dessa carência estrutural que começa a ser sanada em décadas posteriores, citamos a questão do abastecimento de água nas freguesias centrais que era colhida em cacimbas em pontos distante ou trazida por canoeiros escravos ou liberto de Olinda pelos rios Beberibe e Capibaribe. (Cf. GOMES, Edvânia Torres Aguiar. *Recortes de paisagens na cidade do Recife:* uma abordagem geográfica. 1997. p. 98. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo). A partir de 1838 que foi autorizada a contratação de serviço para implantação de sistema de água encanada, pela *Companhia do Beberibe* que durante anos por leniência das obras ou problemas de ordem logística e financeira não conseguiram resolver de forma efetiva o problema que se arrastou por décadas. Segundo Carlos Miranda, apenas *em meados de 1889, 24 chafarizes estavam reformulados e funcionando com boa pressão e aparelhos registradores. No mesmo ano, o sistema de abastecimento já funcionava regulamente, desfrutando a população desse serviço por algum tempo.* (Cf. MIRANDA, Carlos Alberto Cunha. *O urbanismo higienista e a implantação da Companhia do Beberibe e da Drainage Company Limited na cidade do Recife.* Revista Gestão Pública: Práticas e Desafios, Recife, v. III, n. 5, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/gestaopublica/article/view/1169/911. Acesso em: 23 de ago. de 2017).

[206] Neste trabalho, Sandro Vasconcelos problematiza os novos hábitos oriundos da consolidação de uma burguesia comercial do Recife a partir de 1830. Consumo, educação, entretenimento são alguns dos aspectos abordados sob a lente de uma nova ordem econômica e social que define o que é "civilizado" ou não, nesta configuração social. (Cf. SILVA, Sandro Vasconcelos da. *O Costume da praça vai à Casa:* As transformações urbanas e suas influências sobre os costumes da classe burguesa do Recife oitocentista (1830-1880). 2011, p. 139-167. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife).

abertura comercial, vários comerciantes e aventureiros estrangeiros lançaram-se a margem de cá do Atlântico se instalando nas grandes cidades portuárias de Recife e de Salvador, como pontuamos anteriormente. A exemplo, Henry Koster (1793-1820), em luta constante contra a tuberculose, muda-se de Liverpool para o Recife em 07 de dezembro de 1809, e com apenas 16 anos começa a registrar em seu diário o crescimento urbano e a prosperidade que recai sobre essa parte dos *Brasis*, que goza o terceiro lugar em importância política e comercial em relação ao comércio com a Grã-Bretanha naquele momento[207].

No que tange a realidade estrutural da cidade, sabemos que sujeira espalhada em logradouros públicos, problemas relacionados ao abastecimento de água[208] e saneamento, ruas e passagens sem o devido calçamento, construções irregulares e insalubres refletiam o hiato em termos de urbanização nas primeiras décadas dos oitocentos. Isso não significa que não tivesse havido tentativas de tornar a crescente cidade mais salubre, pelo contrário, podemos constatar que o Senado da Câmara do Recife, em fevereiro de 1772, decide proibir a circulação de cães no perímetro urbano, na tentativa de evitar as doenças causadas por estes animais[209], além de prevenir que a ocorrência desses devorassem bebês expostos abandonados à própria sorte pelas mães nas calçadas durante a madrugada[210]. No período imperial, essa realidade se mantém. O botânico inglês George Gardner (1812-1849), denuncia a insalubridade do Recife na década de trinta. Mesmo agora, gozando das prerrogativas de cidade, capital da Província, possuía aspecto igualmente sujo, onde *as chuvas são o único varredor que as mantém sofrivelmente limpas*[211].

Os rios e alagados espremiam uma população que se amalgamava em sobrados e mocambos das freguesias centrais, principalmente a de São Pedro Gonçalves; encurralada entre o encontro dos rios, o estuário e o mar que aplacavam suas ondas nos arrecifes protetores do porto. Neste espaço, veremos desde fins do século XVIII o "inchaço" provocado pela ocupação desordenada dos terrenos desta freguesia. A construção de estabelecimentos

---

[207] KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil.* Rio de Janeiro; São Paulo; Fortaleza: ABC Editora. 2003. v. I, p. 143.

[208] Segundo relatório eclesiástico de 1830 ainda persiste os problemas com o abastecimento de água, pois o mar *sobem pelo rio à cima(...) chegão athé pouco adiante do Ingenho Uchôa.* (Cf. APEJE - Autoridades Eclesiásticas – 1830. Comissão de Assuntos Eclesiástico. Sec. Documento Manuscrito, p. 213).

[209] IAHGP - *Termo de Vereação de 15 de fevereiro de 1772*, Livro n.º 3 de Vereações a acordos da Câmara Municipal do Recife, f. 132v.

[210] Podemos perceber a persistência das inconveniências e fatalidades geradas pela presença de cães e porcos nas ruas da vila, através do ofício de 1789 do Governador Dom Tomaz José de Melo ao Conselho Ultramarino, onde relata que o destino dos enjeitados lançados à rua durante a madrugada é quase sempre serem *devoradas de animais imundos, que vagavam pelas ruas.* (Cf. AHU - *Avulso de Pernambuco* - Cx. 169, D. 11955. LAPEH – UFPE).

[211] GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1975. p. 50.

comerciais e repartições púbicas (como a alfândega), os sobrados de térreos e de vários andares que abrigavam pessoas de categorias sociais diversas compõem essa paisagem. Nestas construções trabalham e residem os inseridos no comércio de grosso e fino trato, em atividades informais e prestação de serviços relacionadas ou não ao trânsito de mercadorias a partir da zona portuária.

Em relação à freguesia central de Santo Antônio, lá encontravam-se os órgãos do poder colonial e uma ampla malha comercial de lojas de atacado e de varejo, bem como a maior parte das igrejas ligadas às irmandades católicas. As quais, vale salientar, ainda são importantes espaços de atuação dos músicos desde o século anterior. Neste momento, a freguesia experimentou um crescimento vultuoso a partir desse período que mais a frente gera políticas de expansão da antiga cidade colonial a partir da década de quarenta[212]. A exemplo, as autoridades resolveram por desmembrar em 1844 sua porção Sul criando assim o bairro de São José. Sobre Santo Antônio, Koster tece as seguintes considerações:

> *(...) o bairro central, é composto inteiramente de casas altas e de ruas largas, e se estes edifícios tivessem alguma beleza haveria certo ar de grandeza, mas são muito altos para sua largura e a parte térrea serve para lojas, armazéns, oficinas, cocheiras e outros usos semelhantes. As lojas não têm janelas. Recebem luz unicamente pela porta. Existem diferenças mínimas na distinção do comércio. Todas as mercadorias são vendidas pela mesma pessoa. Algumas das ruas menores têm casas mesquinhas e baixas. Aí estão o palácio do Governador, outrora convento dos Jesuítas, a tesouraria, a casa de Câmara e Prisão, as casernas, que são péssimas, os conventos dos Franciscanos, Carmelitas, Penha, várias igrejas, [...]. É o principal bairro da cidade.*[213]

Como podemos perceber no relato, a maior parte das mercadorias eram comercializadas em casas não especializadas, pois era comum encontrar em uma loja de secos e molhados a venda de miudezas e até produtos de luxo entre outros itens vendidos em retalho para atender o gosto da aristocracia que morava nos arredores da Igreja do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio, a mais poderosa e avultada irmandade da vila dos fins do

---

[212] REYNALDO, Amélia; ALVES, Paulo Reynaldo Maia. *Origem da expansão do recife.* Divisão do solo e configuração da trama urbana. 2013. p. 4. Disponível em: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14495/062_Reynaldo_Amelia.pdf. Acesso em: 23 de abr. de 2018. Sob o comando de Francisco do Rego Barros, que exerceu entre 1837 e 1844, a presidência da província, Recife experimentou uma onda modernizadora através das obras de higienização. Regos Barros mandou vir engenheiros franceses para promoverem a remodelação urbana segundo padrões vigentes. (Cf. FREITAS, Cândida Efigênia Lima Ramalho. *O Parque 13 de maio de na modernização do Recife.* 2006, p. 55-57. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

[213] Cf. KOSTER, *op. cit.*, p. 39.

século XIX[214]. Como já mencionado, em Santo Antônio o "coração" religioso da vila pulsa mais forte, pois aí se localizam os conventos do Carmo, da Penha, dos Franciscanos (e as igrejas das ordens terceira destes dois últimos), além das igrejas de São Pedro dos Clérigos, do Livramento (dos pardos), do Rosário (dos negros), da Conceição dos Militares, do Divino Espírito Santo e dos Martírios[215]. São estes espaços palco da sociabilidade citadina, que no início dos oitocentos, ainda carregam tradições de períodos anteriores. Lugares, como veremos mais adiante, importantíssimos para a difusão da arte musical, e para a subsistência daqueles que vivem da música desde a segunda metade do XVIII. Nesta espacialidade também se encontra inúmeros largos e praças, além da antiga Casa de Ópera (espaço que teceremos mais detalhes posteriormente) que será até a inauguração do Teatro de Santa Isabel (1850), um lugar importante de execução dos principais compositores naturais e estrangeiros.

Os limites de Santo Antônio, estão definidos na extremidade Sul pela saída por terra a futura Freguesia de São José e o povoado dos Afogados, onde reside a população pobre, inseridos na dinâmica do trabalho livre ou escravo. Negros e negras de ganho que durante o dia transitam pelas ruas dos três bairros, prestando e oferecendo seus serviços, vendendo seus quitutes e miudezas, ou mesmo vivendo de esmolar ou de relações de trabalhos ocasionais, o que lhes outorga o rótulo de vadios. Neste momento, mesmo com o incremento da população cativa oriunda do processo de desagregação da economia açucareira e do grande fluxo negreiro do contexto; o trabalho livre já é uma realidade crescente, seguindo o fluxo da substituição gradual do trabalho escravo, principalmente no âmbito doméstico, como pontua o professor Marcus Carvalho[216].

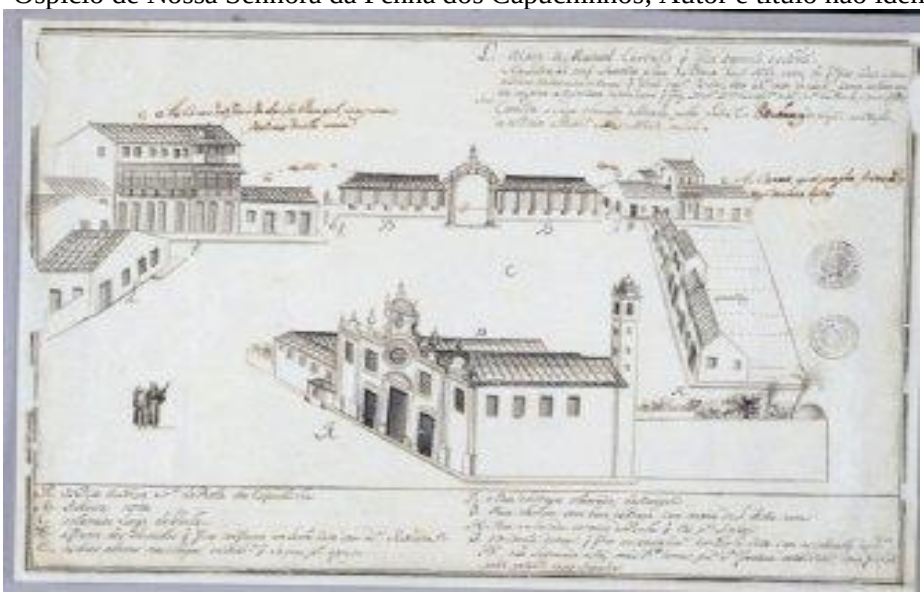
---

[214] A irmandade do Santíssimo de Santo Antônio iniciou suas atividades a partir de 1791, tornando-se rapidamente palco para as sociabilidades e representação de poder de seus integrantes, que fizeram de suas procissões, festas e demais celebrações momentos de afirmação para *comerciantes varejistas, grandes contratadores, proprietários de terras e gado,* burocratas e militares. Os que compunham o perfil social de irmãos do Santíssimo, que excluía de seus quadros os que por acaso tivesse a mácula de uma qualidade inferior. (Cf. SILVA. Welber Carlos Andrade da. *As elites de Santo Antônio:* poder, representações e sociabilidade - o caso da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1791-1822). 2012, p. 50-52. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife).

[215] Esta última não resistiu aos avanços da expansão da malha viária do Recife e foi demolida em 1973.

[216] CARVALHO, Marcus Joaquim M. de. *De Portas Adentro e de Portas Afora:* Trabalho doméstico e escravidão no Recife, 1822-1850. *In:* Revista Afro-Ásia, 2003. v. 29/30. p. 42-45. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewFile/21054/13651 Acesso em: 24 de jun. de 2017.

Figura 6 - Ospício de Nossa Senhora da Penha dos Capuchinhos, Autor e título não identificados.



Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Recife.

Na imagem acima podemos observar os limites ao Sul desta freguesia, onde se destacam a Igreja e o Hospício da Penha construído por *Capuchinhos Bretões* a partir de 1665[217], e posteriormente, administrado por frades da mesma ordem, mas de origem italiana, que continuam ocupando exatamente este espaço chamado de *Fora de Portas de Santo Antônio* onde demarca, atualmente, o início do bairro de São José[218]. Na parte esquerda ficam evidentes os grandes sobrados, em que no térreo funcionavam comércios variados, enquanto na parte posterior da Penha, começam as moradias térreas habitadas pela população mais pobre ligada aos ofícios mecânicos e ao comércio de rua. Como divisor nesta espacialidade, temos o largo onde se instalava o mercado livre ou mercado do peixe[219], a poucos metros daí se encontra a Igreja de Nossa Senhora do Livramento, importante polo agregador da população parda da cidade[220], como também não muito distante, a Igreja de São Pedro dos

[217] GABRIELLI, Cassiana Maria Mingotti. *Capuchinhos Bretões no Estado do Brasil:* estratégias políticas e missionárias (1642-1702). 2009. p. 11. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo.

[218] BARBOSA, Virgínia. *Ilha Joana Bezerra.* Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/. Acesso em: 30 de jun. de 2017.

[219] Objeto de disputa entre os frades e os poderes locais por ocuparem, segundo os capuchinhos, uma área que pertencia aos mesmos, e ainda informavam que a construção deste mercado coberto lhes tirava a vista do mar, tão apreciada pela sua brisa. O que se sabe é que em 1817, além de peixes secos e frescos, o mercado estava servido de queijos, biscoitos, fandangos e ourives que expunham suas joias, esta última atividade nos leva a conclusão que este espaço também era frequentado por membros da aristocracia que investiam seu cabedal na compra de artigos em ouro e prata. (Cf. MELO, Maria C. Lacerda de. *A relação dos mercados de São José e da Boa Vista com a cidade do Recife entre 1820-1875.* Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2011. p. 79-80. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

[220] Segundo estudo sobre a dinâmica de casamentos na freguesia de Santo Antônio, entre os anos de 1796 a 1800 cerca de 61% dos enlaces matrimoniais realizados na Matriz envolvia algum nubente como mestiço,

Clérigos, onde foi fundada a Irmandade de Santa Cecília pela iniciativa dos músicos (em sua maior parte pardos) que muito provavelmente habitavam a mesma freguesia[221]. Lembremos que foi nos arredores da Igreja da Penha nos idos de 1778, que os Capuchinhos ali estabelecidos entram em choque com moradores desta parte da freguesia. Quando da ocasião que os religiosos, por zelo da ortodoxia cristã, invadiram a morada de homens e de mulheres de cor, a fim de destruir seus *instrumentos de divertimento*, com os quais promoviam suas coroações de reis negros no Rosário, como era de *antiquíssimo costume*[222]. O desfecho dessa emulação traz um teor de tolerância por parte do então governador, mas além disso, o episódio nos permite entrever o perfil dos residentes dessa parte da vila, que em sua maioria se constituía de escravos de ganho, libertos ou livres que se empregam em atividades ligadas ao comércio miúdo (quitandeiros, boceteiras, pescadores), ou serviços estruturais (canoeiros, calceteiros, carregadores, carapinhas...). Trabalhadores que em seus momentos de festa, promovem a musicalidade extraída dos seus instrumentos *naturais do Congo*, como também de outros trazidos por europeus, cuja sonoridade fora adaptada aos seus sembas, batuques e vozerias[223]. A freguesia de Santo Antônio também representava a ligação entre o porto e o continente, se tornando naturalmente não apenas a região mais dinâmica comercialmente ativa, como as fontes demonstram, como também a própria encruzilhada da crescente malha urbana do Recife.

Enquanto a parte continental da vila era a área do aterro que deu origem a Rua da Boa Vista, a mais formosa e larga que havia em toda a vila, o restante desse terceiro bairro consistia, nos primeiros anos dos oitocentos, principalmente em casas pequenas com terrenos disponíveis para o avanço imobiliário, diferentemente das freguesias anteriores. Com suas quadras e ruas amplas, praças e pátios, além de muitas casas de um único pavimento com quintais amplos de farta vegetação, esse bairro ia ganhando uma característica quase que

---

demonstrando a relevância, nesta espacialidade, da população parda, crioula, cabra... (Cf. SILVA, Gian Carlo de Melo. *Um só corpo, uma só carne:* casamento, cotidiano e mestiçagem no Recife colonial (1790-1800). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010. p. 194). A presença parda é contundente nessa territorialidade anterior aos dados elencados nesta análise sobre os matrimônios. Em 1745, as ruas desta freguesia são palco de grande celebração a São Gonçalo Garcia, devoção parda propagada a partir de um altar lateral presente na referida Igreja do Livramento. Para um maior entendimento indicamos: BEZERRA, Janaína dos Santos; ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de. *"Pompa e circunstância" a um santo pardo:* São Gonçalo Garcia e a luta dos pardos por inserção social no XVIII. História Unisinos. São Leopoldo-RS, n. 16, 2012. p. 118-129. Disponível em: *revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/download/htu.2012.161.10/827.* Acesso em: 03 de ago. de 2018.

[221] NASCIMENTO NETO, 2014, *op. cit.*, p. 120-121.

[222] Cf. MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Um governador colonial e as seitas africanas. In:* SILVA, Leonardo Dantas (Org.) *Estudos sobre a escravidão negra.* v. 1. Recife: FUNDAJ, 1988. p. 357-363.

[223] NASCIMENTO NETO, Luiz Domingos do. *Desde o soar dos clarins ao percutir dos instrumentos nativos do congo:* a presença negra e mestiça na prática musical no Brasil entre os séculos XVIII e XIX. Faces da História, Assis-SP, v. 4, n. 2, 2017. p. 171. Disponível em: http://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/220/842. Acesso em: 13 de ago. de 2018.

exclusivamente residencial, também sendo uma rota de passagem obrigatória para quem vinha das regiões da Várzea do Capibaribe entre outras cercanias, em direção a Santo Antônio ou São Pedro Gonçalves.

E por falar nestes arrabaldes ribeirinhos do Recife, segundo as narrativas de cronistas, destacavam-se pelo cenário agradável de casarios cercados por jardins, onde a aristocracia local buscava refúgio do calor e maior privacidade durante o verão.[224] No período das festas de fim do ano até a Quaresma, as águas doces do rio eram um atrativo para sociabilidades nos pequenos povoados nas margens do Capibaribe, como: no Poço da Panela, no Monteiro e em Apipucos. Além destas narrativas sobre o frescor e a leveza dos dias vividos à beira do rio pela aristocracia comercial da vila, podemos obter informações sobre a animação desses dias vividos nas cercanias da cidade em outras fontes. A exemplo, em processo de disputa pela patente de Tenente Coronel de uma milícia de homens pardos em Pernambuco, o músico Dionísio Antônio Gomes de Sá foi acusado de servir de forma indecorosa ao divertimento dos residentes do Poço da Panela, encenando *varias figuras comicas, e descompostas, e athé chegou a fazer a figura de enforcado, e em companhia de patrulhas em por lá andado com farças dezonestas, e estúrdias*[225]. Aí observamos que encenações teatrais com danças e músicas profanas eram apreciadas pelas elites e moradores pobres que viviam nestes povoados dispersos. Koster afirma que: *Aqui* (Poço da Panela) *as maneiras cerimoniosas da cidade são esquecidas e as substituem um ambiente cordial de liberdade. (...) À hora da sesta ou à tarde, dança-se, faz-se música, joga-se prendas*[226]. A distância do centro da cidade permitia uma maior liberdade longe da reprovação de defensores da moral e dos bons costumes, como o Padre Miguel do Sacramento Lopes da Gama (1791-1852), conhecido crítico das possíveis licenciosidades presentes nos novos hábitos adquiridos pela sociedade urbana recifense no início do XIX[227]. Ainda sobre essas festas nos arrabaldes, Tollenare

[224] GARDNER. *op. cit.*, p. 53-54.
[225] AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx.218, D.14749. f. 170. LAPEH - UFPE.
[226] Cf. KOSTER, *op. cit.*, p. 50.
[227] Em 07 de abril de1832, Lopes da Gama inicia a publicação de *O Carapuceiro*, periódico que direcionava crítica ao comportamento, principalmente moral, da sociedade brasileira, além de discussões sobre política, através de uma retórica fortemente marcada por sua veia satírica, sofrendo oposição dos setores liberais da sociedade pernambucana nas primeiras décadas do império. (Cf. SILVEIRA, Elza Maria Gonçalves da. *O Carapuceiro:* um periódico satírico na primeira metade do século XIX. 2007, p. 39-60. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte). Em relação ao, o Poço da Panela com suas águas medicinas eram um espaço terapêutico da cidade em que os fadigados com os males da urbanidade, como a insônia iam desfrutas da tranquilidade deste paraíso próximo. O próprio padre Lopes Gama em 1825 se refugiou para cuidar de acharques mentais, provavelmente seja um profundo conhecedor das sociabilidades praticados neste recanto da cidade. (Cf. FILHO, Carlos Antônio Pereira Gonçalves. *Honradas senhoras e bons cidadãos:* gênero, imprensa e sociabilidades no Recife oitocentista. Recife: Editora universitária da UFPE, 2010. p. 80-81).

afirma que realizavam-se todos os anos nas localidades junto ao Capibaribe um *carrousel*[228]. Uma espécie de corrida de cavalos em que mancebos de famílias abastadas tinham o desafio de conseguirem enfiar argolas numa espécie de gancho que estava no fim de uma pista de corrida improvisada. O vencedor além de conseguir cativar os olhares das damas em idade matrimonial era ovacionado por música de uma orquestra que tocava a fanfarra, segundo nos pontuam os contemporâneos Spix e Martius, que observaram o divertimento semelhante na antiga região mineradora[229].

Ademais, Recife e seus arrabaldes experimentam neste momento o início das mudanças no perfil de sociabilidade no universo do privado, principalmente nas casas burguesas. Se de dia a vivência religiosa colonial dá a tônica nas missas e nas procissões, no cair da noite a alegria toma conta do ambiente privado[230]. Os cômodos dos sobrados e dos palacetes são entendidos neste momento como "muro da vida privada"[231], isto significa que a casa é o espaço reservado e apartado de práticas mundanas inerente ao universo da rua. Mas também "porta a dentro" a etiqueta e outros ritos cotidianos são modificados devido a influência estrangeira no comer, no vestir, na linguagem e no trato com os de fora, com aqueles que não pertencem a parentela. A sociabilidade que outrora esteve restrita aos eventos ligados às atividades religiosas, começam a dar outras nuances em jantares, bailes e celebrações religiosas que ao entrar no ambiente familiar são amolecidos pelos sabores, odores e sons que agora ocupam espaço na vida de uma aristocracia citadina que busca um ideal de civilidade sob influência do ambiente de Corte e dos modelos que chegam da França e da Inglaterra através de periódicos, manuais e narrativas de estrangeiros que partilharam do círculos das elites locais. Alpendres, terraços, salas de jantar e de estar passam por uma reconfiguração. A mulher, que outrora, tinha seu trânsito vetado nos espaços comuns da casa em ocasião da visita de algum estranho do sexo masculino passa a partilhar a companhia de cavalheiros ávidos por espectadoras para seus proclames sobre política, economia, poesia, causos e lorotas de seu *métier*; ou audições musicais executadas por instrumentistas e por cantores. Bem como as moçoilas em "idade de casar" são expostas discretamente nessas

---

[228] TOLLENARE, L. F. *Notas Dominicais:* tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818. Recife: Edupe, 2011. p. 121.

[229] SPIX, Johann Baptiste Von; MARTIUS, Karl Friedrich P. Von. *Viagem pelo Brasil*: 1817-1820. Belo Horizonte/ São Paulo, Itatiaia/Edusp. 1981, p. 46-47.

[230] LEITÃO, Cândido de melo. *O Brasil visto pelos ingleses.* Viajantes ingleses. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1957. p. 72. Disponível: http://www.brasiliana.com.br/obras/o-brasil-visto-pelos-ingleses-viajantes-ingleses/pagina/72/foto. Acesso em: 02 de jul. de 2018.

[231] Definição dada por Tayllerand, Royer-Collard ou Stendhal em meados da década de 1820. (Cf. PERROT, Michelle. *Modos de morar*. In ARIÉS, Philippe & DUBY, George (Org.). História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 284).

reuniões para o *affair* com possíveis pretendentes ao matrimônio[232]. Neste sentido, o período de estadia da família real e o fluxo crescente de europeus de diversas origens se estabelecendo em cidades como Recife podem ser considerados vetores de atração desta mudança de hábitos, que refletem a dinâmica de sociedades que estão vivendo a ascensão de uma forma de vida urbana ditada por novos padrões que se consolidaram na segunda metade desta centúria.

A generalização seria um equívoco, pois sabemos que família de igual posição, importância e riqueza têm maneiras inteiramente específicas de viver o privado. Contudo, não se pode negar que a exposição a novos hábitos impõe aos que vivem a urbanidade em centros portuários uma transformação rápida dentro e fora dos sobrados e dos palacetes da vila. Não que houvesse uma reprodução fiel dos hábitos europeus, embora esses tivessem influências consideráveis no cotidiano, principalmente, entre os abastados ligados a classe comercial. Mas à medida que a prosperidade aumenta para alguns, maior é o luxo requisitado na ordem do vivido; quando a educação se aperfeiçoa e homens letrados emergem, os divertimentos são mais polidos e europeizados.

Fica evidente que essas transformações no espaço urbano e nos comportamentos da aristocracia recifense estão em trânsito. A efetivação desta nova ordem de ser e de viver no urbano se consagra em décadas posteriores. Segundo Raimundo Arrais, ao discutir as transformações dos espaços públicos e suas implicações no privado na primeira metade do século XIX, as modernizações se efetivaram num período posterior da independência política. Dentre essas causas ele salienta o papel da imprensa e a literatura (lugares de enunciação das elites da cidade), em ser instrumento de denúncia dos problemas e inconveniência gerados pela permanência de certos costumes do "povinho"; os quais atentam à ordem pública e à um ideal de civilidade que começa a ser difundido no início deste século[233]. Daí parte a relevância de entender a cidade como um cenário em remodelação, sujeitas a intervenções urbanísticas protagonizadas pelos membros das elites locais. Assim sendo, o espaço e tal como uma folha de papel pentagramado, posta sobre o suporte de um piano, sendo reescrita, retocada e

[232] Gilberto Freyre defende a ideia de houve uma *sofisticação dos hábitos* vivida no interior da família patriarcal na primeira metade do século XIX. Nesse momento, supera-se os "tempos mouros", quando a influência africana e asiática era maior na sociedade. (Cf. FREYRE, *op. cit.*, p. 336). O contato comercial e cultural direto com outras nações europeias foi responsável por uma rápida alteração nesses padrões de comportamento que rapidamente reverberou em um maior compartilhamento dos espaços de sociabilidade de casa por ambos sexos sem parentesco próximo, como os vividos pelo engenheiro francês Louis Leger Vauthier (1815-1901) em sua passagem por Pernambuco na década de quarenta desta centúria. (Cf. VAUTHIER, Louis Léger. *Diário Íntimo do engenheiro Vauthier (1840-1846).* Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940. p. 153-154. Disponível em: http://www.portalbarcosdobrasil.com.br/handle/01/179. Acesso em: 23 de abr. de 2018).

[233] Cf. ARRAIS, *op. cit.*, p. 189.

adaptada por exímias mãos de um *Amante de Euterpe*[234]. Os signos musicais que formam essa partitura urbana são os sujeitos, suas vivências e demais eventos que nos ajudaram a entender aspectos relevantes sobre a história social da música neste contexto. Apreender a cidade e as suas nuances é adentrar nos lugares em que a música e seus artistas encontrarão novos tons, através do consumo, do ensino e do patrocínio fomentado por aqueles que viam na música um signo de erudição e civilidade, semelhantemente a Corte do Rio de Janeiro.

3.2 Salvador, duas cidades em uma...

> Cidade do Salvador,
> Terra de Todos os Santos:
> Negros por todos os lados
> ... por todos os cantos[235].

Esta quadra copilada por Cândido Leitão na década de cinquenta do século passado deixa entrever dois aspectos marcantes deste enclave português no Atlântico Sul. Um diz respeito a contundente presença negra africana e mestiça da cidade (a qual trataremos mais a frente) que sob a pena e o papel dos estrangeiros mereceu relatos que iam do encantamento pelo exotismo das formas e dos costumes à repugnância pautada numa concepção, que em termos contemporâneos, nomeamos de etnocêntrica. Contudo, neste momento o que nos interessa é o termo oculto na canção: a baía, dita de Todos os Santos; ou mais especificamente, a estrutura urbana que se desenvolve de fronte ao ancoradouro. Este que fora um dos primeiros núcleos de povoamento da América portuguesa, forma-se a partir de um porto natural guarnecido pela Barra de Santo Antônio e a Ilha de Itaparica. Com o passar dos séculos a cidade estende seus "braços" pela costa pondo a salvo de naufrágios e de ataques em sua enseada de águas tranquilas[236]. O seu relevo assimétrico, acidentado, marcado por vales e

---

[234] *Euterpe*, segundo a mitologia clássica, era uma das nove musas criadas por Júpiter, responsáveis por um ramo especial da literatura, da ciência e das artes. No caso da citada, era a musa da poesia lírica, e da música, sempre representa por uma flauta. (Cf. BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia:* (a idade da fábula): história de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro publicações, 2002. p. 15).

[235] Quadra popular cantada no século XIX. Cf. LEITÃO, *op. cit.*, p. 85.

[236] VILHENA, Luís dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. v. 1. Salvador: Ed. Itapuã, 1969. p. 36. Luís dos Santos Vilhena nasceu na vila de São Tiago de Cassino, em Portugal. Chegou em Salvador, em fins de 1787, como professor de grego. Foi autor de importantes trabalhos sobre a Bahia e o Brasil. Vilhena serviu ao exército por dez anos, em Setúbal, Portugal. Após sua baixa, foi aprovado para assumir a cátedra de grego, por volta de 1785, mas ficou doente. Após sua recuperação foi lhe oferecido o cargo na Cidade do Salvador. Ele ensinou grego na Bahia de 1787 a 1799, quando a cátedra foi extinta. Ele, então, foi jubilado (aposentado) com metade dos vencimentos. Além de ensinar, Vilhena inventou mecanismos para melhorar o desempenho de engenhos.

morros, até os dias de hoje divide a antiga capital do Estado do Brasil em duas cidades que se complementam, formando aquilo que chamamos de *duas cidades em uma.*

Salvador não fora uma cidade que, a todo tempo, obedeceu a um projeto urbano estruturado, com exceção em seus primórdios, onde havia uma regularidade de sua malha ao longo do século XVI[237]. Entre os seiscentos e os setecentos, com o incremento da produção açucareira oriunda de seu Recôncavo[238] e a centralidade política que a cidade ocupa até o governo pombalino[239], suas ruas se espraiam a beira da escarpa e impõe aos colonos o desafio de transpor essa muralha natural alcançando a segunda cumeada[240]. À medida que essa expansão se concretiza, a cidade vivencia a ousadia arquitetônica de engenheiros militares de formação acadêmica e de artífices, muitos deles homens de cor, que projetaram e ergueram com a mão de obra escrava e de homens livres e libertos que exercem ofícios mecânicos. Seus sobrados, casas térreas, templos e demais edifícios (alguns de evidente suntuosidade), que até

Começou a escrever suas famosas cartas em 1798, publicadas em 1802, mas nem todas chegaram até nós. Suas informações sobre a Cidade do Salvador são de valor inestimável. Também escreveu sobre Porto Alegre, Rio de Janeiro e sobre o Brasil, em geral. Morreu em Salvador, em 1814, aos 70 anos de idade e foi sepultado no convento de Santa Tereza no Hábito do Carmo. Sua esposa D. Maria Antônia faleceu em 1817, aos 45 anos. Como testemunha ocular das peculiaridades, dos problemas e das potencialidades da urbe baiana, ele nos oferta, em suas cartas direcionadas ao então Príncipe Regente D. João, informações valiosíssimas. Nelas são abordados, dentre outras coisas, aspectos sobre a administração, o comércio e o cotidiano das Cidades Baixa e Alta. Outro ponto que podemos observar em suas narrativas, é sua gana, seu desejo explícito em ser ouvido e quem sabe, tornar-se auxiliar na resolução de algumas questões, que na sua visão trazem prejuízo à cidade e lesam a augusta pessoa de seu Filopono. Para um maior entendimento sobre essa questão, ler: VILHENA, Luís dos Santos. *Recopilação de Notícias Soteropolitanas e Brasílicas.* Apresentação, notas e comentários de Braz do Amaral. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1921. 3 vols.

[237] TEIXEIRA, Manuel. *"Portuguese Traditional Settlements: A result of cultural miscegenation"*. In: Journal of the International Association for the study of Traditional Environments. v. 1. n. 2, 1990, p. 27. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/23566249?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 24 de dez. de 2017.

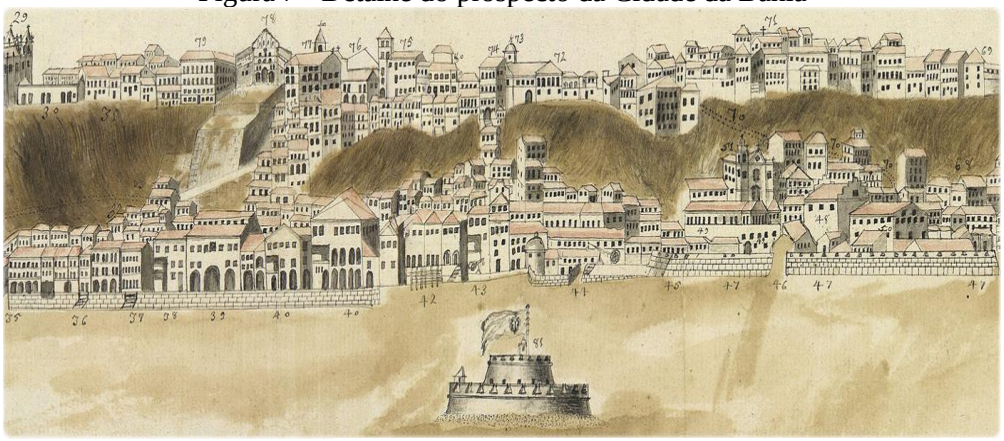
[238] Stuart Schwartz problematiza que do período que vai de 1570 a 1620 há um crescimento vertiginoso da estrutura que compõe a economia açucareira da Bahia, interligada por uma rede de caminhos terrestres e fluviais que partem de unidades de produção (engenhos) que se espraiam pelo Recôncavo baiano até a cidade de Salvador. Até a segunda metade do século XVII o contato entre os senhores de engenho do Recôncavo com a capital foi intenso, dada a proximidade e o interesse destes setores em participar dos espaços de poder como a Câmara do Senado. Neste sentido, grande parte destes, mantinha casas e laços familiares, no intuito de participar da vida social e reafirmar seu *status* nos espaços públicos. Ao longo dos dois primeiros séculos, a cidade assistiu um processo de expansão não só de sua malha urbana, devido ao crescimento populacional oriundo da economia açucareira, mas também a edificação de espaços de poder seculares e eclesiásticos que davam a cidade da Baía de Todos os Santos ares de uma "Lisboa nos Trópicos". (Cf. SCWARTZ, Stuart. *Segredos Internos:* engenhos e escravos na sociedade colonial, 1500-1835. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 79-82).

[239] A transferência da capital do Estado do Brasil para o Rio de Janeiro, compõe o conjunto de medidas reformistas instituídas pelo Marquês de Pombal em sua fase de maior prestígio no período que esteve no poder. O deslocamento do eixo político para a nova sede implicava: no controle mais efetivo sobre a produção aurífera, que encontrava-se em declínio; no fortalecimento das elites locais do Rio de Janeiro, que estavam em conexão com a região mineradora e com as diversas regiões fornecedoras de escravos na África Centro Ocidental; além de estabelecer a colonização efetiva do Sul e a proteção destes territórios. (Cf. BICALHO, Maria Fernanda. *A cidade e o império:* o Rio de Janeiro no século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 81-84).

[240] ARAUJO, Anete Regis Castro de. *Espaço privado moderno e relações sociais de gênero em Salvador:* 1930-1949. 2004, p. 38. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

os dias de hoje ofertam ao visitante à ilusão de que se equilibram em encostas íngremes e irregulares[241].

Figura 7 - Detalhe do prospecto da Cidade da Bahia



Fonte: VILHENA, Luís dos Santos. *Colecção de Plantas geográficas, ydrográficas, planos e prospectos relativos a algumas das Cartas de notícias soteropolitanas e brasílicas* 1801. f. 2.

Como podemos perceber na *figura 7*, a escarpa separa fisicamente as duas partes da cidade, sendo um marcador social, um divisor que transcreve sua linha sobre a organização do espaço urbano, semelhantemente, a outras cidades portuguesas mundo afora. O próprio Vilhena compara Salvador a Lisboa, em seu momento anterior ao terremoto (1755), com semelhantes irregularidades do traçado urbano, formado por um *labirinto de becos, travessas e cantos estreitos e escuros*[242]. Por ocupar a posição de segunda cidade mais importante do Estado do Brasil, seu comércio era dinâmico, em que se evidencia a grande circulação de gêneros entre os Sertões e os portos da Europa e da África. Essa vitalidade econômica no início dos oitocentos se materializava também no fomento de manufaturas (algo que foi possível após 1808) e na implementação de obras de modernização e embelezamento da cidade. Na administração de D. Marcos de Noronha e Brito (1810-1818), o 8º Conde dos Arcos, *fundaram-se uma vidraria, uma tipografia, uma bolsa e um teatro; os passeios públicos foram embelezados e tornados mais espaçosos; foi fundada uma biblioteca, criadas escolas e incentivado, entre os habitantes, o gosto pela ciência*[243].

Segundo contemporâneos, na Cidade Baixa no início do século XIX concentrava grande parte das casas comerciais existentes na cidade. Neste espaço, parte dessa população era intrinsicamente ligada ao comércio de alimentos e de supérfluos. Além de que habitavam, até os primeiros anos dos oitocentos, a Freguesia da Conceição da Praia com suas lojas térreas

[241] Cf. VILHENA, 1969, *op. cit.*, p. 44.
[242] Cf. VILHENA, 1969, *op. cit.*, p. 111.
[243] RUGENDAS, João Maurício. *Viagem Pitoresca através do Brasil.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954. p. 43.

e sobrados estreitos cujas frentes viravam-se para a rua e para as águas da baía. Havia um intenso trânsito de canoas e saveiros, em direção à praia, trazendo em suas proas farinha, feijão, carne-do-sertão, verduras e frutas vindas de regiões afastadas do Recôncavo da Bahia[244]. Grandes embarcações vindas de Portugal, e *a posteriori*, das "nações amigas" traziam produtos manufaturados e artigos de luxo não produzidos em parte alguma desses Brasis[245]. Vale salientar, que antes da abertura dos portos já havia a entrada de produtos estrangeiros por intermédio de barcos que ilegalmente teciam suas redes mercantis em território baiano com o auxílio da licenciosidade dos agentes aduaneiros. Assim, era constante o apresamento de embarcações no litoral devido às severas restrições. Constatando o avanço do nascente liberalismo econômico, Thomas Lindley, em meados de 1802, observa pelo contato com a aristocracia mercantil baiana o desejo urgente de uma maior liberdade comercial[246]. A Bahia, sendo seguida por Pernambuco, eram depois do Rio de Janeiro, as principais praças mercantis da América portuguesa neste período. Mesmo assim frente a fiscalização, a frouxidão de agentes da administração colonial, os quais muitas vezes agiam por interesse próprio, ocasionavam a atuação de homens ávidos por lucro e indiferentes ao fisco real, como salienta Vilhena[247]. Deste movimento parte o enriquecimento de parcela das elites comerciais assentadas na Bahia, que com a chegada da Corte e com o estabelecimento do Império irão compor os quadros políticos que atravessaram os oitocentos.

Ainda sobre a Cidade Baixa, é constante, na narrativa dos cronistas e dos viajantes, o ambiente de sujeira e insalubridade que pairava no ar das freguesias centrais. Ruas movimentadas e becos estreitos são igualmente imundos, onde se misturam toda sorte de comércio de secos e molhados. Víveres trazidos em pequenas embarcações dos arredores da cidade que iam diretamente para o tabuleiro dos vendeiros, animais exóticos vendidos à valores módicos, pedras semipreciosas negociadas por quitandeiros. Tudo isso vivido num

[244] A cidade de Cachoeira além de entreposto comercial de produção de tabaco em tempos anteriores, é também considerada a "porta" para os vastos Sertões baianos de onde desciam o gado direcionado ao abastecimento de Salvador e de onde partiam produtos trazidos de diversas partes do Império Ultramarino português que chegavam no porto de Salvador. Formando assim uma complexa rede de comércio que penetra nas reentrâncias do Recôncavo da Bahia até os torrões mais afastados. (Cf. VILHENA, 1969, *op. cit.*, p. 42).

[245] Em 07 de setembro de 1817, após participar de um baile em homenagem a D. Marcos Noronha e Brito (1771-1828), 8º Conde dos Arcos e último vice-rei do Brasil que governada a Bahia desde 1810, registrava que: *um navio francês, há pouco chegado trouxer os objetos da moda e as toiletes, todas muito elegantes e bem talhadas.* (Cf. TOLLENARE, *op. cit.*, p. 269).

[246] LINDLEY, Thomas. *Narrativas de uma viagem ao Brasil.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969. p. 181.

[247] VILHENA, 1969, *op. cit.*, p. 56. E havia um amplo mercado consumidor para esses itens comercializados à margem da regularidade. Segundo Thomas Lindley os votos de pobreza e abstinência tanto pelo clero regular, como o secular acabam sendo esquecidos pelas fragilidades humanas, dando vazão a uma vida mundana e livre por parte daqueles que deveriam ser exemplo para a população soteropolitana. Ao ser convidado para um jantar com frades pode se esbanjar nos vinhos franceses e cerveja vinda de Londres, conseguidas por intermediários, através de contrabando. (Cf. LINDLEY, *op. cit.*, p. 169).

cenário indigesto, onde o esgoto corria a céu aberto[248]. Segundo Rugendas, que esteve na cidade na segunda década dos oitocentos, a maior parte das casas, eram sobrados que variavam, de três a cinco andares, com poucas janelas e, consequentemente mal arejadas[249]. Essa parte da cidade concentrava a maior soma da população pobre da cidade. Eram cativos e libertos que se amontoavam nesses sobrados, trabalhavam dentro ou nas bordas da dinâmica portuária ou, ainda, viviam de mendicância, pois *a súplica à caridade alheia* era um meio de subsistência constate entre adultos e crianças que faziam disto meio de vida, segundo estudo clássico feito por Walter Fraga[250]. Logo, a Cidade Baixa se convencionava como um *lócus* de profusão de sons, sabores, odores e formas que deixariam qualquer estrangeiro atordoado. Tal cenário repeliu os membros das elites locais ou pessoas em trânsito por Salvador para o aconchego da parte alta da cidade. Ir a parte baixa era um sacrifício imposto pelos compromissos pendentes e negócios alçados pela dinâmica portuária. Inclusive, o fluxo de embarcações vindos da costa africana, ou de outros portos da colônia transformavam a Cidade Baixa num grande mercado negreiro, com vários pontos de venda nas ruas e largos da estreita faixa de terra. Armazéns guardavam em seu interior açúcar, melaço, aguardente, algodão, café, tabaco, couro e atanados. Produtos que ainda encontravam espaço no mercado internacional e eram trocados por importações vindas da Europa, África e Índia, tais como: sedas, panos-da-costa, ferramentas, condimentos, vinho, azeite de oliva e de palma, bacalhau salgado, nós-de-cola e etc. Tudo que era necessário para abastecer as casas baianas e os navios que utilizavam a cidade como entreposto, ou fim de rota. Comércio que se diversifica com o avançar da segunda década, pois artigos de luxo, roupas, mobília, maquinário enchem esses armazéns, e rapidamente, invadem a casa e os empreendimentos da burguesia comercial soteropolitana.

Atualmente a ligação entre as partes da cidade é realizada desde início de 1870 através dos primeiros elevadores[251]. Nas décadas seguintes, houve a instalação dos planos inclinados

---

[248] AUGEL, Moema Parente. *Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista.* 1975, p. 151-153. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

[249] RUGENDAS, v. I, *op. cit.*, p. 52.

[250] FILHO FRAGA, Walter. *Mendigos e Vadios na Bahia do século XIX*. 1994. p. 13-14. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

[251] Entre 1869 e 1873, a *Companhia Transportes Urbanos* (nova denominação da Antônio de Lacerda & Cia.) construiu um elevador hidráulico de 63 metros de altura ligando a Praça do Palácio. Em 1896 foi inaugurado o do Taboão, também chamado com o *Elevador da Balança* por utilizar o contrapeso para realizar o transporte de passageiros e cargas. Antes mesmo deste segundo elevador, em 1889 foi construído o Plano Inclinado Isabel no local do antigo Guindaste dos Padres ao fundo da Igreja que pertencerá ao Jesuítas. Para maiores detalhes sobre a historicidade destes meios de transporte ver: (Cf. ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo Vieira de. *A rede de ascensores urbanos de salvador:* do Guindaste dos padres aos dias de hoje. 2012. Disponível em:

que viabilizaram a maior circulação de pessoas e mercadorias. Contudo, nas primeiras décadas dos oitocentos, o acesso entre a Cidade Baixa e Alta se dava através de meia dúzia de íngremes rampas e ladeiras, algumas das quais sem calçamento de pedras cuja lama que se formava em dias de chuva tornava o tráfego uma tarefa hercúlea. Dentre as tais calçadas, se destacam: a da Conceição da Praia, da Misericórdia e da Preguiça, sendo essa última o caminho obrigatório para escravos que conduziam mercadorias oriundas dos navios, e feitores que mantinham a vigilância sobre os trabalhadores. Tudo para evitar desvios de carga, morosidade no transporte, ou até mesmo conflitos entre os cativos de etnias diferentes[252], algo corriqueira devido a diversidade étnica entre os africanos escravizados. Nos lombos de animais ou sobre as costas dos escravos de ganho, o transporte de pessoas era realizado através de cadeirinha de arruar, redes, palanquins, padiolas e liteiras que, geralmente, conduziam fidalgos, magistrados, professores notáveis, senhores de engenho, comerciantes, cônegos e vigários aos seus destinos. O fato de ser transportado nesse contexto figura como símbolo distintivo de abastança. As mulheres das elites que moravam na parte alta da cidade também se valiam deste meio de transporte em ocasião de incursões no comércio de miudezas ou em suas idas as lojas que ficavam na parte baixa da cidade, como as que localizadas nos logradouros da Conceição da Praia e do Pilar.

Enquanto isso, o centro do poder temporal e secular da cidade e a residência das antigas elites fundiárias se concentravam na área central da Cidade Alta. Essa concentração aristocrática remonta a segunda metade do XVI, quando os senhores de engenho dos arrabaldes e do Recôncavo possuíam aí suas moradias que viabilizavam sua participação na vida social em comemorações religiosas e políticas. Aí encontrava-se a antiga Sé de Salvador[253] e a Sede do Arcebispado, o que restou do complexo Jesuíta, o Tribunal da

---

http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/VI_coloquio_t5_rede_ascensores_urbanos.pdf. Acesso em: 13 de out. de 2018).

[252] A origem do nome está relacionada aos estigmas lançados sobre os escravos da cidade, segundo os olhares senhoriais da época. Os favorecidos sociais se divertiam desdenhando dos cativos que carregavam os fardos nas costas através da inclinação. As estratégias de resistência dos cativos em tratar o trabalho com morosidade, ou mesmo o abandono desse trabalho de estiva serve para construir desde esse período a ideia da leniência baiana, perpetuando assim tal impropério. Para um maior entendimento sobre o tema indicamos: ZANLORENZI, Elisete. *O mito da preguiça baiana.* 1998. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

[253] A primeira Sé fora construída em arquitetura rudimentar nos primeiros anos de conquista quando da chegada de Tomé de Souza à Bahia em 1549, sendo erguida onde hoje é a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda. Em 1570, durante o governo Mem de Sá, se inicia a construção do novo prédio um sítio mais afastado, sendo o prédio demolido e reformado durante o século XVII alterando completamente seus elementos arquitetônicos iniciais mais funcionais, para a profusão de detalhes inerente ao barroco. Após suportar a invasão holandesa à Bahia e inúmeras transformações arquitetônicas e até mesmo o abandono pela ausência de um bispo, a velha Sé sucumbiu a ânsia modernizadora do início do século XX, sendo demolida no ano de 1933. (Cf. LINS, Eugênio de Ávila. *A antiga Sé da Bahia:* uma referência para a arte luso-brasileira. *In:* Anais do Congresso do Internacional do Barroco. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003. p. 183-195. Disponível

Relação, a Cadeia e Câmara, o velho Palácio dos Governadores. Mesmo com o relevo acidentado e possuindo diversas vielas, a parte alta da cidade era dotada de ruas largas e com uma movimentação inferior se comparada a zona portuária. Nela, os viajantes puderam notar as casas *decentes e despidas das tristes grades mourescas que se observam com tanta frequência em Pernambuco*[254]. A partir de 1808 aumenta o fluxo de comerciantes estrangeiros que se mudaram para aquela que consideravam a parte mais salutar e atraente da cidade, principalmente nas proximidades da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, onde também a elite baiana se fixava. Além de ser um seguro ponto de hospedagem aos viajantes em passagem que não encontravam estalagem decente e cômoda em outra parte da cidade, como fora o caso de Tollenare[255]. Os que não possuíam grandes cabedais, dentre eles: homens livres empobrecidos ligados aos oficiais mecânicos ou as atividades liberais, viviam ao norte da área central, até os limites de Santo Antônio além do Carmo. Segundo Richard Graham:

> O bairro incluía mercearias, alfaiatarias, residências de funcionários públicos e de profissionais, e casas que agricultores locais mantinham na cidade. Outro bairro de classe média acabou surgindo além de um vale a leste, em torno da Igreja de Santa Ana, do Convento do Desterro e da área de exercícios militares de Campo da Pólvora, em direção à paróquia de Nazaré[256].

Além de professores de primeiras letras, boticários, despachantes, comerciante de loja, os músicos e demais artistas e artífices, também viviam nessa espacialidade entre os homens livres da cidade. Se levarmos em consideração as indicações da Irmandade de Santa Cecília está alocada no interior da Igreja do Santíssimo Sacramento de Santana[257], a qual esteve em funcionamento em todo o século XIX, chegando ao fim dessa centúria entre a mais pobre da

---

em: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7510.pdf. Acesso em: 15 de jun. de 2018). Vilhena sugeria a transferência da Sé baiana para o templo que pertencerá aos Inacianos, por encontrar-se em melhor estado de conservação. (Cf. VILHENA, 1969, *op. cit.*, p. 68).

[254] Cf. TOLLENARE, *op. cit.*, p. 245.

[255] Idem p. 262. Thomas Lindley aponta que havia uma inexistência de acomodações para estrangeiro, mesmo com todo ritmo ditado pelo porto e as relações mercantis, aqueles que queriam tem um pouso tinham que alugar uma casa a terceiros. (Cf. LINDLEY, *op. cit.*, p. 174).

[256] GRAHAM, Richard. *Alimentar a cidade:* das vendedoras de rua à reforma liberal (Salvador, 1780-1860). São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 37-38.

[257] Freguesia criada e 1673, formada inicialmente pelos núcleos de povoamento oriundos da ocupação holandesa (1624-1625) da Palma, Desterro, Mouraria e Saúde. Por possuir várias linhas de comunicação com a da Sé, a segunda cumeada consolidou-se como área de expansão urbana em direção ao Dique. (Cf. UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *Evolução física de Salvador*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1979, v. 2, p. 47).

cidade[258]. O que ocasionou a inexistência de documentação que detalhe seu funcionamento, muito menos informações precisas sobre seus membros.

Contudo, ainda em relação a distribuição de seus habitantes, Salvador não possuía áreas privativas para alguns grupos sociais. Isso se deve à verticalidade da presença escrava e liberta no seio de sua sociedade[259]. O movimento de se instalar em freguesias afastadas da área central da Cidade Alta, torna-se mais um elemento de distinção que se intensifica nas primeiras décadas dos oitocentos. Assim como a aristocracia que se aparta para as imediações da Vitória, é provável que outros grupos que buscam ascensão evitassem ocupar a Freguesia da Sé ou do Pilar, que neste momento estavam vivendo um surto ocupacional em que os antigos sobrados coloniais se tornavam *habitações plurifamiliares, cada uma delas possuindo freqüentemente seus agregados, além de escravos*[260]. Corroborando com a questão, a partir de dados obtidos pelo censo de 1855 de uma tiragem sobre a freguesia de Santana, Ana Lourdes Costa concluiu que mais da metade (cerca de 68%) dos homens livres aí residentes são brancos ou pardos que se ocupam de algum ofício mecânico, como também àqueles que exercem *cargo público, boticário, médico, ganhador e etc*[261]. Trata-se de uma população majoritariamente livre, que vive sob os auspícios de atividades liberais, do pequeno comércio e da prestação de serviços. Homens e mulheres que optaram por manter certa distância das freguesias onde a presença cativa é elevada[262]. Neste sentido cremos na existência de uma "Geografia da liberdade" na cidade, em que a ocupação dos espaços poderá indicar a possível condição jurídica, ou revelar as intenções de emancipação dos que estão sobre o julgo do cativeiro. Questão, que ao nosso ver, carece de maiores problematizações por parte dos historiadores e especialistas em Demografia Histórica[263].

---

[258] Embora sem apontar as fontes, Pedro Vasconcelos afirma que em meados do século XIX a irmandade encontrava-se em funcionamento ainda na Matriz de Santana, sendo classificada dentre as mais pobres, já que possui como patrimônio apenas uma casa térrea, ao contrário de outras detentoras de diversas propriedades (casas, sítios e sobrados) dentro da cidade e inclusive no Recife. (Cf. VASCONCELOS, Pedro de Almeida. *Salvador transformações e permanências* 1559-1999. Salvador: Edufba, 2016. p. 250-253).

[259] MATTOSO, Kátia M. Queirós. *Bahia:* a Cidade de Salvador e seu Mercado no Século XIX, São Paulo: Hucitec; Salvador, Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978, p. 180.

[260] Cf. OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. *Viver e morrer no meio dos seus:* nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX. Revista da USP, São Paulo, n. 28, 1996. p. 190. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28376/30234. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

[261] Cf. COSTA, Ana de Lourdes Ribeiro da. *Ekabó!* Trabalho Escravo e Condições de Moradia e Reordenamento Urbano em Salvador no Século XIX. 1989. p. 137-139. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

[262] REIS, João José. *A morte é uma festa:* ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 30.

[263] A Demografia Histórica é uma corrente da demografia que procura reconstruir uma determinada estrutura populacional, analisando e explicando as mudanças que nela se produziram ao longo do tempo. Para o seu estudo, requer-se a melhor e mais ampla recolha possível de dados relativos às relações sociais humanas. No caso dos recortes os quais elencamos nesse trabalho, a escassez de fontes precisas sobre o período constitui-se no grande obstáculo para maiores avanços até então. As fontes paroquiais são as que mais poderiam contribuir para

Paralelo a isso, as inúmeras obras de modernização e embelezamento realizadas no Rio de Janeiro com a instalação da família real, influenciaram diretamente a criação ou reprodução de outros espaços de sociabilidade e lazer em outras cidades, dentre elas, Salvador. O Passeio Público de Salvador, por exemplo, foi inaugurado pelo Conde dos Arcos em 1810, e oferece a população branca soteropolitana uma alternativa de lazer e apreciação do ócio em meio a seu jardim primoroso[264]. O viajante sueco Gustav Beyer, em passagem pela cidade em 1813, pontua o cuidado com a iluminação do local feita por candeeiros alimentados com óleo de baleia[265], permitia que as caminhadas contemplativas se estendessem até poucas horas após o cair do sol. Se localizava nas proximidades da Ladeira da Conceição da Praia, na parte alta na *beira do dorso da montanha*, como pontua Ver Huell. Lugar que recebia a brisa do fim da tarde e lugar de grande circulação de transeuntes que consumiam da mão das negras de tabuleiro amendoim torrado, pipoca e diversos doces. Aperitivos antes de adentrar as casas de café localizadas nas proximidades dessa alameda, onde os homens se entregavam a jogatina acompanhada de café e chocolate (servidos em canecas de cerveja), misturadas de aguardente e sangria de vinho[266]. Contudo, atentados noturnos nos espaços públicos em qualquer hora do dia eram frequentes nas grandes cidades que comportavam uma parcela considerável de despossuídos e miseráveis, logo, o hábito de passeios noturnos comuns na Europa de então, não tinham a preferência da população que se esmerava em modernizar seus costumes. A segurança do lar ainda era uma unanimidade entre as elites locais, sobretudo, ao cair da noite.

A criação da *Escola de Chirurgia* da Bahia em 18 de fevereiro de 1808 (que em 1813 se torna na *Academia Médico-Chirurgica*) pode ser encarada também como uma medida para

---

desvendar *realidades humanas inusitadas, nunca antes vislumbradas ou mal definidas* e aspectos pertinentes aos sujeitos inseridos no *mundo do trabalho e de suas profissões.* (Cf. MARCÍLIO, Maria Luiza. *Os registros paroquiais e a história do Brasil. Varia História*, Belo Horizonte, n. 31, 2004, p. 13-20. Disponível em: https://slidex.tips/download/os-registros-paroquiais-e-a-historia-do-brasil. Acesso em: 13 de jun. de 2018).

[264] *(...) quão profusamente recompensa a beleza da vegetação tropical o cuidadoso trabalho do jardineiro, - é o que atesta ao viajante o Passeio Público, sito num dos mais altos pontos, na extremidade sudeste da cidade, perto do Forte de São Pedro. As alamedas de laranjeiras, limoeiros, jambeiros, mangueiras e árvores da fruta-pão, as densas e aparadas cercas de pitangueiras, e os renques de variadas plantas de ornamentação do sul da Europa, das Índias Orientais e do Brasil, tornam à tarde o mencionado Passeio, graças à viração fresca, um lugar aprazível. (...) Entre todos os jardins que vimos no Brasil, este é o que mostra mais características da floricultura europeia.* (Cf. MARTIUS; SPIX, 1981, *op. cit.*, p. 145). Entre novembro e dezembro de 1792, o líder da missão diplomática a China, lorde George Macartney (1737-1806) fez uma rápida escala no Rio de Janeiro e teceu algumas considerações sobre a cidade. Segundo ele ouvira de terceiros, é hábito dos locais desfrutarem do Passeio Público a noite. *Nessas ocasiões, eles jantavam, passeavam, tocam música, soltam fogos de artifício.* (Cf. FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro:* antologia de textos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 306).

[265] MATTOSO, Kátia. *Bahia no Século XIX:* Uma província no Império. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992. p. 444.

[266] VER HUELL, *op. cit.*, p. 166-167.

normatizar costumes, já que contribui para a expansão dos conhecimentos médicos, que tanto na Bahia, como em outras partes destes Brasis, esteve a cargo de sangradores, parteiras e curandeiros[267]. Essa modernização traz para o seio da sociedade baiana uma formação acadêmica nas artes de curar, algo que gradativamente vai sendo incorporado e ganha prestígio entre as elites, como signo de civilidade[268]. Numa análise conjuntural, este cenário de modernização e de busca de um novo *ethos* civilizatório esteve no horizonte das elites a partir do momento que se aguça a percepção de que também fazem parte *da humanidade ocidental avançada*, segundo Renato Ortiz. Os valores de progresso, modernidade e requinte associados aos seus ritos cotidianos atenuariam, pelo menos no consciente dos socialmente estabelecidos, o atraso colonial e imperial do Brasil em termos econômicos, de estrutura urbana, e de realidade social se comparados a Europa e inclusive a ao norte dos Estados Unidos[269]. Sendo assim, A cidade de Salvador ganha outros ares, as melhorias em alguns espaços públicos e a criação de locais institucionalizados de conhecimento coloca a cidade no curso das transformações que demarcam as novas formas de ser, de viver e de estar com o advento dos Bragança em solo tropical.

Além das adequações urbanas, o governo do 8º Conde dos Arcos, viabilizou a implantação da tipografia de Manoel Antônio da Silva Serva (? – 1819), comerciante português e um verdadeiro visionário. Cerca de dois anos antes de receber a autorização para a abertura do empreendimento através de carta régia de 05 de fevereiro de 1811[270], esteve em

---

[267] O início do XX assiste uma intensificação do processo de hierarquização dos ofícios de curar. Numa posição contrária a estes saberes estigmatizados estavam *os médicos, que podiam prescrever remédios, os cirurgiões, que tratavam de "moléstias externas", e os boticários, que manipulavam e vendiam os medicamentos, constituíam o grupo mais prestigiado.* (Cf. PIMENTA, Tânia Salgado. *Entre sangradores e doutores:* práticas e formação médica na primeira metade do século XIX. Caderno Cedes, Campinas, v. 23, n. 59, 2003. p. 91-102. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v23n59/a07v23n59.pdf. Acesso em: 16 de ago. de 2018). Logo, é natural que tais ofícios estivessem mais próximos do círculo de serviços requisitados pela elite oitocentista, mas ao mesmo tempo não significa que em algumas ocasiões os artífices da saúde menos considerados deixassem de atuar. Basta observarmos a atuação do africano Domingos Pereira Sodré em Salvador na segunda metade do XIX, que, segundo João José Reis, recebia a visita de pessoas brancas oriundas da aristocracia baiana para prestar-lhes consultas relacionadas a adivinhação e curandeirismo. (Cf. REIS, 2006, *op. cit.*, p. 284-285). Corroborando, Lindley chama a atenção para o uso de cordões de ouro nos quais, mulheres de todas as qualidades, penduram escapulários de seda, em que como de costume se guardam feitiços para afastar o mal e trazer bons presságios. (Cf. LINDLEY, *op. cit.*, p. 64).

[268] Em 1812 começa a figurar na folha dos assalariados da Santa Casa da Bahia dois médicos do partido do Hospital, os quais recebem anualmente 240$000, sendo os funcionários mais bem pagos pela instituição. (Cf. CMSMB – *Avulsos - Sallariados da Caza, 1812-1813)*. Os vencimentos acima do que era pago ao escriturário e aos capelães do coro e da agonia (hospital) demonstram o prestígio alcançado pelo ofício de curar, principalmente após a inauguração das aulas de medicina em Salvador. Para um maior entendimento do prestígio da medicina acadêmica ao longo do XIX indicamos: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. *A Arte de Curar.* Cirurgiões, médicos, boticários e curandeiros no século XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2002.

[269] ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. p. 30-32.

[270] MORAES, Rubens Borba de. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial.* Brasília: Briquet de Lemos, 2006. p. 141.

Portugal a comprar o material necessário para seus intentos editoriais. Seu periódico a *Idade d'Ouro do Brazil* (o primeiro da Bahia e o segundo do Brasil) foi o principal veículo de informação da então capitania. Trazendo informações extraídas e editadas a partir de correspondências e outras gazetas sobre a Europa, os Estados Unidos e a Corte. Definitivamente, o acesso a informação possibilitado a partir do *Idade,* atualizou as elites soteropolitanas sobre os fluxos do comércio atlântico, a movimentação política no mundo e os novos hábitos aristocráticos experenciados no Reino e na Corte do Rio de Janeiro. Além de imprimir o *Idade de Ouro,* a tipografia pertencente a Serva, oferecia serviços de impressão na cidade de Salvador para diversas instituições[271] e terceiros, contribuindo para o aumento da circulação de impressos na cidade. Outro empreendedor do momento foi Francisco Ignácio da Siqueira (ou Sequeira) Nobre. *Comerciante de primeira ordem, que deixava sua cara esposa, suas três tenras filhinhas, seus navios, sua fazenda, arrisca sua própria pessoa ao impulso dos mares*[272], para vir ao Brasil quase de imediato a chegada do monarca estabelecendo, incialmente, uma tecelagem. Porém, fora demovido da ideia inicial devido a feroz concorrência dos tecidos ingleses que começaram a entrar a largo no Brasil, abarrotando armazéns e lojas e neutralizando qualquer empreendimento de manufatura têxtil no momento. Optou por abrir uma fábrica de vidro[273], em um grande armazém na Cidade Baixa que comercializava, a preços acessíveis, artigos similares aos europeus, ofertando para o interior das casas burguesas, luminárias, panelas, aparelhos de jantar e até bombas para extração de leite de mulheres com as mamas inchadas, já que o costume entre as elites da terra era entregar a amamentação dos recém-nascidos a cargo de uma ama de leite de cor[274]. Tais

[271] Em 1819 a mesa regedora da Santa Casa de Misericórdia pagou a *Tipographia do finado Manoel Antônio da Silva Serva* o valor de 19$000 pela impressão das contas das receitas e despesas anual (1818-1819). Hábito que se torna constante nos anos seguintes, possibilitando o acesso destas informações aos benfeitores da instituição, poupando assim, os manuscritos de serem constantemente manuseados. (Cf. CMSMB- Cód. 929. *Livro de Receita e Despesa de 1819*, f. 28).

[272] Cf. SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A primeira gazeta da Bahia:* Idade d'Ouro do Brazil. Salvador: Edufba, 2005. p. 140.

[273]O Conde dos Arcos envia carta aos ouvidores das comarcas de Salvador, Ilhéus, Porto Seguro e Jacobina para deixarem à disposição do empresário as potassas e cinzas produzidas nestas localidades. Documento encontra-se transcrito em: CERQUEIRA E SILVA, Ignácio Accioli. *Memórias históricas e políticas da província da Bahia (anotadas por Braz do Amaral).* v. III. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1931. p. 232. Em 06 de agosto de 1812, o juiz de fora da Vila de Jaguaribe, mediante um ofício dá seu parecer favorável a extração de barro para ser utilizado no fabrico do vidro na referida fábrica. (Cf. BNRJ - *Seção de Manuscritos*- II-33,23,049. f. 2).

[274] Gilberto Freyre já havia apontado para a presença de escrava que serviam como amas de leite no contexto da sociedade do açúcar, com o crescimento do espectro urbano ao longo dos séculos XVIII e XIX, e o advento da imprensa, o ofício tornou-se uma possibilidade de existência não apenas para escravas, mas pesquisas vão apontar para mulheres libertas e livre de diversas gradação de cor, inclusive brancas empobrecidas. Estas estavam à serviço das Santa Casas de Misericórdia no cuidado particular com os enjeitados deixados na roda. Além de continuarem a prestar serviço, as lactantes de famílias ricas, que viam no hábito da amamentação uma prática relacionada as índias, as cativas e as mulheres pobres que não tinham recursos para comprar escravas ou alugar amas de leite, sendo essa condição um elemento de distinção. (Cf. NASCIMENTO, Alcileide Cabral do.

iniciativas empresariais contrariam o alvará de 1785 que proíbe a existência de manufaturas Colônia[275], e ao mesmo tempo, iniciam um incipiente substituição de importações, mas mesmo assim não conseguem destituir, a supremacia dos produtos ingleses, cujo o consumo frequente dita novas normas de comportamento e de hábitos entre a elite, os quais se consolidam na segunda metade desta centúria[276].

Consideramos assim, que o espaço público neste raiar de século ainda continua sendo o principal palco para teatralizar o poder e expor elementos de distinção social e econômica. Uma herança barroca que remonta os tempos dos poderosos senhores de engenho dos arrabaldes da cidade e do Recôncavo da capitania. Por exemplo, Vilhena critica a ostentação de uma nobreza quimérica de indivíduos de castas inferiores. São homens e mulheres envolvidas com ofícios mecânicos, que ao sair nas ruas se *empavonam*, desfilando em gibões e casacas feitos de finos tecidos brocados e ornados de galões reluzentes, e senhorinhas de pele amorenada em suas rendas e bordados, contrastando com sua vivência cotidiana no ambiente familiar que na maioria dos casos reflete uma existência de mais pura penúria[277]. Se os que não possuem cabedal, numa Salvador que perde a centralidade política e econômica, ainda externalizam uma áurea de superioridade aparente, o que diremos das elites locais em grandes eventos públicos ou no interior de seus sobrados na parte alta da cidade?

Longe das datas festivas, que permitem maiores transgressões como no *Entrudo* o comportamento reservado a rua, pelas famílias aristocráticas, leva em consideração a rígida separação entre o público e o privado e os papéis sociais dos gêneros. Contexto semelhante que observamos também no Recife. Enquanto nas cercanias de Porto Seguro, em meio ao ambiente dos engenhos, Lindley e sua esposa sentiram se à vontade para das uns bordejos junto ao pequeno cais da cidade[278], em Salvador sentiram na pele o ar de recriminação dos transeuntes ao verem o casal desfrutando do caminho até o Convento da Soledade. Os olhares estavam sobre o fato de sua mulher estar a pé e não numa cadeirinha de arruar conduzida por

---

Vivências das mulheres nas práticas da maternidade: o mercado de amas-de-leite no Recife Colonial. Disponível em: http://paradoxzero.com/zero/redor/wp-content/uploads/2015/01/Texto-01.pdf. Acesso em: 16 de ago. de 2018).

[275] Cf. SILVA, Antônio Delgado da. *Collecção da Legislação Portugueza.* v. III, 1775-1790, Lisboa, 1828. p. 370.

[276] Os ingleses aqui residentes determinavam com sua própria conduta a inclusão de outros hábitos, influenciando as elites da terra. Os hábitos dos passeios junto ao mar e nas alamedas, piqueniques nos arrabaldes e caçadas eram uma boa oportunidade de promover a propaganda de roupas, armas, acessórios. Enfim toda a sorte de produtos manufaturados facilmente vendidos em seus armazéns junto aos portos de Recife e Salvador. (Cf. VER HUELL, *op. cit.*, p. 216 - 219).

[277] VILHENA, 1969, *op. cit.*, p. 52. Outrora escassos, muitos produtos passam da classificação de -artigos de luxo – para compor o guarda roupa e casa dos residentes das principais cidades da América portuguesa com o livre comércio com as nações amigas. Assim a moda e a etiqueta francesa foram adequadas aos gostos das elites locais; e os manufaturados ingleses foram incorporados ao consumo, inclusive das castas inferiores.

[278] Cf. LINDLEY, *op. cit.*, p. 46.

escravos, como era o costume entre as elites[279]. Em geral, a reserva habitual presente no espaço público se desfaz em datas comemorativas, como no natal, quando os moradores abastados, semelhantemente aos recifenses, se deslocam para as cercanias da cidade, como acerca da Igreja do Bonfim, para lá darem vez *a música, a dança, jogos de cartas,* e *amores*[280]furtivos. Durante a mesma festividade, longe da censura dos observadores da moral e dos bons costumes que teimam a associar certos comportamentos ao populacho. Quirijn Maurits Rudolph Ver Huell foi rapidamente introduzido a um ambiente de mais intimidade entre os gêneros, experiência até então não vivida no centro da cidade[281]. Mesmo com todas as críticas aos hábitos brasílicos, Thomas Lindley dispõe de certo entusiasmo frente a possíveis mudanças na capital baiana em 1803. Em 05 de fevereiro deste ano ele registra que:

> *A Bahia está sem dúvida progredindo em civilização: vejo os trajes europeus cada dia mais generalizados entre as mulheres, e estou informado de que vai ser inaugurado esta noite um novo estabelecimento, nada menos que uma casa de concertos públicos e jogos de cartas, a se realizarem duas vezes por semana, os primeiros regidos por músico principal daqui (um italiano). O regulamento parece prometer que a instituição irá permanecer seleta e poderá conduzir a um convívio menos reservado e mais familiar do que as relações que tem existido até agora na sociedade local*[282].

A grande crítica ainda permanece sendo a grande reserva que os baianos abastados ainda possuem, enquanto nos países da Europa Ocidental as classes em ascensão expandem e tornam cada vez mais frequentes suas práticas de sociabilidade para o ambiente extramuros de suas casas e palacetes, a burguesia mercantil e fundiária ainda não transpôs totalmente os limites, segundo analogia implícita no discurso do viajante. Em relação ao sagrado domínio dos lares baianos, basicamente se dividiam em casas térreas, pertencentes as classes pobres; e os sobrados, ocupados por famílias mais ricas, com seus cômodos mais bem divididos, gerando nos espaços internos um universo particular, em que se possuía um maior controle sobre o íntimo e o social[283]. Essa divisão se faz necessária devido a permanência da interdição entre os sexos, inclusive no espaço intrafamiliar. Segundo Van Holther:

> A família baiana do período colonial – e mesmo após esta fase, até pelo menos a segunda metade do século XIX –, reclusa a maior parte do tempo, mantendo afastadas da curiosidade e dos olhos alheios suas mulheres e

[279] Idem, p. 93.
[280] Ibidem. p. 98-99.
[281] VER HUELL, *op. cit.*, p. 228-230.
[282] Cf. LINDLEY, *op. cit.*, 108.
[283]VAUTHIER, Louis Léger. *Casa de Residência no Brasil. In:* Arquitetura Civil I. São Paulo: FAUUSP; MEC-IPHAN, 1975. p. 44- 62.

> filhas, passava boa parte do tempo nos aposentos dos fundos (cozinhas, varandas, salas de jantar) e nos quintais, onde as crianças podiam brincar à vontade, onde a brisa amenizava o calor, onde debaixo da sombra dos parreirais ou das majestosas mangueiras e jaqueiras, podia-se passar agradavelmente as longas horas quentes do dia[284].

Os interiores destas moradias aristocráticas são formados pelas *salas de jantar, a 'de baixo' e a 'de cima', sendo a primeira delas o centro da vida familiar; lá se comia, se costurava, se recebiam os amigos. A sala do segundo andar só era aberta por ocasião de grandes festas*[285], ambientes propícios para a apreciação musical e inserção dos profissionais e amadores desta arte. Em sua estadia na cidade, Maria Graham nos dá conta em sua narrativa de um grande salão mobiliado com sofás e cadeiras, que em dias de festejo, ficavam nas extremidades do cômodo para dar espaço aos jovens dançarinos, que se movimentavam ao som de *violão ou um piano, e geralmente ambos*, segundo pontua a inglesa[286]. Em setembro de 1817 fora realizada no salão da Praça do Comércio um baile em homenagem ao Conde dos Arcos, onde Tollenare pontuou a realização de *um concerto de piano e outro de flauta, executado por amadores*[287]. Entretanto, ao que parece, a música não fora tão amadora assim como pontua com certo desdém o francês. Segundo o *Idade de D'Ouro do Brazil*, *a festa foi celebrada ao som de uma admirável orquestra e de alguns hinos alusivos ao assunto* e *a música acompanhou sempre a ceia, entoando alegres hinos em se fazia alusão aos baianos na sua fidelidade e zelo por ocasião da revolta de Pernambuco*[288]. Tomando as palavras do redator do periódico, houve zelo em relação a atividade musical no evento com composições específicas para a ocasião. Hinos e canções escritas por poetas, intelectuais, amantes e profissionais da arte letras e da música, homens letrados da cidade, que se não dispunham nobilitação por sangue, tem prestígio por dominarem esses saberes[289].

---

[284]VAN HOLTHER, Jan Maurício. *Quintais Urbanos de Salvador:* Realidades, Usos e Vivências no Século XIX. 2002. p. 256. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

[285] Cf. MATTOSO, 1992, p. 447.

[286] Cf. GRAHAM, 1990, *op. cit.,* p. 168. Os viajantes observam que entre as classes mais altas da sociedade, seja europeu ou natural da terra, o apresso por mobília pode variar. Há aqueles que tem maior asseio, outros que pouco se importam, sendo uma mesa, alguns bancos e arcas o bastante para seu "conforto". Cf. LINDLEY, *op. cit.,* p. 164.

[287] Cf. TOLLENARE, *op. cit.,* p. 269.

[288]Cf. GIOB, 09/09/1817, n. 71. f. 1-2. Todas as edições desse periódico aqui citados estão disponíveis em: https://bndigital.bn.gov.br/artigos/idade-douro-do-brazil/

[289] Como o caso do padre Caetano José de Souza Antunes que em 1809 está assenta como professor de música em Santa Cecília (Cf. ACMOR, LAB 351. f. 37v.). Contudo antes de ter seu atesto exercia função de advogado e almejava a renovação de uma provisão vencida para continuar *exercendo as leis*, mesmo sem possuir formação. O reverendo Caetano agora pleiteava uma provisão em caráter vitalício para exercer as funções na Comarca de Pernambuco em nas anexas, e recebia o atesto de sua probidade e inteligência das leis dos notáveis da vila do Recife. AHU – *Avulsos de Pernambuco* -Cx. 258, D. 17351. f. 21-22. LAPEH – UFPE.

Esses encontros de sociabilidade entre as elites, era precedido, geralmente, por um jantar. Nessas ocasiões, a aristocracia desnudava parte de sua intimidade aos convidados. São frequentes nas narrativas dos contemporâneos, detalhes que apontam o longo caminho que muitas famílias aristocráticas tinham que percorrer para assimilar as regras da boa educação emanadas dos manuais de etiqueta importados da França. Para Nobert Elias, após a Revolução Francesa:

> As boas sociedades entrelaçaram-se, todas elas, direta ou indiretamente, com a rede de ocupações profissionais e, mesmo que uma orientação 'cortesã' nunca estivesse inteiramente ausente, esta, nem de longe, exerceu mais a mesma influência. A partir desse momento, as profissões e o dinheiro passaram a ser as principais fontes de prestígio, e a arte, o refinamento da conduta social, deixou de ter para a reputação e o sucesso do indivíduo a importância decisiva que possuíra na sociedade de corte[290].

Logo os hábitos relacionados a etiqueta que eram inerentes ao ambiente de Corte, foram rapidamente assimilados por esta burguesia comercial europeia, que não possuía nobreza de nascença, mas enriqueceram diante da nova ordem econômica alavancada pelo capitalismo industrial. Assim se explica o fato de que convidados estrangeiros não habituados se espantavam pelo modo que famílias remediadas se portavam à mesa, usando as mãos para pegar carnes, legumes e farinha, e transformado essas misturas em pequenos bolos de comida encharcado em molhos e caldos e imediatamente levados a boca, mesmo a casa sendo servida dos mais finos talheres que o dinheiro poderia comprar. Após fartarem-se com os manjares da terra, homens e mulheres casadas se entregavam as conversações, ao carteado e os pequenos saraus musicais, nos quais as mulheres da casa exibiam seus dotes[291], e os rapazotes e moçoilas, entre um flerte e outro, teciam possíveis enlaces matrimoniais ou aventuras furtivas, ao som das vozes, cordas e teclas que ecoavam no espaço. Tollenare lamenta, quando em comparação esdrúxula, põe lado a lado Salvador e Paris e afirma que *aqui não há nem bailes, nem reuniões, nem banquetes, nem espetáculos, nem passeios, nem conversações, nem leitura, nem gosto pelas ciências e as belas artes.* Segundo ele, o que resta são *algumas aventuras galantes, um pouco de música, jogo*[292]. Contudo, não expressa a realidade do cotidiano de sociabilidades na Bahia. Entendemos que sua fala de inferiorização, estivera alicerçada em seu comportamento reativo em relação aos soteropolitano da época, justificado

---

[290] Cf. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador:* formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. v.2. p. 252.
[291] LINDLEY, *op. cit.,* p. 63.
[292] Cf. TOLLENARE, *op. cit.,* p. 295.

pelas reservas e até desdém que membros das elites locais têm em relação aos estrangeiros[293]. Contrapondo a fala de Tollenare, temos o trecho dos registros de seu patrício, Ferdinand Denis (1798-1890)[294] que esteve em Salvador entre os idos de 1816 e 1819. Denis afirma que nos centros urbanos que visitara:

> *Todos já cultivam a música, pois que faz parte da existência do povo, que adoça os seus lazeres cantando, e que até esquece os cuidados de um penoso trabalho sempre que escuta os simples acordes de uma guitarra ou violão. Enquanto que nos salões é aplaudida a música de Rossini, pois que é cantada com tal ou qual expressão como nem sempre há exemplo na Europa*[295].

As impressões deixadas por contemporâneos que passaram pela Bahia nas duas primeiras décadas dos oitocentos revelam uma cidade bifurcada. Dividida pelo relevo demarcando uma Cidade Baixa voltada para as atividades portuárias; e outra *Alta*, que toma pra si as funções administrativas da capitania, moradia das elites e ponto de partida da expansão para os arrabaldes montanhosos de mata fechada[296]. No ritmo do crescimento, as melhorias proporcionadas por intervenções ao longo da segunda metade do XIX, não foram suficientes para alçar a cidade à altura de uma Paris Tropical. A cidade de Salvador termina o

---

[293] Idem, p. 306.

[294] Nascido em Paris, filho segundo de um funcionário do Ministério dos Negócios Estrangeiros, ou seja, cria das elites revolucionárias que ascenderam ao poder após 1789. Jean Ferdinand Denis deixa a França em 1816 com destino ao Brasil em busca de autonomia financeira. Seis meses depois de ter chegado à Corte, se dirige a Salvador para trabalhar junto a representantes comerciais franceses, que sofriam a forte concorrência inglesa no que concerne as transações mercantis de produtos naturais e industrializados. *Denis se tornara amigo de Hippolyte Taunay (1793-1864), filho do pintor Nicolas Taunay (1755- 1830), membro da missão artística francesa, enviado ao Rio, em 1816, a amizade que rendeu a produção de um livro em parceria, Le Brésil, ou Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royame, publicado em seis volumes, entre 1821 e 1822. Sinal de que, ao deixar a Bahia, o jovem retornou à cidade natal, dedicando-se doravante à atividade literária, com ênfase na escrita de obras relativas à América e a Portugal, sobretudo, e ao trabalho de bibliotecário, e depois curador, da Bibliothèque Sainte-Geneviève, em Paris, posto que obteve em 1838 e conservou até a morte, em 1890.* (Cf. ZILBERMAN, Regina. O Resumo de História Literária, de Ferdinand Denis: história da literatura enquanto campo de investigação. Revista Veredas, Santiago de Compostela, v. 19, 2013. p. 122-123. Disponível: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34566/1/Veredas19_artigo8.pdf?ln=pt-pt . Acesso em: 24 de nov. de 2018).

[295] *A música é cultivada em todos os estados, ou melhor, faz parte da existência do povo, que encanta seus prazeres rindo e até esquece o cuidado de um trabalho doloroso sempre que ouve os simples acordos de um violão ou um bandolim. Enquanto a música de Rossini é admirada nos salões, é cantada com uma expressão que nem sempre é encontrada na Europa.* (*tradução nossa*). (Cf. DENIS, Ferdinand. Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil. Paris: Leconte et Durey, 1826. p. 581. Disponível em: https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/25963. Acesso em: 12 de nov. de 2018).

[296] *Na parte superior, a cidade governamental e residencial. A cidade bem ornada com edificações de relevo, praças "surpreendentes", casario alvacento. A cidade silenciosa, inesperadamente calma, luminosa e ampla, arejada e salubre. A cidade cartão-postal, dos belos jardins, da esperada arboração luxuriante, das laranjeiras perfumadas, das mangueiras portentosas, jaqueiras monumentais, coqueirais perdendo-se de vista. (...). Em baixo, o ar carregado de miasmas, a sarjeta, o burburinho. Em cima, a era ausência de ruído, a calma idílica, o perfume da vegetação, a brisa marinha, a magia da paisagem. De um lado, a cidade-porto, a cidade-armazém, a cidade-empório, a cidade-formigueiro. Do outro, a cidade-jardim, a cidade-lazer, a cidade residencial, a cidade paradisíaca.* (Cf. AUGEL, *op. cit.*, p. 179).

século basicamente com o mesmo aspecto que começou[297]. O ambiente público impunha a convivência entre os diversos tipos sociais, sujeitos de várias qualidades e diversas condições jurídicas. Fato que o apontando para uma direção contrária dos ideais de civilidade e progresso que, a maioria dos estrangeiros traziam em suas bagagens e em seus olhares. Civilidade e etiqueta que tão bem foram assimiladas pela aristocracia vitoriosa das revoluções na Europa[298]. Enquanto isso, no interior da casa, a convivência entre o diverso poderia ser mais formalmente mediada, sendo os hábitos um determinante na distinção do lugar social ocupado por livres, libertos e cativos.

Se não alcançaram um ambiente equivalente a cidades europeias, e se até certo ponto não estiveram em pé de igualdade com o Rio de Janeiro, quanto a mudança dos hábitos de sociabilidade que darão espaço para um maior fomento da arte musical, não podemos desconsiderar que tanto Recife quanto Salvador não ficaram à revelia das transformações ocorridas com a chegada da família Real, a *Abertura dos Portos*, o incremento da imigração estrangeira e a diversificação do comércio. Todos esses eventos são pontos fundamentais para entender a nova lógica que se estabelece sobre a urbanidade o que de fato irá moldar novas dinâmicas sobre o mundo do trabalho, por onde transitam aqueles que vivem da arte e do trabalho livre e escravo. E é sobre esse universo e aqueles que orbitam nele que vamos tratar a seguir.

3.3: *Tessituras* urbanas: população e dinâmicas do mundo do trabalho

Em termos de organicidade urbana, tanto Recife quanto Salvador se aproximam pela similaridade do ponto de vista da expansão ao longo dos séculos. À primeira vista, parecem um tanto desordenadas, não atendendo a parâmetros bem definidos. À medida que a população cresce entre os séculos XVIII e XIX, os espaços circunvizinhos à região portuária ficam saturados, levando as urbes a sofrerem intervenções nas paisagens naturais, as quais

[297] Em passagem pelo Recife em 1865, os (?) Louis e Elizabeth(?) afirmaram que *está longe de ser tão pitoresca, como a Bahia ou Rio de Janeiro. A cidade tem fisionomia muito mais moderna, parece também mais cuidadosa e mais próspera. Muitas ruas são espaçosas. O rio, que se atravessa em pontes elegantes, corre pela parte da cidade onde esta concentrad o comércio e ofuca-a.* (Cf. MELLO, José Antônio Gonçalves. *Arte e natureza no 2º reinado.* Recife: Editora Massangana, 1985. p. 155). Provavelmente a proeminência da grande população negra de Salvador e Rio de Janeiro e a crescente repulsa a escravidão tenham influenciado no julgamento dos franceses em relação a Recife. Além das inúmeras obras de melhoramento urbano realizados na cidade após a década de trinta desta centúria.

[298] Fazemos referência tanto a Revolução Francesa, como a Industrial em curso na Inglaterra, que são acima de tudo responsáveis por sedimentar valores burgueses que perdurarão por todo este século.

contribuem para delinear as feições da vila e da cidade. No caso do Recife crescem os aterramentos de alagadiços e a ocupação efetiva da parte continental; e em Salvador, a habitação das encostas e das áreas acidentadas, além dos pequenos vales recortados por cursos de água que desaguam na Baía de Todos os Santos. De forma complementar a essa expansão urbana, precisamos refletir sobre o perfil populacional destes espaços e as dinâmicas do universo do trabalho no contexto aqui elencado para melhor compreender a ordem do vivido daqueles que faziam da música seu ofício único ou contingente. Inicialmente, para entender o perfil populacional destes espaços, temos diante de nós a escassez e a imprecisão dos dados censitários para o período. Fato que nos coloca num lugar de projeção, e não de exatidão acerca do total de indivíduos e de detalhes relacionados à origem, à ocupação, às qualidades e às condições jurídicas dos que permeavam as realidades aqui abarcadas. Sendo assim, buscaremos trilhar nosso entendimento em paralelo a vestígios documentais que produzam informações mais coerentes sobre essas questões, à luz das fontes e estudos consolidados.

Sempre houve interesse por parte da Coroa portuguesa de ter dimensões numéricas sobre suas possessões, seus súditos e as demais almas que estavam sob sua égide. Mas com toda certeza é na segunda metade do século XVIII que o empenho em sistematizar a coleta de informações, que configurariam a maior amplitude e disponibilidade de dados estatísticos. Principalmente no cenário de franco declínio da economia mineradora, na tentativa de pensar estratégias de atuação e de diversificação econômica para livrar a Metrópole da crise eminente[299]. Em carta régia datada de 21 de outubro de 1797 ao governador da Paraíba, Fernando Delgado Freire de Castilho, por intermédio de seu ministro D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812)[300] o rei especifica seu interesse em saber além do quantitativo de habitantes que existem na capitania, pretendem também conhecer a fundo as ocupações, o número de casamentos anuais, de nascimentos e de mortes. Em termos mercantis, o documento orienta ainda que se informe detalhes sobre: importações e exportações; produções

[299] Informações econômico-mercantis e maior abrangência dos detalhes populacionais passam a incorporar o recenseamento em cada capitania. Segundo Smith, na era pombalina havia um interesse por notícias de cunho militar e mercantilista, naquele momento, com o colapso efetivo da exploração mineradora as informações tendem a privilegiar detalhes sobre as potencialidades produtivas, característica que segundo o autor estariam alinhada aos *impulsos que o liberalismo começava a desencadear*. (Cf. SMITH, Roberto. *A Presença da componente populacional indígena na Demografia Histórica da Capitania de Pernambuco e suas Anexas na segunda metade do século XVIII. In:* Anais do XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais, Ouro Preto. 2002. p. 2. Disponível em: http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/view/1232. Acesso em: 21 de jan. de 2019).

[300] Efetivamente D. Maria I desde 1791 não delibera mais sobre as questões do reino devido o avançado estágio de convalescência mental que estava submetida, atribuída às diversas perdas que sofrera de familiares e parentes próximos. Dentre os quais: o marido em 1786; o filho-herdeiro D. José e a filha D. Mariana Victoria, na Espanha em 1788; além dos primos Louis XVI e Marie-Antoinette da França aprisionados pelos revolucionários em fins de 1789 e seu confessor, o Bispo de Hetalônia, em outubro de 1791. Logo, podemos compreender que essa decisão parte efetivamente do diálogo entre seu regente e os demais atores políticos do contexto.

da capitania; consumo; como também os preços correntes dos gêneros nas praças comerciais de cada capitania[301]. Tudo indica que essa normativa se estende as outras capitanias portuárias e, dessa forma, a precisão dos dados se constituía numa exigência, porém nem sempre atendida na prática.

Segundo dados levantados a mando do governado José Cezar de Meneses (governou Pernambuco entre 1774 e 1787) e enviados por seu sucessor (D. Tomaz de Mello) ao Secretário da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro (1716-1795), mais especificamente em 1788, havia uma população de 21.539 almas dividida nas duas freguesias centrais (São Pedro e Santíssimo Sacramento). Isso deixando de fora o contingente dos habitantes de povoados da Várzea (4.475 habitantes) e da Muribeca (6.019 habitantes) que estão nos arrabaldes da cidade e se definem como limites para o que se concebia como Sertões[302]. Tudo indica que houve uma manutenção deste número nas décadas que se seguem, pois segundo estimativas dos primeiros anos dos oitocentos, do Anglo-lusitano Henry Koster, a população da vila orbita entre *cerca de 25000 habitantes ou mais, e crescem rapidamente*[303]. Entretanto, esse crescimento percebido por Koster não foi comprovado nos dados coletados a partir da contagem realizada em 1822, e posteriormente de um censo mais detalhado conduzido em 1826 (publicado pela primeira vez em 1828). O mesmo informa que a população do Recife não passava de 23.673 a 25.678 "almas" entre 1822 e 1826-28. Desta estimativa, cerca de 17.743 eram indivíduos livres (os libertos também estavam incluídos nessa mesma categoria), isso significa dizer, que 69% dos indivíduos tinham essa condição jurídica, e engrossavam as fileiras da população das três principais freguesias da vila[304]. Essa população livre era composta em sua maioria por pardos, cabras, crioulos[305] e africanos, basta atentar para o relato do exímio observador Vauthier, que anos mais tarde, em seu diário, atesta que o fenótipo essencialmente negro da população é uma das impressões que mais lhe chama a atenção quando de sua chegada na cidade no dia 21 de setembro de 1840[306].

---

[301] No documento também conta, o interesse em saber o número de navios que entram e saem do porto, afim de ter um controle mais acurado sobre a observância da exclusividade das embarcações portuguesas e da circulação de produtos afim de evitar ilicitudes. (Cf. *REVISTA BRASILEIRA DE ESTATÍSTICA*, IBGE, ano I, julho/set. 1940, n. 3, p. 552-553. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/111/rbe_1940_v1_n3.pdf. Acesso em: 23 de dez. de 2018).

[302] AHU – *Avulsos de Pernambuco* – Cx. 178, D. 12472. LAPEH - UFPE.

[303] Cf. KOSTER, v.1, *op. cit.*, p. 42.

[304] Cf. MELLO, Jeronymo Martiniano Figueira de. *Ensaio sobre a Estatística Política e Civil da Província de Pernambuco.* Recife: Conselho Estadual de Cultura, 1979. p. 311. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss537449/mss537449.pdf. Acesso em: 21 de jan. de 2018.

[305] Qualidade identificada aos negros nascidos na casa de seu senhor, também utilizados para escravos locais. (Cf. PAIVA, 2015, *op. cit.*, p. 204-205).

[306] VAUTHIER, 1940, *op. cit.*, p. 547.

Segundo Thales de Azevedo, a população soteropolitana também está em franco crescimento desde a primeira metade dos setecentos, mesmo com a perda da centralidade política e econômica para o Rio de Janeiro, na ocasião da transferência da capital do Estado do Brasil em 1763. Sem citar fonte específica, o memorialista aponta o número de 21.601 habitantes para 1706, que ultrapassa a marca de 40 mil em 1759. Número que mantêm certa estabilidade durante a segunda metade desta centúria, pois o censo de 1780 aponta para 39.209 almas habitando a cidade[307]. Contudo, havia uma tendência à discrepância nesses números, a qual podemos vislumbrar na informação que Tollenare teve de que Salvador possuía em torno de 120.000 habitantes quando de sua passagem pela cidade em 1817. Parece-nos óbvio que experenciado no comércio e no trato em grandes cidades, o francês não tenha levado em consideração esses rumores, pois acreditava que não passava dos 75.000 habitantes nas freguesias centrais e arrabaldes[308]. O rumor e as expectativas do francês são colocados "em cheque" pelo censo eclesiástico de 1805, citado por Thales de Azevedo, que dá conta 45.600 almas. Cifra considerada coerente pelo autor, mesmo com todas as incongruências que esse tipo de fonte para o período teime em apresentar[309]. Segundo João José Reis, a imprecisão constante dos dados demográficos para esse período está relacionada, principalmente, pela pretensão dos governantes em impressionar o Regente ofertando números acima do real, tentando resgatar a importância dessa parte do império e de sua elite local. Segundo outro censo realizado em 1807, a população soteropolitana estaria enquadrada na cifra de 51.112 almas, sem distinção da condição jurídica, sendo 28% deste total de pessoas qualificadas como brancas e o restante como pardos e negros que transitam entre a liberdade e as diversas formas de cativeiro[310].

O incremento da população destas duas urbes, observado no período estudado, não esteve unicamente dependente do crescimento vegetativo, antes relaciona-se, também, aos vários ciclos migratórios internos e externos. Migrações realizadas de forma voluntária ou forçada. Porém, vale salientar que, definitivamente, essa última forma se sobressai ao atentarmos para o contingente escravo que adentra nas capitanias de Pernambuco e da Bahia pelos seus principais portos e estradas por intermédio do fluxo vindo das diversas regiões da África ou da Colônia. Sobre a migração externa voluntária nos últimos anos do XVIII, podemos afirmar que sempre foi pequena, mas contínua, sendo a maior parte composta por

[307] AZEVEDO, Thales. *Povoamento da cidade de Salvador.* Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1955. p. 189-203.
[308] TOLLENARE, *op. cit.*, p. 285.
[309] AZEVEDO, *op. cit.*, p. 227.
[310] Idem, p. 34.

pessoas em busca de uma vida melhor para si e para sua parentela, que quando não vinha de imediato, ficava à espera das condições para acompanhar o chefe de família. Esse tipo de iniciativa geralmente era independente, o indivíduo contava com seus próprios fundos ou apoio de um conhecido já residente nessas terras[311]. Mas havia, paralelamente, iniciativas de migração com fins colonizadores. Em outubro de 1799 o governador interino dos Açores recebe a ordem de *recrutar sessenta casais de pessoas que sejam robustas, e queiram ir voluntariamente para um estabelecimento, que se manda formar na Bahia, onde se lhes há de mandar dar tudo o que for necessario para o seu arranjamento*[312], na tentativa de ocupar regiões desabitadas da capitania, o que não exclui a possibilidade de permanecerem em Salvador pelas possibilidades de ocupações que a cidade poderia os oferecer. Visto que no final do século XVIII, o comércio entre Salvador e as Ilhas era bem expressivo e consistia na *importação de vinho, aguardente, louça inglesa de pó de pedra, algum pano de linho curado, linhas e pouca carne de porco* e na *exportação de açúcar e aguardente de cana*[313]. O que poderia demandar atuação de agentes e intermediários insulares que aspiravam inserção social e fundos para trazer sua família e ameniza a árdua condição submetida aos recém-chegados como aponta Beatriz Nizza[314]. Vale salientar que houve uma tendência permanente desde a segunda metade do século XVIII para imigração portuguesa ao Brasil que teve seu ápice após a independência, sendo responsável pelo estabelecimento de uma forte praça mercantil no Rio de Janeiro, em Salvador e em Recife, proeminentemente formada por portugueses que serão hostilizados mais a frente pelo antilusitanismo crescente ao longo do Império[315].

Europeus de outras nacionalidades também começam a se estabelecer de forma efetiva por todo Brasil com o advento da Corte do Rio de Janeiro. Entre os quais destacam-se franceses e ingleses, também atraídos pela abertura econômica e pela efervescência cultural experenciadas a partir de 1808. Os franceses só obtiveram maior facilidade para se instalarem após a derrocada napoleônica em 1815, anteriormente eram admitidos aqueles que

---

311 BARBOSA, Rosana. *Um panorama histórico da imigração portuguesa para o Brasil.* Arquipélago. História. 2ª série, v. 7, 2003, p. 177. Disponível em: https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/387. Acesso em: 01 de nov. de 2018.

312 AHU – *Açores* - Cx. 30, D. 30

313 Cf. RODRIGUES, Paulo Miguel. *As relações entre a Madeira e o Brasil durante o primeiro quartel do século XIX* - alguns aspectos. As ilhas e o Brasil. Ilha da Madeira: Centro de Estudos da História do Atlântico/Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 2000. p. 432.

314 A autora cita trecho da carta datada de 30 de janeiro de 1820 do açoriano Manuel Diogo, residente em Salvador dirigida a sua mulher, com quem se casara em 1796, em que se queixa das dificuldades de levantar fundos para financiar a vinda da esposa. (Cf. SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Patrimônios de açorianos no Brasil no fim do período colonial*. Revista da SBPH, Curitiba, n. 9, 1994, p. 33).

315 DOURADO, Bruna Iglezias Motta. *Comércio de grosso trato e interesses mercantis no Recife, Pernambuco (c.1837- c. 1871):* a trajetória do comerciante João Pinto de Lemos. 2015. p. 35-37. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

justificassem sua partida pela repulsa dos ideais revolucionários e aceitasse a nacionalidade portuguesa instituída por decreto real. Contudo, por mais que alguns se encaminhassem para Pernambuco e para Bahia, a grande maioria se voltou para a sede da Corte, mesmo tendo grande parte enfrentado dificuldades para se manter a cá nos tempos quando os Bragança estiveram "à deriva nos Trópicos". Alguns, inclusive, se achavam sem meios para retornar para a Europa seguindo a família real em 1821[316]. Para além do insucesso, houve os que se dedicaram a diversos ofícios e conseguiram sucesso. Sobretudo, aqueles relacionados às atividades que auxiliavam a implementar moda e costumes franceses entre as elites[317]. Uma abastada solteirona baiana por nome Maria Violante Meneses de Castro de Albuquerque, tinha ao seu serviço um desertor da frota de Jerônimo Bonaparte (1784-1860) em passagem por Salvador em 1806[318]. O trânsfuga lhe servia como mordomo e mantinha uma relação de tal intimidade que gerava especulações[319]. No grupo de franceses frequentado por Ver Huell durante sua retenção na Bahia, figuravam: um relojoeiro por nome por nome *Fanchette* casado com uma branca nascida na Colônia[320]e possuidor de uma casa de campo nas cercania da Igreja do Bonfim; um *fabricante de plumas; um terceiro, tal qual os velhos trocadores, tocava uma guitarra e cantava muito bem*[321].

Entretanto, após 1808 os ingleses eram maioria absoluta dentre os estrangeiros não ibéricos nas cidades portuárias do Brasil. Isso se dá mediante o reflexo da política econômica liberal e o surto produtivo gerado pela Revolução Industrial que causou um movimento, lançando incontáveis súditos da dinastia de Hanôver desde fins do século XVIII[322]. Instalados

---

316 DUMONT, Juliette. *Preciosos súbditos, emigrantes atravancadores:* A França e os Franceses do Brasil no início do século XIX. *In:* VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (Orgs.). Franceses no Brasil: séculos XIX-XX. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 107-108.

317 Para Pernambuco, podemos citar o mestre marceneiro Julian Antoine Fortunat Beranger (?-1853), francês de Nantes que deu entrada na Irmandade de São José do Ribamar em 1818. (Cf. ACMOR, LAB 2978. f. 176v). O mesmo constitui grande fama pelo tamanho de sua oficina e, através da qualidade e beleza dos móveis que produzia, sendo esses amplamente consumido pelas elites pernambucanas em suas casas-grandes, palacetes e sobrados. Cujo legado foi continuado por seu filho Francisco Manuel Beranger (1820-1857), que estudou na França e trouxe inúmeras inovações ao que era produzido na oficina da família. (Cf. CARVALHO, Gisele Melo de. *Interiores Residenciais Recifenses:* a cultura francesa na casa burguesa do Recife no século XIX. 2002. p. 135-136. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

318 Na ocasião o irmão de Napoleão retornava de uma tentativa frustrada de ocupação da ilha de Santa Helena e necessitava de reparos nas embarcações, víveres e tratamento para os tripulantes doentes permanecendo na cidade entre os dias 02 a 21 de abril daquele ano.

319 VER HUELL, *op. cit.*, p. 142.

320 Em seu texto o holandês sempre se refere aos descendentes de portugueses nascidos na Colônia como crioulos. O mesmo esteve influenciado pelo conceito que esta categoria recebe nos domínios espanhóis na América.

321 Cf. Idem, p. 151.

322 Com o advento do período joanino, a autonomia inglesa foi praticamente ilimitável, o que proporcionava intensa liberdade política, econômica e inclusive social. Essa autonomia "conquistada" se exemplifica pelo de haver total liberdade de culto e de construção de templos religiosos e até mesmo de necrópoles para o enterramento dos súditos da coroa britânicas em lugares apartados das igrejas e cemitérios católicos, como foi o

no Brasil formavam uma espécie de comunidade prosélita, no intuito de garantir os símbolos e a dignidade de sua "britanidade". Em 1821, Maria Graham observa em Salvador o zelo material e espiritual do reverendo Robert Synge com a comunidade inglesa local, através da regularidade do culto no templo protestante e a administração de um fundo arrecadado entre os patrícios que servia para, dentre outras coisas, a manutenção de um hospital e de um cirurgião voltado a atender os membros da comunidade[323]. Ao contrário dos franceses, que pelo visto tiveram que sempre estar a mercê do atendimento médico particular, ou o oferecido pela caridade da Santa Casa de Misericórdia[324]. Por outro lado, alguns ingleses buscaram fincar raízes e estender suas redes de influência, com pretensões que iam além de seu interesse mercantil, como o caso do comerciante Charles Bowen (1772-1822) que atuou como emissário do governo provisório instalado em Pernambuco na Revolução de 1817, quando viajou para o Estados Unidos em busca de apoio a experiência republicana[325]. Roberto Cartervright (Robert Cartwright) em 10 de setembro de 1814 reivindica diante dos mesários da Santa Casa de Misericórdia da Bahia um dote de 100$000 por ter desposado a moça branca exposta na mesma instituição em 06 de agosto de 1787 por nome Caetana Quitéria de Jesus[326]. Por opção pessoal, por aspirar o dote, ou por falta de recurso para fazer frente junto à comunidade de compatriotas, Cartwright tenha buscado constituir laços familiares fora desse nicho, destoando dos demais. Contudo essa comunidade demonstrou muito empenho em manter suas tradições e em se fortalecer enquanto grupo mercantil, pois nas vésperas da independência das 22 casas comerciais de propriedade estrangeira, 18 pertencem a ingleses

---

caso do Rio de Janeiro em (1809), Salvador (1811) e Recife (1814). Além disso, o alvará de 08 de maio de 1808, ratificado pelo artigo 10º do Tratado de Comércio e Navegação (firmado aos 19 de fevereiro de 1810) garantiu a nomeação de um magistrado de foro privilegiado conhecido como *Juiz Conservador da Nação Britânica*. Escolhido através de consulta a comunidade inglesa residente no Brasil. Esse magistrado poderia ser inglês, português ou natural da terra, teoricamente, estava submisso a autoridade da legislação portuguesa. Entretanto, o próprio tratado de comércio abria margem para o privilégio e para a livre atuação deste juiz já que também teria *benefício pela reconhecida Eqüidade da jurisprudencia Britannica, e pela singular excellencia da sua Constituição.* (Cf. *TRATADO DE AMIZADE, COMMERCIO, E NAVEGAÇÃO ENTRE SUA ALTEZA REAL O PRINCÍPE REGENTE DE PORTUGAL E SUA MAJESTADE BRITANNICA.* Assignado no Rio de Janeiro em 19 de fevereiro de 1810. Lisboa: Impressa Régia, 1810. p. 16. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7405?locale=en. Acesso em: 10 de dez. de 2018).

[323] GRAHAM, 1990, *op. cit.*, p. 174. Uma comunidade em franco crescimento e que vai quase que monopolizar o comércio de importações de manufaturados nas cidades portuárias, cujos investidores que estabeleciam sociedade atuavam na Inglaterra intermediando as transações. Para comprovar, basta atentarmos para o que diz *Almanak de Pernambuco para o ano de 1845*, citado por Gilberto Freyre. Nele constam inúmeras empresas situadas em logradouros próximos ao porto, tais como as ruas: do Trapiche, da Cruz, da Senzala Nova, do Torres, da Moeda. (Cf. FREYRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. p. 91).

[324] *Ao boticário desta Santa Casa Pedro Celestino de Alcântara em dito dia, que lhe pertencem da sua quinta parte do curativo dos franceses que vieram doentes ao hospital dela (...).* (Cf. CMSMB – *Livro de Receitas e Despesas 1796- 1797*, cód. 907, f. 30).

[325] CABRAL, Flávio José Gomes. *"HIGHLY IMPORTANT! REVOLUTION IN BRAZIL":* a divulgação da república de Pernambuco de 1817 nos Estados Unidos, Clio - Revista de Pesquisa Histórica. Recife, n. 33.1, 2015. p. 11.

[326] CMSMB – *Avulso 1814 – Requerimento de pagamento de dote de 10 de setembro de 1814.*

que articulam a exportação de derivados do açúcar, tabaco e algodão com a compra de manufaturados vindos, principalmente, por intermédio do porto de Liverpool[327].

Definitivamente, se por um lado os franceses estabeleceram a partir deste momento um padrão de comportamento entre as camadas estabelecidas ou em ascensão que se manteve consolidado por toda essa centúria, aos ingleses devemos a diversificação do padrão de consumo, tanto pelo fluxo de produtos, como pela presença britânica, que nos espaços não se privaram de manter as tão exaltadas tradições em usufruir do *terno branco, do chá, do pão de trigo, da cerveja, do whisky, do beef, do rosbife, do pijama de dormir, do piano inglês, do relógio e do sapato inglês, o gosto pelo romance policial*[328]. Isto é, foi um transito constante de padrões de comportamento, de conhecimentos técnicos para realizar grandes obras e também de ideias políticas que vão influenciar movimentos de cunho político nesse início de centúria[329]. Importante evidenciar a presença destas nacionalidades, pois elas darão novos contornos à musicalidade e ao seu consumo entre os nascidos da terra e os portugueses aqui residentes que agora adquiriram hábitos de tocar *no teclado de um piano valsas sentimentais* um repertório diferenciado que não apenas representado pelo *fado com sua tristeza árabe e da modinha adocicada, meio africana, durante o século XVIII tão tocada ao som do violão*[330]. Esses estrangeiros voltados ao comércio são os que vão fomentar sociabilidades, principalmente no âmbito privado, por pertencerem a burguesia em ascenção no Recife e em Salvador e por estarem em maior concomitância com as modernidades urbanas europeias que valorizam os passeios, os concertos públicos, as idas aos teatros e os jantares seguidos de carteado, conversações, saraus musicados regados a *brandy* escocês, taças de *Chardonnay* e a fumaça que exala de cachimbos e charutos que queimam o melhor tabaco do Recôncavo.

Apesar de pontuarmos a presença proeminente destes estrangeiros, os dados censitários mais detalhados que nos chegam salientam o contingente de homens e mulheres de cor em ambas cidades portuárias neste contexto, segundo podemos observar no quadro a seguir.

---

[327] GRAHAM, 1990, *op. cit.*, p. 180.
[328] Cf. FREYRE, 2000. *op. cit.*, p. 56-57.
[329] DANTAS, Ney Brito. *Entre Coquetes e Chico-Machos:* uma leitura da paisagem urbana do Recife na primeira metade do séc. XIX. 1992. p. 35. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
[330] Cf. FREYRE, 2004, *op. cit.* p. 454.

Quadro 2 - Estimativa da população masculina da Bahia e Pernambuco segundo sua condição jurídica.

	1808				1818				1823			
	Total	Livres	cativos	%	Total	Livres	Cativos	%	Total	livres	Cativos	%
BA	335.961	113.073	64.219	52,7	477.912	161.709	86.395	51,9	671.922	211.172	138.086	52
PE	244.277	85.668	42.530	52,5	368.465	132.454	57.279	51,5	480.000	160.397	87.228	51,6

Fonte: BOTELHO, Tarcísio. R. *População e nação no Brasil do século XIX*. 1998. p. 241. Tese. (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Dentre essa superioridade numérica de cativos, livres e libertos encontram-se indivíduos oriundos das mestiçagens biológicas apresentados sob diversas classificações segundo seus traços fenotípicos ou a partir do entendimento dos homens brancos que deixaram registradas essas qualidades. Classificações essas que tenderam a plasticidade, por vezes evidenciadas ou escamoteadas por aqueles que observavam as conveniências do ser e do não ser: mulato, ou cabra, ou pardo, ou pardo disfarçado ou até mesmo socialmente branco. Enfim, reafirmamos também o sobressalto da presença de africanos escravizados que foram desembarcados nesse período em que o comércio ainda está em sua legalidade e vigor, mesmo com as pressões externas para seu fim[331]. O comércio de homens, mulheres e crianças submetidas à força, e embarcados em portos africanos com o intuito de alimentar os mercados americanos correspondiam à 61,9 % do volume das transações comerciais que envolvem agentes das duas margens do Atlântico[332]. Na Bahia, além da preponderância de escravos oriundos da África Centro Ocidental, como aponta Luciene Reginaldo[333], os comerciantes da

[331] As guerras geradas pelos eventos que sacudiram a França e reverberaram na margem americana passaram por um rápido processo de declínio, o que permitiu a recuperação da dinâmica comercial escravista nos primeiros anos do XIX. Enquanto isso, as "luzes" e a ótica liberal da burguesia dos países em vias de industrialização pressionavam governos e fomentavam o combate ao comércio negreiro e a persistência da escravidão nas colônias através da ação de movimentos abolicionista, como o da Dinamarca em 1802 e da Grã-Bretanha em 1807. Todavia, distante desta realidade, os portos de Recife e Salvador alcançam patamares elevados no fluxo de escravos e mercadorias associados ao comércio de viventes. Mesmo as pressões legais que se intensificam a partir da década de trinta e, consequentemente, o declínio do tráfico ilegal na costa africana na década de 1840 não significou o colapso desta dinâmica de comércio no interior do continente africano, muito menos no Brasil Imperial. Antes, as bases do sistema econômico de muitas sociedades africanas e do Império estiveram por longas décadas pautadas nas relações escravistas e se adaptaram para um comércio interno que ainda produz dividendos aos envolvidos. (Cf. LOVEJOY, Paul E. *A escravidão na África:* uma história e suas transformações. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 215-217).

[332] Idem, p. 217-218.

[333] Na Bahia, durante a longa duração do comércio negreiro, estudiosos defendem a existência de quatro ciclos complementares de cativos em Salvador. O primeiro, chamado de ciclo da Guiné, sem tanta importância numérica e nem dados precisos permeia o século XVI; o segundo seria o da África Centro-Ocidental durante o XVII, no século XVIII o advento do ouro institui a preferência por escravos oriundos da antiga Costa da Mina. (Cf. REGINALDO, Luciene. *Os Rosários dos Angolas:* Irmandades de africanos e crioulos na Bahia Setecentista. São Paulo: Alameda, 2011. p. 251-257). Em fins deste século e início do seguinte, mediante as guerras religiosas a partir do Califado de Sokoto, geram um fluxo constantes a partir da Baía do Benim de escravos Jeje, Hauças e Iorubas, protagonistas em diversas revoltas no início do século nas duas margens do Atlântico e determinantes em darem as feições socioculturais até hoje presentes na sociedade baiana. (Cf. LOVEJOY, Paul E. *Jihad e escravidão:* as origens dos escravos mulçumanos na Bahia. Topoi - Revista de História. v. 1, n.1, 2000. p. 12-16. Disponível em: http://revistatopoi.org/site/numeros-anteriores/topoi1/. Acesso em: 15 de dez. 2018).

praça de Salvador intensificaram suas conexões com a extensão que engloba o Rio Volta e o Porto de Lagos na atual Nigéria, bem como o Golfo do Benin, o que ocasionou a grande afluência de etnias que compunham o espólio de guerra do antigo Reino do Daomé[334]. Estudos recentes dão conta de que o quantitativo de escravos que deixaram o Golfo do Benin na década 1810, gira em torno de 115.000 almas, sendo seguido em 1830 por 88.000, 99.000 em 1840, e por fim decai bruscamente em 1850 para 23.000, até chegar a soma 3.000 africanos em 1860 após a efetivação de leis antitráfico no Atlântico Sul[335]. A composição étnica dos confrades da Irmandade do Rosário das Portas do Carmo entre 1719-1826 nos dá conta da superioridade numérica de Jejes, Minas e Nagôs, o que refletiu na realidade da cidade nas primeiras décadas dos oitocentos[336]. Parte desses africanos ocuparam espaços na dinâmica urbana da cidade, sejam em serviços domésticos, no comércio ou em atividade especializadas. A exemplo, nas primeiras décadas dos oitocentos 64% dos "sangradores-barbeiros" ou "barbeiros-sangradores" eram de origem africana[337], sendo em Salvador esse ofício protagonizado por escravos definidos como "mina" e "jeje"[338]. Segundo Peter Eisenberg, as duas primeiras décadas do oitocentos é também auge da entrada de africanos em Pernambuco, pois a independência política e as restrições inglesas impediram e muito o

[334] Segundo Luís Viana Filho, no século anterior, os mercados da Costa da Mina foram os mais procurados por comerciantes para atendem a predileção por cativos "Mina" nas lavras no Sertões da própria Bahia e Minas Gerais até o último quartel dos setecentos. (Cf. VIANA FILHO, Luís. *O Negro na Bahia.* Um ensaio clássico sobre a escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 31-39). Para um maior entendimento sobre a designação "Mina" neste contexto, indicamos: LAW, Robin. *Etnias de africanos na diáspora:* novas considerações sobre os significados do termo mina. Revista Tempo, Rio de Janeiro, n. 20, jan. 2006. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=48. Acesso em: 05 de fev. de 2019.

[335] Aproximadamente, 540.000 almas foram embarcadas do Golfo do Benim no século XIX, sendo sua maioria formada de súditos do Reino Iorubá. Entretanto, estudiosos afirmam que com o contingente de escravizados também abarcavam povos islamizados do Norte, que formaram o espólio de guerra oriundo do processo de degradação do Reino encabeçado pela Cidade-Estado de Oió frente ao poderio de seus inimigos e às disseções internas de sua nobreza palaciana e militar. Tal fluxo foi determinante para a composição da população escrava da cidade de Salvador neste período, bem como para a predominância de elementos culturais dos antigo Reino de Oió que, a exemplo, será uma das grandes influências na formação dos primeiros terreiros de Candomblé na Bahia. (Cf. LOVEJOY, 2002, *op. cit.*, p. 221- 224).

[336] REGINALDO, *op. cit.*, p. 347. A liberdade e a busca por certa autonomia faziam parte do cotidiano de africanos nomeados genericamente como Jejes. João José Reis discute esse protagonismo quando analisa o caso de repressão a um *calundu* na cidade de Cachoeira em 1785. Homens e mulheres africanos, alforriados que viviam sob o mesmo teto e se dividiam entre os cômodos onde abrigavam agregados escravos e realizavam seus rituais em homenagem aos Voduns. O que de forma similiar acontecia nos sobrados e casebres da cidade de Salvador. (Cf. REIS, João José. *Magia Jeje na Bahia:* a invasão do calundu do Pasto de Cachoeira, 1785. Revista Brasileira de História. v. 8, n. 16, 1988. p. 67-71. Disponível em: http://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=25&impressao. Acesso em: 12 de jan. de 2019).

[337] PIMENTA, Tânia Salgado. *Artes de curar:* um estudo a partir dos documentos da Fisicatura-mor no Brasil do começo do século XIX. 1997. p. 89. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

[338] SANTANA, Jacimara Souza; SANTOS, Andreilza Oliveira dos. *Sangradores Africanos na Bahia do Século XIX (1825 – 1828).* Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano III, n. 6, 2010. p. 52. Disponível em:
www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88780. Acesso em: 12 de jan. de 2019.

comércio atlântico de escravos. Entre 1801 e 1823 calcula- se uma média anual de 3.846 africanos desembarcados no porto da Vila[339] . Assim como em Salvador, há uma diminuição considerável do fluxo de escravos oriundos da Costa da Mina que entram pelo porto do Recife já em meados dos setecentos[340]. Segundo Tollenare, a região próxima Igreja de Santo Amaro das Salinas era usada como local de quarenta para depósito dos escravos recém-chegados, os quais eram em sua maior parte de Angola, devido ao curto período de travessia, segundo o francês chegava a durar apenas 13 dias de Costa a Costa[341]. No entanto, estudos recentes demonstram que há um equívoco nesta estimativa, pois o trajeto durava cerca do dobro do tempo estimado por Tollenare[342]. Dados do TSTD informam que entre 1801 a 1825 cerca de 170.015 de africanos escravizados, sendo o período de auge em toda história do "infame comércio" na capitania. Observando o bando de dados para o mesmo período, cerca de 263 viagens foram realizadas tomando como ponto de partida Pernambuco, com a aquisição de escravos sendo realizada em Benguela ou Luanda. Desse total, 178 viagens não possuem informações sobre o quantitativo de escravos que desembarcaram na costa pernambucana. Contudo, obtivemos a cifra de 26.046 escravos, *ambundos, ovimbundos,* e *bacongos* e demais procedente do Congo/Angola, isso sem o quantitativo de centro-africanos que entraram pelo porto do Recife, em navios cujo ponto de partida foi em outro porto do mundo Atlântico[343]. Sendo assim, os Angolas constituíram grande parte da população africana no Recife como defende Valéria Costa, diferentemente de Salvador[344].

No tocante a população mestiça, pode-se indicar que esta representou um contingente relevante nos dois centros urbanos. Segundo Janaína Bezerra, mesmo a Igreja do Santíssimo

---

[339] EISENBERG, Peter L. *Modernização sem mudanças*: a indústria açucareira em Pernambuco, 1840-1910. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. 172-173.

[340] Em ofício de 29 de agosto de 1741, o governador Henrique Luís Pereira de Andrada atribui essa diminuição a inferioridade do tabaco (um dos principais produtos de troca) pernambucano frente o produzido na Bahia. (Cf. AHU – *Avulsos de Pernambuco*- Cx. 57. D 4899. LAPEH – UFPE*).* Segundo o governador José Cezar de Menezes, a falta de incentivo no que tange ao preço pago pelo contratador do produto aos produtores e as péssimas condições de armazenamento corroboram para a manutenção do problema, mesmo depois da criação da Companhia de Comércio de Pernambuco e Paraíba. (Cf. AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 130, D. 9223. LAPEH – UFPE). Além deste problema, devemos acrescentar o colapso da economia mineradora que influenciará na diminuição de compra de escravos da Costa da Mina em capitanias distantes, obrigando comerciantes a buscarem outras rotas atlânticas que partem do Recife à costa africana.

[341] TOLLENARE, *op. cit.*, p. 127-128. Nenhuma variável implicaria no aumento na taxa de mortandade segundo as investigações, e as correntes marinhas entre os portos da África Centro-Ocidental e Recife favoreciam a diminuição do tempo de viagem se comparamos os trajetos até Salvador ou Rio de Janeiro. (Cf. KLEIN, Hebert. *The Middle Passage: Comparative Studies in the Atlantic Slave Trade.* Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 86-87).

[342] ELTIS, David; RICHARDSON David. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. New Haven e London: Yale University Press, 2010, p. 186. SILVA, Daniel Barros Domingues da; ELTIS, David, The Slave Trade to Pernambuco, 1561-1851. *In:* ELTIS David; RICHARDSON David (Orgs.). Extending the frontiers: essays on the new transatlantic slave trade database. New Haven: Yale University Press, 2008, p. 113.

[343] Disponível em: https://www.slavevoyages.org/voyage/database. Acesso em 21 de mar. de 2019.

[344] COSTA, 2013, *op. cit.*, p. 45-46.

Sacramento de Santo Antônio, território religioso relacionado às elites brancas do Recife, registrou na última década do XVIII (1790 a 1801), em sua pia batismal, uma estimativa de 30,79% de indivíduos pardos recebendo o sacramento frente a um percentual de 46,24% de branco para o mesmo período[345]. Provavelmente, este número seja superior nas igrejas e irmandades, predominantemente frequentadas e compostas por homens e mulheres de cor, como a de Nossa Senhora do Livramento dos Homens Pardos, São José do Ribamar e Rosário dos Pretos[346]. Para Salvador, Adriana Dantas Reis em estudo sobre o perfil populacional da Freguesia de Nossa Senhora da Penha de Itapagipe[347], observou que a população livre corresponde a 67% dos que habitam essa parte da cidade. Sendo, que no livro de matrimônios da freguesia 20% são classificados como pardos e em 40% a qualidade doa nubentes é omitida. Estratégia, segundo a autora, dos que pretendem escamotear "defeitos" e evidenciar atributos na busca de promoção social, como também defende Janaína Bezerra[348]. Segundo Katia Mattoso, em Salvador, os mestiços também entendiam as fissuras da rígida hierarquia da sociedade escravista, principalmente no ambiente urbano, o que permitia circuitos de mobilidade horizontal, em alguns casos, tentando passar socialmente como brancos mesmo que *guardavam sinais notórios de mestiçagem*[349]. Segundo Pierson, *mulatos claros, de origem escrava, conseguiam muitas vezes, em áreas distantes do seu lugar de nascimento, passar por descendentes de pessoas livres. Puderam assim livrar-se do estigma social da origem escrava*[350]. Esses sujeitos eram *orgulhos, justamente porque em igual valor se colocam com brancos e crioulos* (aqui refere-se aos descendentes de portugueses). *Com efeito, se por suas veias também corre o tão apreciado sangue dos europeus*, como pontua Ver Huell[351]. Na

---

[345] BEZERRA, Janaína Santos. *A fraude da tez branca:* a integração de indivíduos e famílias pardas na elite colonial pernambucana (XVIII). 2016, p. 53. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

[346]A Irmandade do Nosso Senhor Bom Jesus dos Martírios, então sediada no Rosário de Santo Antônio, estabelece no capítulo VI de seu Compromisso que *Irmãos sendo das nossas cores* (preto) *assim homens como mulheres darão dois tostões de entrada, e sendo branco ou pardo dois mil réis.* Cobrar um valor de dez vezes maior aos pardos da cidade para se associarem revela muito mais que um proselitismo étnico e de cor por parte de africanos, crioulos e mulatos dessa irmandade. Essa alta taxação, nos deixa entrever como os pardos eram percebidos como mais bem colocados em termos econômicos no mercado do trabalho, com um potencial mais avantajado de agenciar sua sobrevivência, diferentemente da grande parte dos confrades que além de trazer uma qualidade "inferior" sobre a epiderme, estavam muitas vezes atados a sua condição jurídica de escravos e "forros". (Cf. AHU – *Pernambuco* – Cód. 1302. LAPEH - UFPE).

[347] Localizava se na pequena península de Itapagipe, uma "língua de terra" margeada pelas freguesias de Santo Antônio Além do Carmo, da parte de cima, e de Nossa Senhora do Pilar no prolongamento da praia urbana.

[348] BEZERRA, 2016, *op. cit.*, p. 219.

[349] MATTOSO, Kátia. M. de Queiroz. *Bahia, Século XIX:* uma província no Império. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 599-600.

[350] Cf. PIERSON, Donald. *Brancos e Pretos na Bahia (Estudo de Contacto Social).* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945. p. 224.

[351] VER HUELL, *op. cit.*, p. 213.

freguesia soteropolitana citada, os "pardos disfarçados" eram *pescadores, costureiras e soldados, respectivamente, seguidos pelos carpinteiros, ganhadeiras e calafates*[352], ou seja, atividades, em grande parte, desempenhadas por pessoas livres ou forras, que transitam entre o pequeno comércio e os ofícios mecânicos que tem grande mobilidade espacial, seja em terra ou em mar[353]. Ademais, o ser pardo oferece possibilidades para adentrar em outros espaços, adquirir conhecimento técnicos e artísticos, acessar hierarquias, e até mesmo burlar as classificações em determinadas situações[354], principalmente através do mundo do trabalho.

A miscelânea populacional estabelecida na vila e na cidade teve que se adaptar às variações do perfil econômico que as capitanias do Norte foram submetidas ao longo dos séculos. Como foi salientado, se entre os séculos XVI e XVII a economia canavieira estabeleceu a Zona da Mata pernambucana e o Recôncavo baiano como eixos econômicos da Colônia, a mineração setecentista deslocou essa centralidade para o Sul, mais tarde o seu declínio, motiva iniciativas em retomar o protagonismo da economia agrícola que nas primeiras décadas do XIX tende a se recuperar[355]. Observando os relatos de cronistas e

---

[352] Cf. ALVES, Adriana Dantas Reis. *Pardos na Bahia:* casamento, cor e mobilidade social, 1760-1830. *Perspectivas, Poutuguese Journal of Political Science and Intenational Relations.* n.10, 2013. p. 51-59. Disponível em: https://www.academia.edu/19774628/Pardos_na_Bahia_casamento_cor_e_mobilidade_social_1760-18301. Acesso em 12 de abr. de 2019.

[353] Era frequente que marceneiros e calafates estivessem em constante trânsito marítimo durante todo século XVIII e o subsequente. Geralmente, aprendizes e mestres destes ofícios estavam embarcados sendo bastante lucrativa para estes últimos. (Cf. SILVA, Henrique Nelson. *O paradoxo do trabalho:* o corporativismo artesanal e as trajetórias de vida dos oficiais mecânicos, século XVIII. 2018. p. 32-39. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

[354] Segundo Eduardo Paiva, no mundo ibero-americano desde a introdução dos primeiros africanos: *Dependendo das circunstâncias, dos critérios usados por que fazia os registros, das conveniências e das definições dadas e mudadas historicamente, "cabras" e "mestizos/mestços" podiam virar "índios", "mulatos" virar "pardos" e vice-versa e mestiços, sobretudo os de cor de pele mais clara, podiam deixar de ter registradas suas "qualidades" "defeituosas".* (Cf. PAIVA, 2015, *op. cit.*, p. 208).

[355] Para observar essa recuperação, basta observar os gráficos de exportação de açúcar e algodão no período elaborados em: (Cf. ALBUQUERQUE, Débora de Souza Leão. *A macroeconomia pernambucana no século XIX*. Revista Economia e Desenvolvimento, v. 12, n. 2, 2013. p. 121-124. Disponível em: www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/economia/article/download/22707/12582. Acesso em: 01 de mar. de 2019). Pelo visto não só o Norte da Colônia teve que se adaptar à nova lógica econômica eminente. Em artigo sobre Minas Gerais nos oitocentos, Eduardo Paiva comenta aspectos da "desurbanização" sofrida por cidades setecentistas e, o êxodo urbano que acarreta a transferência de parte substancial da população para a zona rural. Contudo, aponta para a manutenção da produção diamantina, e para o fortalecimento das relações comerciais das antigas cidades do ouro (produção de víveres e matéria-prima) com a sede da Corte. Além do aumento substancial, nas primeiras décadas desta centúria, da população livre na capitania, fundamental para o desenvolvimento de pequenas manufaturas e alargamento do comércio. Além disso, o autor salienta que grandes obras artísticas do chamado "barroco mineiro" (Aleijadinho e Mestre Ataíde, por exemplo) foram produzidas no XIX em cidades que concentravam a centralidade monetária de Diamantina e Vila Rica ocuparam no XVIII, o que segundo o autor, proporciona elementos para se questionar a tese de total desmantelo da economia da região no período que se segue o declínio da mineração do ouro. (Cf. PAIVA, Eduardo França. *Minas depois da mineração (ou o século XIX mineiro)*. GRIMBERG, Keila; SALLES, Ricardo (Orgs.). O Brasil Imperial. v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 273-308).

viajantes, podemos afirmar que, nas cidades, a economia tende a diversificar-se principalmente em atividades relacionadas ao comércio e aos serviços, com a propagação de ocupações, que outrora, eram exercidas por um grupo conciso. Além da valorização de atividades já existes (como a de músico, dançarino, ator, advogado, médico...) e a aparição de novos profissionais (modista, cabeleireiro, jornalista...)[356] que representam os sinais dessa modernidade oitocentista capitaneada pela ascensão do liberalismo e dos padrões sociais e hábitos burgueses.

Assim sendo, pretos, mestiços, e brancos pobres (ou remediados) sujeitos a diversas classificações, ocuparam postos nas entrelinhas que permeiam o trabalho livre e escravo, em que, na maioria das vezes, situa o sujeito dentro de hierarquias sociais horizontais imersas na sociedade escravista. Mesmo com o início dessa "onda" civilizatória, as heranças simbólicas relacionadas ao trabalho e a cor dos que labutam se perpetua durante todo o oitocentos e no pós-abolição[357]. O engenheiro francês Louis Vauthier critica a contradição entre o espírito patriótico (do pós-independência) e uma visível falta de compromisso dos homens brancos em

[356] Segundo o advento da família real marcou a inauguração de lojas e ateliês dos franceses e francesas nas cidades coloniais. A partir do Rio de Janeiro se emana a fala, as atitudes de elegância, o vestuário e a moda parisiense. (Cf. CHATAIGNIER, Gilda. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. p. 94). Maria Graham comprova isso numa reunião social na casa do cônsul britânico na cidade de Salvador ao ver que *as senhoras estavam todas ataviadas à moda francesa: corpete, fichu, enfeites, tudo estava bem, mesmo elegante, e havia uma grande exibição de jóias*. (Cf. GRAHAM, 1990, *op. cit.*, 175).

[357] Pensando mais sobre essa "herança maldita" e os estigmas que a cor e o trabalho mecânico carregam, podemos pensar, por exemplo, a partir da ocupação dos espaços urbanos. Autores clássicos, seduzidos pela "silhueta" do mito da "Democracia Racial", como Thales de Azevedo, defenderam que a segregação entre os tipos sociais em relação a territorialidade de cidades como Salvador e Recife não esteve submetida a questões raciais. Azevedo atribuí ao antagonismo econômico, pautado no desprezo pelos trabalhos mecânicos por parte da população branca como única determinante das territorialidades urbanas no período anterior a sua escrita. (Cf. AZEVEDO, 1955, *op. cit.*, p. 231). Primeiramente, temos por certo que o conceito de *raça* no mundo ibérico (XV-XVIII) esteve associado a desqualificação do outro, indicando a "má parte", sob a perspectiva da origem religiosa. (Cf. PAIVA, 2015. p. 142). No século XIX, o discurso "biologizante" sobre este conceito, que se desvencilha da noção de igualdade das revoluções burguesas e naturaliza as diferenças, (re)significando noções de "superioridade" e "inferioridade" (hierarquias) a partir de conjectura genotípicas e classificações fenotípicas aliadas aos aspectos culturais. (Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças:* cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 47-58). Nos acautelando dos anacronismos e entendendo as limitações teóricas e metodológicas de alguns clássicos, acreditamos que o processo de expansão dos antigos centros urbanos coloniais tendia a seguir uma lógica de segregação étnico-espacial, que ainda precisa ser melhor estudada. Se o impedimento a pretos, pretas e seus descendentes, sejam livres ou cativos, de se fixarem em espaços determinados da cidade não eram explicitados na legislação imperial/republicana, ou em posturas municipais; evidentemente, entre o século XIX e XX com o auge das teorias raciais, a elite branca (nascida na terra ou estrangeiros) usaram de táticas e estratégias para impedir a fixação "dos de cor" nos mesmos espaços que construíram seus sobrados e palacetes coloniais, longe de ambientes saturados e insalubres. A presença negra era apenas admitida desde que de forma sazonal, através de escravos de ganho e ambulantes; ou permanente, em pequenos plantéis que ocupavam as senzalas e prestavam serviços nestes pequenos mundos senhoriais. Se assim fosse diferente, como explicar a manutenção do perfil populacional de Casa Forte no Recife, e do Corredor da Vitória em Salvador? Para uma reflexão sobre o conceito de segregação étnico-espacial, indicamos: RAMOS, Maria Estela Rocha. *Bairros Negros:* uma Lacuna nos Estudos Urbanísticos Um estudo empírico-conceitual no Bairro do Engenho Velho da Federação, Salvador (Bahia). 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

"arregaçar as mangas" por uma concepção de progresso. Se acaso fossem conclamados a isso, diriam logo que não eram *criados nem cativo*, observou o estrangeiro[358]. É inviável pensar em mundo do trabalho sem refletir sobre a escravidão como algo instituído socialmente e amplamente aceito por boa parte da sociedade livre, mas que não pode ser entendida numa perspectiva rígida e unilateral. Enquanto condição herdada, esteve sujeita a nuances e variações de sociedade para sociedade, que poderiam sim permitir com menos ou mais entraves a transição dos indivíduos para a condição de liberto. Esse aspecto era bastante comum, entre os nascidos de ventre cativo, mas fruto de relações mistas que reverberam em situações de assimilação gradual da prole cativa a condição de libertos ou livre[359]. Entre o denominado "ciclo revolucionário" recifense (1817 -1848), segundo o professor Marcus Carvalho, as alforrias nos plantéis urbanos alcançaram um auge e os embates entre as elites locais e as crises de caráter econômico foram os grandes responsáveis em causar fissuras na superfície que reveste a sociedade escravista da cidade. O autor também pontua que parte de africanos e seus descendentes cativos têm clara percepção do cenário propício ao traçarem

[358] Cf. VAUTHIER, 1940, *op. cit.,* p. 646. Por mais que o desprezo do homem branco pelo trabalho fez com que pretos e mulatos ocupassem espaços de trabalho especializado. (Cf. PIERSON, *op. cit.*, p. 224). Com a vinda da família real, Henry Ellis observa que, dentre as tendências incorporadas pelas elites e os que a ela aspiram está o fato de incentivar que *portugueses mas os europeus a se estabelecerem como artífices*, no intuito de substituir a mão de obra africana e mestiça em alguns ofícios e ao mesmo tempo construir outro objeto de *status.* (Cf. ELLIS, Henry. *Journal of the Proceedings of the Late Embassy to China (...) (1817*). Wilmington: Scholarly Resources, 1973. p. 11. Disponível em: https://archive.org/details/journalproceedi04elligoog/page/n27. Acesso em: 02 de fev. de 2019). Mesmo assim o desprezo ao trabalho manual e a lógica senhorial se mantém pós-abolição e ainda no trato dos imigrantes que chegam ao Brasil até a primeira metade do XX. Segundo Maria Lúcia Lamounier *a importação desses trabalhadores envolvia companhias transportadoras que negociavam, por meio de contratos efetivados com governos ou com particulares, centenas de trabalhadores. As condições de importação desses imigrantes, a viagem, a negociação dos contratos com os interessados no país de destino, assim como as condições dos contratos a que os trabalhadores ficavam submetidos eram, na época, denunciados como outro tipo de escravidão. Para os chamados cúlies indianos e chineses, os contratos podiam atingir uma duração de sete anos, podendo chegar a catorze ou mais anos com cláusula de obrigatoriedade de renovação. Durante este período os trabalhadores ficavam submetidos a baixos salários, a duras condições de trabalho, vivendo em habitações e condições de saúde e higiene precárias. Havia restrições à mobilidade espacial dos trabalhadores, penas de prisão por deserção e seus contratos podiam ser negociados durante o período, isto é, eles podiam ser vendidos ou transferidos para outros contratantes*. (Cf. LAMOUNIER, Maria Lúcia. *Entre a Escravidão e o Trabalho Livre.* Escravos e Imigrantes nas Obras de Construção das Ferrovias no Brasil no Século XIX. Revista Economia da ANPEC – Associação Nacional dos Centros de Pós-Graduação em Economia. Brasília, v. 9, n. 4, dez. 2008. p. 227. Disponível em: http://www.anpec.org.br/revista/vol9/vol9n4p215_245.pdf Acesso em: 02 de abr. de 2019).

[359] Cf. LOVEJOY, *op. cit.*, p. 35-37. A exemplo, no Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife na última década dos setecentos, 70% das crianças batizadas que receberam alforria na pia batismal foram classificadas como pardas. A maior parte foi levada a receber os santos óleos, apenas pela mãe e pelos padrinhos. Outra informação relevante é que mais de 2/3 destes padrinhos eram homens brancos casados, o que leva o autor a sugerir que se trata de rebentos oriundos de relações mistas, contraídas a margem do casamento tridentino. (Cf. SILVA, Gian Carlo de Melo. *Na cor da pele, o negro:* Conceitos, Regras, Compadrio e Sociedade Escravista na Vila do Recife (1790-1810). 2014. p. 176-178. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

caminhos que os conduzam a condição jurídica almejada[360]. As potencialidades da liberdade conquistada e as características das relações que envolvem escravo também contribuem para ordenação de hierarquias sociais no interior do mundo dos homens e mulheres de cor. No Rosário das Portas do Carmo de Salvador no período estudado, 84,9% de seus irmãos inscritos eram cativos subordinados a diversos arranjos laborais. Dessa totalidade, o *Compromisso* da agremiação deixa claro que esses só poderiam ocupar um lugar como mesário, *se for bem procedido e o seu cativeiro suave*[361]. Os que não vivem sob o teto dos seus senhores, cumprem o pagamento de um jornal semanal (onde também podem acumular pecúlio), angariado através de um ofício especializado tende a frequentemente um lugar na Mesa destas confrarias negras. Contudo, a qualquer um que não possui liberdade, fica embargado de exercer um cargo de direção, pois, *para juízes, Procuradores e mais irmãos da Mesa se elegerão pessoas libertas e isentas da escravidão, para que sejam prontos a exercer e satisfazer aos atos da irmandade, e vivam livre da infâmia a que está sujeita a condição servil de que nascerá*[362]. Sendo comum aos brancos socialmente estabelecidos ocuparem esses postos agindo como "protetores" e interlocutores das irmandades negras com outras agremiações e demais espaços do poder local, como também em fins do século XVIII, um *homem preto forro (...) temende a Deos* perfeitamente poderia exercer um cargo de suma confiança como tesoureiro desde que fosse *abastado de bens*[363]. Bem, após apontamentos sobre o trabalho escravo e algumas especificidades, cabe agora tecermos considerações sobre os ofícios "comuns" aos homens livres. Já que é sob a sombra do conceito de trabalho livre

[360] Cf. CARVALHO, 2010, *op. cit.,* p. 73-74. A tentativa de apreender a experiência da escravidão moderna tende a revelar os entroncamentos conceituais de uma instituição que não possui uma definição autocentrada como forma de exploração. Segundo Lovejoy, uma historiografia clássica tendia a defender *que a condição cativa não dá margem ao direito de domínio sobre o ir e vir, do acumular pecúlio para si nem mesmo sobre própria sexualidade, caracterizando uma rígida lógica de submissão*[360]. (Cf. LOVEJOY,2002, *op. cit.,* p. 29-30). Hipótese que não se fundamenta após os estudos dos últimos 30 (trinta) anos, os quais, revelam que, no interior do sistema escravista, as relações nem sempre seguiam o vetor opressores *vs* oprimidos. Brechas, fissuras e até mesmo "portas" permitiram que cativos (de forma efetiva ou circunstancial) desenvolvessem noções de negociação, liberdade, inserção e ascensão (mesmo que de forma horizontal em hierarquias internas às suas qualidades e condição). Trabalhos que demonstram negros e negras reduzidos a escravidão como sujeitos da própria história, possuidores de família, heranças culturais conectadas com a África, autonomia profissional e capacidade de amealhar seu sustento e alcançar a sua manumissão e a dos seus entes queridos. Não acreditamos que essa perspectiva negue os conflitos e horrores da sociedade escravista. Entretanto, outros olhares são necessários para desmitificar aspectos da história de negras e negros a Oeste do Atlântico, a fim de que outras narrativas emerjam e auxiliam a combater as heranças sociais deste passado.

[361] AINSRP – *Compromisso da Irmandade de N. S. do Rosário dos Homens Pretos, cx. 1, doc. 1, cap. XVI.*

[362] Idem.

[363] AHU – *Pernambuco* – Cód. 1288. f. 6v.-7. LAPEH - UFPE.

que músicos profissionais buscam se proteger dos estigmas associados às ocupações desempenhadas por cativos[364].

Primeiramente, o contingente populacional economicamente ativo de Recife e Salvador entre os séculos XVIII e XIX, se organiza sobre uma estrutura que leva em consideração qualidade, condição jurídica e riqueza. No seu ápice estão os grandes proprietários rurais, negociantes de grosso trato, altos funcionários do Estado e da Igreja (magistrados, camarários, bispos, provisor, vigário geral) e militares de alta patente (tenente, capitão, coronel); abaixo os que exerciam "ofícios considerados nobres" (ourives, pintores, entalhadores em pedra, marmoristas, torneadores e escultores de madeira), funcionários intermediários (procuradores, juízes de ofício, almotacés, cônegos, visitadores e demais funcionários do Cabido da Sé...), profissionais liberais, oficiais militares, comerciantes com loja e inúmeros sujeitos que viviam de rendas, oriundas de aluguéis de casas ou de escravos. No terceiro estamento estavam soldados, liberais com pouco prestígio, trabalhadores de rua (quitandeiros, taverneiros, artesão com tenda)[365]. Ao primeiro olhar essa divisão se coloca como rígida e determinante. Porém, isso é questionável. Por exemplo, não podemos ser ingênuos em acreditar que um homem branco sem o esteio de um sobrenome, estivesse disputando clientes com oficiais mecânicos de cor. Pelo contrário, nesse momento de expansão dos serviços e da vida urbana sob o advento dos acontecidos a partir de 1808 as possibilidades de mobilidade social para cima ou para baixo, desconsiderando o critério da qualidade/cor dos sujeitos torna-se relativo em algumas ocasiões a medida que o século XIX se descortina. Basta atentar para o caso do haussá Manoel Joaquim Ricardo, africano forro, envolvido com o comércio de artigos africanos e com o emprego de mão de obra escrava, ao morrer em 1865, deixa uma herança que põe a família entre os 10% mais ricos de Salvador[366].

---

[364] SILVA FILHO. Paulo Alexandre da. *Desvalorização do trabalho e consumo honorífico em Recife (1837-1844).* 2007. p. 48. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

[365] A partir da documentação relativa às revoltas que estouraram em Salvador no pós-independência (1822-1833), João Reis percebe a predominância mestiça entre os oficiais mecânicos na prestação de serviços de alfaiatares, sapateiros, carpinas; já os brancos ocupam, em sua maior parte, posto militares, do comércio em loja e armazéns, atividades liberais ou de ganhos obtidos a partir da exploração de escravos de ganho. (Cf. REIS, João José. *Cor, classe, ocupação etc: o perfil social (às vezes pessoal) dos rebeldes baianos, 1823-1833. In:* REIS, João José; AZEVEDO, Elciene (Orgs.). Escravidão e suas sombras. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 298). Segundo Maria Helena Flexor, entre as ocupações consideradas como ofícios mecânicos existentes em Salvador, e consequentemente em Recife, podemos citar ainda: carpinteiro (de obra branca edifícios ou nau), barbeiro, *correeiro, dourador, espadeiro, esparteiro, ferreiro, latoeiro, marceneiro, ourives de ouro e prata, parteira, pasteleiro, pedreiro, polieiro, sangrador, seleiro, serralheiro, sombreiro, tanoeiro, tintureiro, torneiro, anzoleiro.* (Cf. FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Os oficiais mecânicos na cidade notável do Salvador. In:* Actas VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Porto, 2005, p. 373-383. Disponível em: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6161.pdf. Acesso em: 25 de dez. de 2018).

[366] *Seu inventário registrava propriedades avaliadas em 42 contos de réis, distribuídos em vinte e oito escravos, quatro casas, incluindo uma senzala, e duas roças.* (Cf. REIS, João José. *De escravo a rico liberto:* a trajetória

Claro que trajetórias como essas são excepcionais, mas não impossíveis, ao contrário do que é apresentado pela figura a seguir.

Figura 8 - Loja opulenta de um sapateiro português.

Fonte: DEBRET, v. I, *op. cit.*, p. 250.

Em seu registro, Debret apresenta uma sapataria na Corte de propriedade de um português remediado. Ao seu serviço um cativo aprendiz que está sendo castigado com palmatória, sob os olhos de sua esposa mestiça e de *negros diaristas* (escravos de ganho pertencentes a terceiros)[367]. O português retratado e o africano forro Manoel Joaquim Ricardo estão aí para revelar a complexidade das hierarquias sociais relacionadas ao mundo do trabalho. Na tentativa de escapar dos estigmas, alguns brancos donos de loja agiam muito mais como feitores do que como artesãos, pelo menos na vista da clientela[368]. Leia-se então que, o exercício dos ofícios mecânicos não foi uma exclusividade de negros e mestiços (mesmo esses sendo maioria durante todos os oitocentos)[369]. Há uma convergência de diversos arranjos laborais existentes na economia urbana oitocentista, que passa por interesses

---

do africano Manoel Joaquim Ricardo na Bahia oitocentista. Revista História, São Paulo, n. 174, p. 15-68, jan./jul. 2016. p. 17. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rh/n174/2316-9141-rh-174-00015.pdf. Acesso em: 05 de abr. de 2019).

[367] Alguns artífices preferiam trabalhar como jornaleiros ou junto com os mestres licenciados pela Câmara do Senado no intuito de fugir da obrigação de tirar licença. (Cf. FLEXOR, *op. cit.*, p. 378).

[368] RUSSELL-WOOD. A. J. R. *Escravos e Libertos no Brasil Colonial.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 62.

[369] Mesmo nas décadas que seguem o período pós-independência, Marcelo Mac Cord, em sua premiada tese de doutorado, observa o quase "exclusivismo" de negros e pardos entre os fundadores e ingressos nas "Sociedade das Artes Mecânicas" em 1841 (que em 1850 acrescentou as *Liberais*) e o Liceu de Artes e Ofícios (1858), ambas criadas no Recife. A partir delas, homens de cor livres atuantes em diversas obras públicas da cidade ou aqueles que se dedicaram às artes liberais e possuidores de uma cultura letrada forjaram ambientes de protagonismo em busca de inserção e reconhecimento social mediante o trabalho. (Cf. MAC CORD, Marcelo. *Andaimes, casacas, tijolos e livros:* Uma Associação de Artífices no Recife, 1836 – 1880. 2009. p. 71-128. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humana, Universidade de Campinas, Campinas).

individuais e/ou coletivos[370]. Por exemplo, para um homem branco ser dono de uma loja e mestre de um ofício com escravos a seu serviço atenuaria sua relação depreciativa com esse tipo de trabalho aos olhos de seus contemporâneos, ao mesmo tempo, tinha sob suas mãos um bem bastante precioso: cativos que por ter um nível de especialização, tem seu valor elevado[371]. Já é consenso que no cenário urbano, proprietário de parca escravaria, utilizavam amplamente do aluguel dos cativos especializados para complementar sua renda ou até mesmo como fonte única. É totalmente equivocado pensar que apenas homens livres (brancos ou mestiços) ocuparam-se de atividades ligadas aos ofícios mecânicos, como afirma Maurício Monteiro em artigo sobre música e mestiçagem[372]. E para maior parte dos escravos, a liberdade veio do ofício e a possibilidade de constituir patrimônio e deixar sob segurança sua prole de liberto e livres garantindo-lhes, inclusive, as instruções e os acessos às atividades mais "enobrecidas", como foi o caso do pardo liberto, alfaiate/miliciano Apolinário Nunes Garcia, pai do célebre "Mozart fluminense" José Maurício Nunes Garcia[373]. Definitivamente,

---

[370] Entre as ocupações mais frequentes dos de ascendência africana, podemos citar a de ganhadores(as), agricultores, pedreiros, marceneiros lavadeiras, carapinas, cozinheiros(as), alfaiates, costureiras e quitandeiras. Na ordem do vivido, o exercício de algumas desta atividades desconsideram a categoria jurídica de homens e mulheres. Era comum perceber escravos e libertos e, até mesmo, os mestiços que foram postos em liberdade na pia batismal, exercendo as mesmas atividades e disputando o palco das ocupações e profissões com brancos. Na contramão disto, Maria Inês de Oliveira afirma que a hipertrofia da economia escravista inviabilizava que libertos alçassem atividades especializadas, e que as oportunidades dessa profissionalização estariam mais disponíveis para escravos. (Cf. OLIVEIRA, Maria Inês Cortês de. *O liberto:* o seu mundo e os outros, Salvador (1790-1890). 1979. p. 75-76. Dissertação (Mestrado em Ciência Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador. Questionando essa afirmação, Lysie Reis problematiza que para o período entre os séculos XVIII e XIX, a falta de controle da Câmara sobre os "de cor", no que tange a regulamentação dos ofícios, é um dos grandes motivos para ausência de referências documentais destes como mestres e artesãos, mas definitivamente não significa que não existiram, o que refuta o reducionismo defendido por Maria Inês. (Cf. REIS, Lysie. *A liberdade que veio do ofício:* práticas sociais e culturais dos artífices na Bahia do século XIX. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 74-75; 82-83). Corroborando com Lysie Reis, Valéria Costa indica o perigo das representações cristalizadas sobre o universo laboral dos libertos. Leituras incompletas e falta de trato com a documentação levaram autores a anular as aspirações individuais dos sujeitos e invizibilizar as oportunidades de ser e de viver melhor que muitos sob o "estigma da cor" galgaram. Para além dos percalços, essa pesquisadora destrinchou as estratégias de africanos e crioulos forros e cativos que conseguiram especializar-se em determinadas ocupações do mercado urbano e alçaram sua manumissão e a dos seus, alcançando certo grau de estabilidade financeira dentro do estamento social. (Cf. COSTA, 2013, *op. cit.*, p. 157.196).

[371] Observa-se na Bahia, ainda em meados do século XVIII, que um cativo que exerce ofício especializado, como ferreiro, barbeiro ou sapateiro, poderia alcançar preços acima de 250$000 chegando até 300$000. (Cf. APEB, Seção Judiciária. *Inventários post-mortem*, 1700-1750).

[372] MONTEIRO, Mauricio**.** *Música e Mestiçagem no Brasil*. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debtes. 2006, p. 2. Disponível em: http://nuevomundo.revues.org/1626; DOI: 10.4000/nuevomundo.1626. Acesso em: 01 set. 2016. Para questionar a afirmação deste autor, observar o relato de Vilhena, afirmando que as: *artes mecânicas são manuseadas por eles* (os negros*), pouco são os mulatos, e raros os brancos, que nela se querem empregar, se querem empregar.* O letrado prossegue alertando para o prejuízo causado pela ascensão econômica de alguns homens de cor, fato que o tornam insolentes e soberbos que tendem a não se submeter tão facilmente aos limites criados pelos poderosos para deter as ambições dos *outsiders.* (Cf. VILHENA, 1969, *op. cit.*, p. 137).

[373] OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Suplicando a "dispensa do defeito da cor":* clero secular e estratégias de mobilidade social no Bispado do Rio de Janeiro – século XVIII. XIII encontro de História da ANPUH. Identidades. Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212773302_ARQUIVO_Texto-AndersondeOliveira-Anpuh-RJ-2008.pdf. Acesso em: 12 de jan. de 2018.

não podemos excluir os cativos destas atividades, até porque, mesmo se não exerciam total autonomia sobre o ofício e não usufruíam do lucro direto de seus serviços, aí estavam desempenhando atividades cuja maestria era interditada. Tanto no âmbito civil, através das Câmaras do Senado; como no religioso, mediante os *Compromisso* de irmandades ligadas a algum ofício, estava instituída a interdição aos escravos de gozarem das prerrogativas de "mestres". Contudo, isso não anula a possibilidade de que os mesmos possuíssem essas prerrogativas na ordem do vivido no interior de lojas e tendas de seus donos ou de terceiros[374]. Ademais, aprender um ofício que exige um grau elevado de especialização e muito mais que habilidade manual, cujo produto final revela-se fruto da inteligência, é o mesmo que adquirir um *estado,* está ligado a uma comunidade por moral[375]. Essa lógica fica evidente, quando sujeitos tem suas prerrogativas atestadas por seus pares, os mesmos responsáveis por confirmar ao corpo social a idoneidade no ofício e a ilibada conduta do artífice, ou do artista, como demonstramos em trabalho anterior, em que tratamos da relação dos músicos do Recife e sua confraria[376]. Mesmo com o desprezo socialmente compartilhado pelas elites oitocentistas em relação aos ofícios manuais, a economia urbana se apoiou amplamente neles com o crescimento da população e as novas demandas geradas em adequação a crescente abertura e circulação de produtos, pessoas e hábitos. Se para uns o "escorrer do suor no rosto" representou aviltamento; para outros revela-se como possibilidades de alcançar outros *status,* cargos, mobilidade, patrimônio e a sonhada liberdade. Implica dizer que é muito mais tênue do que se pensa a fronteira entre trabalho (de) escravo e (de) livre.

Pensando um pouco sobre os sentidos do vocábulo *arte* neste contexto, sabe-se que segundo a tradição tributária da corte francesa, a palavra denota o emprego de esforço intelectual na elaboração de algo. Uma explicação usual na época era: *que um animal pode trabalhar, mas só o homem pode realizar o trabalho com inteligência*. Contudo, a *arte* estabelece parâmetro de distinção em relação aos *ofícios mecânicos*, que em cortes

---

[374] *Não poderá ser admitido ao dito exame Negro de qualidade alguma e só sim Pardo que seja forro pello Pay assim opermitir.* (Cf. AHU – *Bahia* – Cód. 1283. *Compromisso da Irmandade de São José da cidade de Salvador, 1780,* cap. VIII). Porém a existência de cativos envolvidos nesta atividade como aprendizes, ou como artesão sem autonomia é contundente. Em requerimento de 1771 os mecânicos Manoel Xavier Pereira e Ignácio Tavares da Costa denunciam o que julgam arbitrariedade cometidas pela mesa regedora da Irmandade de São José do Ribamar, dentre elas impedir com base num *Compromisso* que não fora aprovado pela Coroa, que fossem ensinados seu ofício a escravos, mesmo que fossem seus, e a homens brancos e pardos, mesmo sendo esses livres. (Cf. AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 114, D. 8752. f. 1-2 LAPEH – UFPE).

[375] PEREIRA, Miriam Halpern. *Artesãos, operários e o liberalismo dos privilégios corporativos para o direito ao trabalho (1820-1840).* 1993. p. 8. Disponível em: https://www.academia.edu/23275957. Acesso em: 12 jan. 2019.

[376] NASCIMENTO NETO, 2014, *op. cit*., p. 112-138.

requintadas da Europa ocorre ainda nas primeiras décadas dos setecentos[377]. Em Portugal, segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa da Academia das Ciências (1793)* artes mecânicas são os *ofícios fabris, que se exercitam com o trabalho corporal,* e *artes liberais, as que se ensinam às pessoas de qualidade e os nobres devem aprender*[378], tais como *arquitetura, escultura e pintura*[379]. Segundo Maria das Graças Leal, no Brasil oitocentista: o emprego generalizado de mão de obra cativa em setores do trabalho especializados; a importação de industrializados; e a rápida transformação no padrão de consumo que incide sobre o mercado; foram questões que reconfiguraram o *status* dos envolvidos com as artes liberais. Houve, nesse momento, segundo a autora, uma gradativa dissociação do ser e viver como "liberal/artista" em relação ao "mecânico/artesão". Logo, a partir daí, viver das artes liberais, é ter como propósito desenvolver seu "gênio criador", e está sob as prerrogativas de um "viver aristocrático burguês", que gradativamente se estabelece no Brasil ao longo do XIX. Paralela às artes, consolidam-se, também, profissões consideradas liberais, signos dos novos tempos. São ocupações que requerem uma formação específica em espaços institucionalizados, ou seja, estão sobre a premissa do domínio da cultura letrada, o que dificulta ainda mais o acesso de ex-escravos[380]. Filhos secundogênitos (não agraciados pela generosidade dos pais em testamento); sacrílegos[381], ilegítimos, estrangeiros despossuídos; foram os que, geralmente, agenciaram através dessas profissões. Lembremos da prole de seis filhos do padre José Maurício Nunes Garcia, dos quais cinco foram com sua "amásia" Severiana Rosa de Castro de "qualidade" mulata. No entanto, apenas um foi legitimado, que viria a ser conhecido na Corte Imperial como Dr. José Maurício Nunes Garcia Júnior, cuja

---

[377] SEWELL, William H. *Gens de Métier et Révolutions. Le langage du travail de l'Ancien Régime à 1848.* Paris: Aubier Montaigne,1983. p. 42-44.

[378] Cf. *DICCIONARIO DA LINGOA PORTUGUEZA PUBLICADO PELA ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA.* Tomo I. Lisboa: Officina da Academia Real das Sciencias de Lisboa, *1793. p. 444.* Disponível em: https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26033. Acesso em: 14 de mar. de 2019.

[379] Cf. LEAL, Maria da Graça de Andrade. *A arte de ter um ofício:* Liceu de Artes Ofícios da Bahia. 1995, p. 50-52. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

[380] Enquanto na primeira metade dos oitocentos o acesso da população de ascendência escrava as profissões liberais foi bastante restrito, na segunda metade, segundo Donald Pierson, com o maior acesso à educação formal, alguns mulatos que iam estudar na Europa e voltavam como médicos ou advogados exerciam fascínio sobre as mulheres burguesas por dominaram a etiqueta do velho continente. (Cf. PIERSON, *op. cit.*, p. 229).

[381] Segundo Suely Almeida, no período colonial os padres que possuem filhos sacrílegos tendem a ser presentes e garantir o futuro seja pelo apadrinhamento ou, até mesmo, pela perfilhação ou a legitimação dos "frutos do concubinato" como foi o caso de José Maurício. Em caso de morte do religioso, seus filhos poderiam estar amparados por seus bens a revelia dos interesses do juízo Eclesiástico. (Cf. ALMEIDA, Suely Creuza Cordeiro de. *Os religiosos e as mulheres:* um olhar sobre as famílias constituídas pelos clérigos. 2008. p. 4-5. Disponível em: http://www.humanas.ufpr.br/portal/cedope/files/2011/12/Os-religiosos-e-as-mulheres-Suely-Creusa-Cordeiro-de-Almeida.pdf. Acesso em: 15 dez. 2018). Em seu estudo publicado na década de quarenta do século passado, Donald Pierson faz menção de bordões que ainda se ouve em Salvador quando alguém fazia referência a um mestiço em ascensão, segundo ele dizia-se que o sujeito está: *mais feliz que filho de padre ou filho de padre é sempre feliz.* (Cf. PIERSON, *op. cit.*, p. 221-222).

"qualidade inferior" seria escamoteada ao longo de sua trajetória de vida[382]. Médico conceituado, cirurgião pela Academia Brasileira de Medicina e Cirurgia, professor de Anatomia na Academia de Belas Artes, Cavaleiro da Ordem de Cristo, ainda em idade pueril, teve aulas de desenho com Debret e formação nas primeiras letras com o próprio pai na casa que vivia com ele e sua avó paterna.[383].

Cirurgião, clérigo, ofícios burocráticos, magistério são alguns exemplos de ocupações liberais que possuem um lugar de prestígio e localizam os sujeitos no estamento médio da sociedade[384]. Joaquim Jerônimo Serpa (1773-1842), formado pela Escola de Cirurgia do Hospital Real de São José de Lisboa foi provido ao posto de cirurgião-mor do regimento de artilharia em Pernambuco[385], esteve arrolado na Revolução de 1817, chegando a ser preso em abril de 1818[386]. Além de rejeitar qualquer intimidade com o oficialato rebelde, o então réu se coloca abaixo da *disposição* e *espada* do rei e afirma que não possui *riquezas, poder e meios*[387]. Com isso, Serpa se coloca também numa escala social abaixo dos grandes que circulavam nas reuniões particulares, os chamados clubes, os quais frequentavam os revolucionários, motivo principal por seu indiciamento exposto na devassa. Contudo, era um homem letrado, possuidor de uma rede de sociabilidade extensa e reconhecimento pelos serviços prestados como *cirurgião do partido da Câmara, das comunidades, das casas principais daquela cidade*[388]. Sua formação acadêmica e a relevância de sua profissão o distancia de ser tratado como um mecânico, pois o mesmo foi acusado de frequentar as rodas de conversas de militares de alto posto, comerciantes e proprietários de cabedal elevado. Definitivamente suas prerrogativas de profissional liberal lhe valeram para o livrar da pena capital e apontaram para sua ascensão como intelectual, autor de obras célebres, como: *Tratado da Educação Psico-Moral dos Meninos* (1828); *Compêndio de Botânica para Uso dos Alunos que se Quiserem Dedicar ao Estudo desta Ciência* (1835); e o inacabado

[382] A bem saber, segundo Eduardo Paiva, já no século XVII *o clareamento de sua cor de pele de uma pessoa se dava de acordo com a ascendência socioeconômica, sobretudo do pai e com a conveniência de alterar a "qualidade "do filho.* (Cf. PAIVA, 2015, *op. cit.*, p. 106). Não admirando que está prática tenha se aprofundado nos meandros da realidade urbana oitocentista onde os contatos interpessoais e as redes de sociabilidade só se expandiram, mesmo com a persistência da estrutura escravista.

[383] Dos demais ilegítimos (que incluem duas mulheres), pouco se sabe, apenas que Apolinário José viveu da música e Antônio José foi ourives, tipógrafo e literato (Cf. MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 15-16).

[384] KLEIN, Herbert; LUNA, Francisco Vidal. *Evolução da sociedade e economia escravista de São Paulo, de 1750 a 1850*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 228-229.

[385] AHU – *Avulsos de Pernambuco* – Cx. 236, D. 15920. LAPEH - UFPE.

[386] TAVARES, Francisco Muniz. *História da Revolução de Pernambuco em 1817.* Recife: Companhia editora de Pernambuco, 2017. p. 504.

[387] Cf. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Documentos Históricos:* Revolução de 1817.v. CIX. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1955. p. 232. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094536/per094536_1955_00109.pdf. Acesso em 10 de nov. de 2018.

[388] Idem, p. 229.

Compêndio de Agricultura Apropriada ao Clima desta Província; terminado seus *dias* como diretor antigo Jardim Botânico de Olinda.

Atentos às tessituras sociais que permeiam a relação entre as dinâmicas do mundo do trabalho e a realidade populacional de Recife e Salvador nas primeiras décadas dos oitocentos, tecemos alguns questionamentos. Em que estamento social, efetivamente, localizam-se os músicos profissionais na interseção entre ofícios e artes? Independentemente de sua qualidade/cor, todos ocupam o mesmo lugar social? E os músicos, como se percebiam a esta interseção? Autores como Maria da Graça Leal colocam a música na categoria de *trabalhadores manuais, integrantes de profissões liberais secundárias,* ao lado de sangradores, barbeiros, pilotos de barcos, práticos de medicina[389]. Já no *Compromisso* de Santa Cecília de Lisboa (1766) os músicos deixam claro que:

> *Não serão admitidos na irmandade se não os professores, que tenham verdadeira inteligência da Música, ou pessoas nobres, excluindo toda a que exercita ofício mecânico, (...) Poderão porém ser admitidos Letrados, Médicos, ou Cirurgiões, não só pela nobreza de seus ofícios, mas também pela utilidade, que deles podem resultar à Confraria; e o mesmo se permite a respeito dos Religiosos, que se obriguem as Leis deste Compromisso.[390](grifo nosso)*

Vinte e um anos depois o mesmo tipo de documento, que a congênere do Rio de Janeiro diz:

> *Não serão admitidos na Irmandade senão os professores que tiverem verdadeira inteligência da música (...) excluindo toda a pessoa que exercitar ofício mecânico. Poderão porém ser admitidos todos os que exercitarem ofícios nobres pela utilidade que destes pode resultar a confraria[391]. (grifo nosso)*

Profissões liberais, assim como as artes, tem como princípio fundamental do seu exercício a liberdade de quem as exercem. E sobre qual critério pode-se colocar a música como "profissão liberal secundária" ao lado de ocupações que empregam maior esforço manual do que intelectual? Se tanto os confrades/músicos de Lisboa, quanto os do Rio de Janeiro buscam se "apartarem" dos mecânicos, negando o acesso desses ao seu livro de

---

389 LEAL, *op. cit.*, p. 30.

390 AHTT - *Ministério do Reino* - livro 519. *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr S. Cecília..., op. cit.,*

391 BNRJ - *Registro Geral de Ordens Régias* – cód. 64, v. 20. *Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e mártir Santa Cecília sita na igreja de N. S. do Parto da cidade do Rio de Janeiro em 8 de outubro de 1787, de que é protetor o Il.mo e Ex.mo senhor vice-rei do Estado.*

assento de irmãos. E na mesma medida que se aproximam dos "ofícios nobres" e de utilidade a confraria, isto é, profissões liberais exercidas por membros de camadas médias. Afinal, a música é uma arte, e se pressupõem que *pessoas de qualidade e os nobres devem aprender.* Se o critério para distanciar o ofício de músico de outras atividades liberais "mais distintas é o cabedal financeiro, como explicar a existência de músicos que vivem tão bem, quanto um "profissional liberal primário"? Não nos parece plausível afirmar com toda certeza que esses artistas, num contexto em que as transformações nos hábitos urbanos revestem a arte da música sob um manto de requinte, estejam completamente enquadrados num estamento social. Pois esses sujeitos são múltiplos. Assim como múltiplas são suas formas de ser e existir. Afirmar qualquer reducionismo talvez não nos faça enxergar as aspirações e as conquistas de alguns que não se percebem e nem são percebidos socialmente tão abaixo do ápice desta pirâmide. Dito isso, percorreremos os caminhos que nos conduzirão aos lugares e nos revelarão os saberes do ser e viver como músico. Caminhos margeados por especificidades de uma categoria social/laboral/artística ainda não estudada de um modo que revele aspectos silenciados pelo teor, por vezes, fragmentado, e por vezes, escasso da documentação. Percurso no qual tentaremos esclarecer algumas das questões até aqui apresentadas.

4 PODERES, SABERES E FAZERES: DINÂMICAS DA PRÁTICA MUSICAL DE RECIFE E DE SALVADOR

Atrás da atmosfera sonora que ecoa a partir das experiências daqueles que viviam da arte da música na vila do Recife e na cidade de Salvador, um universo dinâmico que envolve proteção à prática profissional, expansão das possibilidades de atuação e um mercado de artigos e de serviços ligados ao ofício do músico, sedimenta-se nas últimas décadas dos oitocentos. Nesse universo, poderes, saberes e fazeres são negociados, *postos em xeque* ou expandidos com a construção de um gosto musical sofisticado no seio das elites locais e dos estrangeiros que aqui aportam, com o advento da Corte joanina no Brasil. Rompendo com alguns silêncios, buscaremos "trazer à baila" reflexões sobre as experiências confraternais dos músicos do Recife e de Salvador a partir das irmandades de Santa Cecília. Essa é uma questão que, até o momento, esbarra com a inexistência de documentos sobre a agremiação baiana. Um desafio para os historiadores, musicólogos e outros especialistas. Tecendo uma trama interpretativa palpável, iremos, a partir da experiência da congênere recifense e de documentos tangenciais, trançar as linhas de uma compreensão aproximada dos motivos que levaram ao surgimento dessa agremiação também em fins do XVIII na cidade de Salvador. Além de elencar os desafios e as estratégias de defesa do ofício dos que viviam da prática profissional da arte, também traremos da ampliação do ensino da música, influenciada pela recente organização confraternal e pela demanda deste tipo de serviço a partir das transformações dos hábitos e da educação aristocrática, que se consolida no decorrer dos oitocentos no Brasil. Entre esses meandros, acreditamos que o entendimento das possibilidades de inserção e de distinção dos mestres associado à manipulação da cultura letrada é também compreender mais um caminho de sedimentação da música como uma profissão liberal, digna de pessoas "nobres", que se distanciam de qualquer mácula. Por último, mas não menos importante, problematizaremos as formas: de aquisição de artigos relacionados a prática musical; e de patrocínio ou agenciamento de artistas profissionais para atuarem nos espaços de execução que se abrem à medida que produtos estrangeiros e os costumes cortesão e aristocrático, moldam e se estabelecem como um ideal a ser seguido.

4.1 Associar-se é preciso: achegas sobre as experiências corporativistas[392] e confraternais das irmandades de Santa Cecília

O fenômeno associativo que multiplicara instituições leigas no interior de templos católicos na América portuguesa já fora um tema amplamente discutido pela historiografia brasileira nos últimos quarenta anos. Estudos como "*Devoção e Escravidão"* de Julita Scarano e "*Os leigos no poder"* de Caio Boschi (publicados respectivamente em 1978 e 1986) foram basilares para a demarcação do entendimento da dinâmica confraternal, no que tange ao funcionamento, ao fluxo documental e à composição interna destas agremiações. Além de ambos tomarem as irmandades negras como o objeto, esses estudiosos as leem sob o prisma da relação dialética entre esses espaços de fé e sociabilidades, o Estado Português e a Igreja, no intuito de entender o processo de "integração" da população de cor na sociedade colonial[393]. Já as produções que percorreram o caminho aberto por esses estudos iniciais, trataram sobre aspectos específicos das agremiações religiosas, tais como: festividades, ritos de enterramento, reminiscências culturais africanas ou mestiças, o perfil laboral dos confrades e trajetórias individuais que permitiram ampliar-se a noção de elites e mobilidade a partir dessas organizações leigas. Inicialmente, as irmandades negras foram as que despertaram grande interesse dos pesquisadores, com o passar do tempo ordens terceiras, irmandades de ofício e devoções de homens pardos tornaram-se foco de trabalhos mais recentes.

Em relação a irmandade de Santa Cecília, como já sabemos, padroeira dos músicos, poucos trabalhos tinham se detido especificamente em analisar com profundidade as fontes

---

[392] Segundo o cientista político, Philippe Schmitter: *O corporativismo pode ser definido como um sistema de representação de interesses no qual as unidades constituintes são organizadas em um número limitado de categorias singulares, compulsórias, não competitivas, hierarquicamente ordenadas e funcionalmente diferenciadas, reconhecidas ou licenciadas (quando não criadas) pelo Estado, às quais é concedido monopólio de representação dentro de sua respectiva categoria em troca da observância de certos controles na seleção de seus líderes e na articulação de demandas e apoio.* (SCHMITTER, Philippe C. *Still the Century of Corporatism? Review of Politics*, n. 36, 1974. p. 43-44. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/61a4/f617a85d132b158ca7461f5c3a57c34efdd3.pdf . Acesso em 14 de out. de 2019). Mesmo sendo um conceito forjado nas primeiras décadas do século passado e aperfeiçoado pelas Ciências Sociais décadas mais tarde, acreditamos que a definição dada pelo referido estudioso traduz com pertinência o entendimento sobre as irmandades que aglutinavam sujeitos segundo seu ofício ou arte, muitas das quais, inclusive, (re)existiram até as primeiras décadas dos novecentos.

[393]Cf. SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão:* A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Distrito Diamantino no século XVIII. São Paulo: Editora Nacional, 1978. Cf. BOSCHI, Caio César. *Os leigos no poder:* irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Editora Ática, 1986. A principal fratura entre as duas análises encontra-se na sensibilidade de perceber os homens de cor como sujeitos de um processo. Diferentemente de Scarano, Boschi começa a apontar os caminhos para se perceber as vantagens angariadas por escravos e libertos ao se associarem em torno de uma devoção católica. No entanto, ambas obras ainda percebem as irmandades leigas de homens de cor numa perspectiva *adesista, conformista e passiva* daqueles que ocupavam as camadas inferiores da sociedade frente a uma estrutura rigidamente hierarquizada.

concernentes a esse tipo de agremiação. Em Portugal, mais recentemente, temos os trabalhos de Vanda de Sá Silva que têm descortinado ricas informações sobre o funcionamento das confrarias e de seus integrantes na segunda metade do XVIII em Lisboa, em Porto e em Évora. Suas ponderações e análises extrapolam o que foi dito até agora por memorialistas, alçando a pesquisadora a uma das maiores referências sobre esse quase inexplorado objeto de estudo[394]. Na margem de cá do Atlântico, sobre o período imperial (1822-1889), Cinthia Barbosa (2008) esboçou um perfil sócio histórico da Irmandade de Santa Cecília do Recife, no qual salientou o papel da imprensa e da noção de modernidade para a difusão do consumo de música profissional na cidade durante esse período[395]. Cerca de seis anos mais tarde, defendemos nosso trabalho dissertativo que analisou aspectos de Santa Cecília do Recife em período anterior, priorizando o entendimento do exercício da arte da música na cidade, o papel da irmandade no agenciamento dessas atividades e algumas nuances das trajetórias dos músicos no contexto[396].

Trabalhos anteriores que estudaram a História Social da Música entre os séculos XVIII e XIX, não se debruçaram sobre os documentos existentes de algumas destas irmandades. Essa escolha metodológica pode ter sido motivada pela fragmentação dos registros, que, na maior parte das vezes, não constituem em uma série documental volumosa; ou ainda por questões não expressas pelos autores em seus trabalhos. A exemplo, em sua dissertação de mestrado, Daniela Miranda foca nos documentos de arrematação da Câmara de Sabará para dar esse panorama sobre esses sujeitos[397]. A autora cita o *Livro Primeiro de Receita e Despesa (1817- 1838)* e o de *Termos de Entrada de Irmãos (1815- 1820)* de Santa Cecília de Vila Rica em suas referências documentais, porém não realiza um trabalho analítico sobre a fonte numa perspectiva comparada para melhor entender seu objeto. Essa

---

394 SILVA, 2008, *op. cit.*, p. 47-62. SILVA, Vanda de Sá Martins da. *Irmandade de Santa Cecília - Implementação local na segunda metade do século XVIII*: Évora e Porto. *In:* CONDE, Antónia Fialho; GOUVEIA, António Camões (Dir.). *Do Espírito do Lugar - Música, Estética, Silêncio, Espaço, Luz: I e II Residências Cistercienses de São Bento de Cástris (2013, 2014)* [online]. Évora: Publicações do Cidehus, 2016. Disponível em: https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/19094/1/Artigo_Irmandade%20de%20Santa%20Cec%C3%ADlia_OpenEdition_CIDEHUS%20%281%29.pdf. Acesso em 18 de jun. de 2019.

395 Cf. SILVA, Cinthia Fernanda Barbosa da. *O ofício do músico em Recife:* a trajetória histórica da Irmandade de Santa Cecília nos oitocentos (1840-1889). 2008, p. 48-114. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

396 Em nossa dissertação de mestrado defendida em 2014, avançamos no entendimento da Irmandade de Santa Cecília do Recife desde sua formação até a independência política. Conseguimos, ainda, problematizar as conformidades socioeconômicas do contexto do Recife e a dinâmica de consolidação desta instituição na vila, bem como a estratégias de inserção criadas por alguns de seus pardos confrades em angariarem para si um *status* de estabelecidos. (Cf. NASCIMENTO NETO, 2014, *op. cit.*, p. 139-162).

397 MIRANDA, Daniela. *Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749-1822).* 2002. p. 153-154. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

documentação poderia servir para melhor entender, por exemplo, o processo de formação da *Sociedade Musical Santa Cecília*[398]da cidade de Sabará, que surge dentro da temporalidade abarcada pela pesquisadora.

Por outro lado, algumas inconsistências podem ocorrer por consequência da falta de trato direto com a documentação deste tipo de agremiação. Ou até mesmo pela ausência de um refinamento conceitual que tem sua matriz na "resistência" de alguns autores em analisar este objeto a partir do intercruzamento com outras fontes levando em consideração o léxico vocabular inerente ao contexto. Em sua dissertação de mestrado, Gilson Oliveira, equivocadamente, afirma que na América portuguesa *a maioria dos irmãos que constituíam essa instituição* (Santa Cecília) eram *mulatos*[399].Essa afirmação é dita de forma aleatória, sem ao menos demonstrar um documento em que esses sujeitos são classificados ou que se auto identifiquem por essa *qualidade*. Eduardo Paiva nos chama atenção para nos acautelarmos em certos anacronismos no uso lexical do passado colonial, e o entendimento sobre a qualidade de *mulato* é amplamente compartilhado no contexto da América portuguesa setecentista[400].

---

[398] Sugere-se que foi fundada em 22 de novembro de 1781, através da inciativa de leigos. Contudo, não possui características devocionais nem todas as assistencialistas inerentes às confrarias religiosas de músicos, assim como a Lira Sanjoanense. (Cf. UMBELINO, Ana Carolina Borges. *Sociedade Musical Santa Cecília:* o processo de ensino-aprendizagem da banda de música como referência na formação de músicos na cidade de Sabará – MG. 2017. p. 16-19. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte). Neste ensejo, pontuamos que esse tipo de agremiação de músico que não possuiu o caráter devocional católico das irmandades não foi uma experiência exclusivamente ibero-americana. Segundo Sablosky, na primeira metade do XVIII em Charles Town (atual Charleston) na Carolina do Sul, o clima de prosperidade insidia sobre sua vida cultura. Isso significou a imigração de inúmeros músicos profissionais, os quais realizavam concertos públicos que ocorriam no inverno em salões da aristocracia sulista. A difusão da arte em Charles Town leva a uma maior penetração do exercício da música entre diversas camadas da população. Filhos da aristocracia fundiária dos *plantations*, homens livres de parcas posses e até mesmo escravos e seus descendentes livre e libertos. Deste modo, em 1762 ou 1766 (como preferem alguns) os músicos da cidade formaram a *St. Cecília Society*, conhecida por ser a mais antiga e duradoura organização do gênero, que reunia em seu seio amantes e profissionais que possuíam uma orquestra de músicos assalariados responsáveis em promover concertos aos seus membros e suas famílias (Cf. SABLOSKY, Irving. *A música norte-americana.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 24). A *Sociedade*, assim como outras organizações sociais e instituições políticas da Carolina do Sul no século XVIII, era constituída apenas por homens brancos, como problematiza *Nicholas Butler* após trabalhar com a lista de seus membros no seu primeiro século de existência. As mulheres nesse caso faziam as vezes de espectadoras nas audiências, nunca exercendo uma participação efetiva nos quadros da associação. (Cf. BUTLER, Nicholas Michael. *Votaries de Apollo:* A sociedade de St. Cecilia eo Patronage da música do concerto em Charleston, Carolina Sul, 1766-1820. Columbia: University of South Carolina Press, 2007. p. 273-278).

[399] OLIVEIRA, Gilson Rodrigues Chacon de. *Doutos Mestres de summa graça e destreza:* um estudo etnomusicologico do ofício da música nas vilas do Recife e de Olinda ao longo do século XVIII. 2018. p. 143. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

[400] Eduardo Paiva historiciza a utilização dos termos *pardo* e *mulato* na Península Ibérica no início da Era Moderna, acompanhando o deslocamento dessas terminologias classificatórias para América Ibérica nos dois primeiros séculos de colonização. A constante associação do termo *mulato* à condição animalesca, (visão compartilhada por letrados) é uma acepção apropriada por sujeitos que dominam a cultura letrada, tais como os músicos de Santa Cecília. No entanto, o historiador demonstra que esse entendimento de alguma forma também chegava à *massa dos que não sabia, ler e escrever, mas que escutavam bem, o que incluía gente de todas as "qualidades e "condições".* (PAIVA, 2015, *op. cit.*, p. 215-221). Tomando por base a apropriação desta noção,

Desta feita, conceitos, quando utilizados numa análise que flertem com a História, no contexto colonial, não devem ser "lançados ao vento" sem as devidas problematizações que tomem o contexto como ponto de partida e a documentação primária como *fio de Ariadne*. Outra informação questionável está na afirmação de Rubens Ricciardi, quando diz que:

> As irmandades de Santa Cecília no Brasil, ao que tudo indica, com exceção apenas do Recife, foram criadas já tardiamente, no início do século XIX. Não houve irmandades de Santa Cecília, por exemplo, em Minas Gerais, durante o ciclo do ouro. Este fato não deixa de conter em si uma contradição, já que os músicos atuantes no século XVIII - que talvez tivessem mais a ganhar com tal corporação, dado o maior volume de atividades profissionais – pertenceram a outras irmandades, justamente àquelas que levavam menos em conta os interesses específicos da profissão, já que se configuravam antes como agrupamentos étnicos ou de determinado segmento social[401].

Já é fato consumado que a de Recife funcionava desde de 1787[402] e ainda especula-se que a mesma tenha se organizado de forma devocional em período anterior já que Luís Álvares Pinto esteve em contato ainda na década de 1750 com o círculo de músicos responsáveis por fundar Santa Cecília de Lisboa e, em seu regresso ao Recife tenha recebido

---

acreditamos que a afirmação de que tais irmandades eram formadas quase em sua totalidade por mulatos sem dados fenotípicos e de ascendência de uma boa tiragem de seus confrades nos parece um tanto irresponsável. Tal premissa não pode ser feita sem cair no "pântano" das generalizações e dos anacronismos que se torna cada vez mais movediço quando não possui respaldo documental. Nos setecentos, tanto em Recife como em Salvador havia uma concepção bem definidas do ser *mulato* e as Ordens Terceiras e Santa Casa de Misericórdia norteavam essa classificação e tornavam público através da não aceitação destes como confrades, determinando marcadores sociais visíveis e compartilhados. (RUSSELL-WOOD, 2005, *op. cit.*, p. 123). Além do mais, havia uma forte desconfiança em relação ao caráter dos mulatos, tal apreensão contribuiu para reforçar os impedimentos sociais e controle imposto pelos instrumentos legais e institucionais da dominação portuguesa a estes sujeitos. (LARA, *op. cit.*, 137-142). Partindo destes pressupostos, nós demonstramos, em trabalho anterior, que todos os irmãos de Santa Cecília do Recife não brancos, em momento algum são citados como mulatos, antes são denominados ou se auto identificam como *homens pardos*, dando evidência de sua *condição* de *livres*, ainda que tragam na pele de forma inegável as evidenciam de uma mulatice efetiva. (Cf. NASCIMENTO NETO, 2014, *op. cit.*, p. 109). Concluindo, o que está em jogo é como esses sujeitos eram identificados e se identificavam. Equívoco é julgá-los com padrões fenotípicos descontextualizados, sem possuir informações contundentes que demonstra que determinado grupo de indivíduos estão escamoteando a sua *qualidade*. Como o autor apenas lança a afirmação dessa provável supremacia mulata no interior da confraria dos músicos, sem problematizar o termo e sem apresentar fontes que auxiliem na sustentação a tal afirmativa, achamos conveniente tecer essas ponderações.

[401] Cf. RICCIARDI, Rubens Russomano. *Um compositor brasileiro dos tempos coloniais:* partituras e documentos. 2000, p. 24. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Pensando ainda sobre o surgimento tardio deste tipo de agremiação, mesmo com o advento das associações musicais e das filarmônicas em meados do século XIX, em Porto Alegre, no início do segundo reinado um grupo de profissionais e diletantes fundaram a irmandade de Santa Cecília desta cidade. Inicialmente, ela se abrigou na Ordem Terceira das Dores (1856) e teve como um dos principais patronos o músico mineiro José Joaquim Medanha (1801-1885). Em 1858 transfere-se para a Matriz Madre de Deus, mediante a compra do altar que pertencia a antiga devoção a Nossa Senhora da Conceição (que se remanejou para templo próprio) e permanece atuante durante um longo período formando e aglutinando expoentes da música. (Cf. TAVARES, Mauro. Dillmann. *Irmandade religiosas, Devoção e Ultramontanismo em Porto Alegre no Bispado de Dom Sebastião Dias Laranjeira (1861- 1888).* 2007, p. 146. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Humanidade, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo).

[402] Em termos documentais existentes o ano é 1789.

uma cópia impressa ou manuscrita do *Compromisso* da confraria metropolitana e articulado da congênere local[403]. A afirmação de Ricciardi não faz sentindo à medida em que no Rio de Janeiro desde 1784 a irmandade de Santa Cecília abrigada na Igreja de Nossa Senhora do Parto (*lócus* de visibilidade parda da cidade)[404] reúne os cantores e os instrumentistas da cidade. Esses sujeitos devem, segundo o *Compromisso*, por obrigação serem *pessoas Nobres excluindo toda a que exercitar o ofício mecânico. Poderão porém ser admitidos todos os que exercitassem ofícios Nobres pela utilidade que destes pode resultar a Confraria*[405]. Outro ponto que nos chama a atenção nesse excerto é a afirmação de inexistência de irmandades de Santa Cecília nas cidades mineradoras durante o auge da mineração[406]. Verdadeiramente, a economia mineradora neste período esteve praticamente voltada para as jazidas e lavras nos arredores das vilas, apenas o declínio da produção aurífera impõe a diversificação do mercado

[403] Não sabemos com certeza quando fora aprovado o *Compromisso* de Santa Cecília do Recife, todavia o termo de eleição de 15 de novembro de 1789 informa que para o ano confraternal foram eleitos mesários *segundo a determinação do nosso Compromisso*. (Cf. ACMOR, LAB. f. 1). Temos referência da aprovação de um *Compromisso* de Santa Cecília do Recife em data anterior a 1809. (Cf. NASCIMENTO NETO, 2014, *op. cit.,* p. 121). Não se sabe ao certo se estamos tratando do mesmo documento. É provável que os irmãos de 1789 já legitimavam o seu estatuto sem ele ainda ter passado pela aprovação da Mesa de Consciência Ordens. Após a inauguração da Igreja de São Pedro dos Clérigos em 1782, Luís Álvares Pinto torna-se o músico preferido das celebrações desta e, a partir de 1787, ele aparece como mestre de capela, cargo criado em sua função, o qual ocupara até sua morte em 1789. (Cf. DINIZ, 1969, *op. cit.*, p. 50-55). É plausível afirmar que sua credibilidade neste espaço, além de sua capacidade de articulação em sua vasta rede de sociabilidade aqui, aquém e além-mar tenham o munido de condições para lançar as bases desta confraria. Inicialmente ela deve ter atuado com um viés muito mais devocional do que corporativista. (Cf. Idem, p. 56. Cf. NASCIMENTO NETO, 2014. *op. cit.,* p. 119-120).

[404] A fundação desta igreja esteve relacionada aos homens de cor da cidade, sendo erigida a partir de uma ermida erguida por *João Fernandes, homem pardo natural da ilha da Madeira, no anno de 1653*. (Cf. ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas e jurisdição do vice-rei do Estado do Brasil (...).* Tomo I. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1820. p. 45). Nas décadas seguintes, mais irmandades ligadas aos homens de cor e ofícios mecânicos se abrigam no interior deste templo, como as de: Nossa Senhora das Mercês dos Homens Pretos e Pardos; de São Jorge dos ferreiros e sangradores; e de Santo Elói dos ourives. (Cf. MOTT, Luiz. *Rosa Egipcíaca:* uma santa africana no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil, 1993. p. 279-280).

[405] ANRJ, *Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília sita na Igreja de N. S. do Parto da Cidade do Rio de Janeiro de que é Protetor o Illmo. Sor. Vice Rei do Estado,* Códice 64, v. 20. Rio de Janeiro, 1784.

[406] Esse período é compreendido pelo reinado de D. João V até a década 1770, em que a organização tributária pombalina otimizou a cobrança de tributos sobre os ganhos da coroa na região das minas com o ouro, diamantes, dízimo e entradas. O gráfico elabora por Fernando Lamas a partir de dados extraídos de Fernando Resende (1983) demonstra esse apogeu de lucratividade direta e indireta por parte da Coroa com a economia mineradora entre as décadas de 1720 e 1770. (Cf. LAMAS, Fernando Gaudereto. *Para além do ouro das Gerais:* outros aspectos da economia mineira no setecentos. HEERA – Revista de História Econômica & Economia Regional Aplicada, v. 3, n. 4. 2008. p. 43. Disponível em: http://www.ufjf.br/heera/files/2009/11/04artigo_3.pdf. Acesso em: 13 de jan. de 2019). Porém isso não significa constância na produtividade durante os anos do reinado de D. José, antes um arroxo na política tributária que mais a frente vai desencadear no desgaste entre a Coroa, seus agentes locais e os demais sujeitos arrolados na exploração das minas. Contudo, mesmo com a fase de declínio que se acentua na década de 1760, a região não perde nos fins do XVIII *sua importância política e dinamismo económico, sobretudo em razão de seu papel de entreposto comercial*. (Cf. COSTA, Simona. *Economia, sociedade e urbanização em Minas Gerais (séculos XVIII-XIX):* Vila Rica, futura Ouro Preto, e a sua rua principal. 2017, p. 75-108. Dissertação (História do Império Português) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa).

de trabalho e a proliferação de outras atividades voltada para a urbe. Talvez por isso, as irmandades de músicos na região da Minas realmente só foram existir de forma estatutária no século XIX, como a: de Mariana (1820) e a de São João de Rei (1829)[407]. Contudo, a afirmação de que não havia Santa Cecília na região não está correta, pois em 1786 o vigário Vidal José do Vale enunciando as irmandades abrigadas na Matriz do Pilar de Vila Rica atestou que a de Santa Cecília funcionava sem *Compromisso* aprovado[408]. Aproveitando o ensejo, podemos citar também a que foi inicialmente criada no interior da Igreja da Conceição da Praia em data anterior a 1785[409]. Migrando em data indeterminada para o Santíssimo de Santana até sua transferida para a Igreja do Convento Franciscano. Essa irmandade se forma a partir da aprovação do escopo de seu *Compromisso* de 05 de julho deste ano, seguindo um trâmite dentro da burocracia ultramarina que dura cerca de seis meses até ter sua confirmação de 12 de janeiro do ano seguinte[410].

Um dos músicos que assinam o *Compromisso* é o jovem Felix Procópio que exercia a *Arte da Música* a qual aprenderá ainda em idade pueril. Em documento de 1797, em meio as dificuldades que ele e sua família vem atravessado desde a morte de seu pai, ele fora submetido ao recrutamento forçado[411]. Segundo alega sua mãe, foi *com muito esforço* (que) *o*

---

[407] Pela inexistência de uma irmandade própria, em termos devocionais e assistencialistas, os músicos desta cidade se aglutinaram na Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte dos Homens Pardos. Fato que muda em 23 de dezembro de 1829 quando um grupo de 31 sujeitos tem o *Compromisso* de Santa Cecília da cidade aprovado pelo imperador D. Pedro I e o bispo de Mariana, Dom Frei José da Santíssima Trindade, garantindo assim, assistência aos irmãos doentes e desvalidos que dedicaram sua vida à música. (Cf. CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei.* v. I. São João delRei: s/ed., 1982. p. 486).

[408] Cf. MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. 1975. p. 128.

[409] AHTT, *Chancelaria da Ordem de Cristo.* D. Maria I, liv. 15, fls. 162v–168. *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem Mártir Santa Cecília, ereta na Matriz da Conceição da Praia, 1785.* (Anexo A). Segundo Manoel Querino, ela reunia os profissionais da música, cantores e instrumentista. Depois, passou a funcionar no convento dos religiosos franciscanos. Tinha por objetivo "socorrer os seus confrades, no caso de moléstia e decrepitude. (Cf. QUERINO, Manuel. *A Bahia de Outrora.* Vultos e Fatos Populares. Bahia: Livraria Progresso/Coleção de Estudos Brasileiros, 1946. p. 95-98). Luciene Reginaldo afirma que a primeira irmandade dos músicos da Bahia começou suas atividades desde 1775, no entanto, a transcrição e análise do referido documento não confirma a afirmação da autora. (Cf. REGINALDO, Lucilene. *Irmandades e devoções de africanos e crioulos na Bahia setecentista:* Histórias e experiências atlânticas. Stockholmreview of Latin American Studies, 2009. p. 27. Disponível em: https://www.academia.edu/35493165/Irmandades_e_devo%C3%A7%C3%B5es_de_africanos_e_crioulos_na_Bahia_setecentista_hist%C3%B3rias_e_experi%C3%AAncias_atl%C3%A2nticas. Acesso em: 17 de abr. de 2019).

[410] Ver: Anexo A.

[411] Acreditamos que Félix Procópio tenha passado da idade limite para ser submetido ao recrutamento compulsório e que isso tenha deposto ao seu favor. Na ocasião da assinatura da petição que fora em anexo ao *Compromisso* em 1784, enviado a D. Maria I, o referido musico já possui idade acima dos dezessete anos, logo, em 1797 Procópio estava margeando os trinta anos de idade. Segundo Paulo Possamai, o recrutamento compulsório atingia jovens entre os 17 e 30 e que, de forma geral, durante os setecentos, a carreira militar não era vista por grande parte da população como uma opção vantajosa, devido à precariedade das condições de atuação e do solto. Tornando-se mais atrativa a mendigos, "vadios" e órfãos. (Cf. POSSAMAI, Paulo César. *O "abominável o nome de soldado":* O recrutamento militar na Bahia para a Colônia do Sacramento. *In:* Anais do

mandou instruir na arte da música no intuito de livrar a família da situação de vulnerabilidade devido a morte do provedor da casa. Na declaração em anexo, tanto a mãe como ele mesmo solicitam às autoridades locais que se desfaça um grande mal-entendido que os sobreveio. Felix foi apreendido no dia 06 de agosto do

> *Corrente* (1797) *mandado prender pelo capitão Joaquim Portugal talvez esse mal informado por pessoa inimiga do suplicante e adversário aos que vivem honradamente, e boa conduta, e indo a presença de vossa excelência lhe mandou sentar praça no 2º Regimento se que atendesse a sua justificada versão, nem as lágrimas da dita sua mãe, que lhe hoje chora, na lembrança das funestas consequências que podem sobrevir as suas filhas, pela falta de quem as supra com o diário sustento(...)*[412] [grafia atualizada por nós]

De imediato, estamos lidando com moradores da freguesia de Santana, conhecidos por autoridades eclesiásticas como pessoas idôneas e que vivem honradamente dos vinténs amealhados pelo jovem filho nos serviços musicais prestados. Como não há indicação de que Félix Procópio serviu como discípulo de algum músico, isso nos leva a entrever que o mesmo tenha se formado como aluno particular e, já em 1785, na ocasião da institucionalização de Santa Cecília, aparece como professor de música. Não há menção no documento sobre a *qualidade* de Félix Procópio, contudo a partir da afirmação de que sua formação musical foi paga por sua mãe, podemos supor que estamos diante de mais uma família branca pobre, que outrora vivera remediada. Além disso, o jovem músico esteve quase forçado a servir no 2º Regimento de Artilharia, tropa composta por indivíduos dessa *qualidade*. Outra questão que merece destaque no ocorrido é o entendimento sobre a distinção entre a música e demais ofícios. Em caso semelhante, o capitão-mor da vila de Porto Feliz, Antônio Silva Leite, em 3 de novembro de 1822, solicita à junta governativa da província de São Paulo que dois homens pardos não sejam submetidos ao recrutamento forçado por serem:

> *ambos músicos e bons oficiais de alfaiate, que trabalham com tenda aberta; os que pela sua arte têm servido pronta e gratuitamente todas as funções reais e eclesiásticas, fazendo-se por isso, e por seus ofícios, dignos de todo o acolhimento e conservação e utilidade ao País*[413].

XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300207020_ARQUIVO_PossamaiANPUH.pdf. Acesso em: 12 de fev. de 2019.

[412] AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 207, D. 14751.

[413] APESP, Cx. 54, Pasta 2, D. 79. (Cf. Apud, PEREIRA, Roberto Guedes. *Trabalho, família, aliança e mobilidade social:* estratégias de forros e seus descendentes – Vila de Porto Feliz, São Paulo, século XIX. *In:* Anais do V Congresso Brasileiro de História Econômica e 6ª Conferência internacional de História de Empresas, Caxambu, 2003. p. 5. Disponível em: http://www.abphe.org.br/v-congresso-brasileiro-de-historia-economica-e-6-conferencia-internacional-de-historia-de-empresas. Acesso em: 23 de jan. de 2019). Claramente o capitão-mor

Estamos diante de dois homens de cor livres que, assim como Félix ativaram sua rede de sociabilidade com poderes locais para se livrar do inconveniente de interromper suas atividades laborais, sendo o ofício de músico com maior destaque e necessária nas palavras do capitão-mor. Não sabemos o que levou os dois pardos a serem recrutados, todavia, Félix Procópio supõe que está sendo vítima de um estratagema de uma *pessoa inimiga.* Mas por qual motivo? A fonte não nos dá maiores pistas, porém podemos cogitar que se trata de um rival em competição direta pelos serviços musicais. Contudo, o desfecho dessa história deu ganho de causa à família, e alguns anos mais tarde encontramos o já maduro, Félix Procópio, compondo a orquestra formada por mais 41 músicos sob a regência de José Francisco Frois na celebração da festa de Santa Isabel no convento Franciscano no dia 07 de julho de 1833, segundo nos relata Marieta Alves[414].

Conseguimos averiguar em pesquisa junto ao LEV-UCSAL, alguns documentos do fim do século XIX e início do XX que nos dão algumas pistas sobre as últimas décadas irmandade. Há um *Compromisso* impresso datado de 1906 que traz na sua capa o ano de fundação da irmandade como 1786[415], ano de aprovação do primeiro texto. Não há nenhuma referência de quando e quais motivos que levaram a irmandade se transferir para a Matriz de Santana[416], o que se sabe é que 1854 funcionava nessa igreja e em 1865 já estava instalada no consistório de São Francisco[417]. Validando a informação que tomamos de Jaime Diniz, O *Correio Mercantil* da cidade de Salvador no ano de 1839, informa que: *A meza actual de Santa Cicilia, participará a todos os devotos, que no dia sexta feira 22 do corrente pretende celebrar a festa da dita Santa, na matriz de S. Anna do Sacramento, assim como convida a todos os amadores da muzica para ouvirem executar 5. Feira as 8 horas da noite, as matinas*

---

distingue a música dos demais ofícios, salientando a importância que a arte ainda mantém nas celebrações e solenidades públicas deste espaço de grande circulação de tropas e expedições aos "Sertões" da capitania de São Paulo. No mesmo documento o militar pede *que jamais se assente praça a músicos desta vila pela grande falta e necessidade que deles há*[413]. É provável que a ausência de uma irmandade de Santa Cecília na região contribuiu para escassez de músicos, reafirmando o papel desta confraria na difusão deste saber.

414 Cf. ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia.* Salvador: Editora Bahia Brasil, 1948. p. 228-229.

415 LEV-UCsal- Convento de São Francisco, Cx. 1, 163-AaZ-17. *Compromisso da Irmandade de Santa Cecília.* Bahia: Imprensa Econômica, 1906.

416 A Matriz do Santíssimo Sacramento de Santana localiza-se numa região povoada por profissionais liberais com vida mais simples, sem muito cabedal financeiro, porém, em sua maioria, *inclinados às artes. (Cf.* NASCIMENTO, Anna Amelia Vieira. *Dez freguesias da cidade do Salvador:* aspectos sociais e urbanos do século XIX. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 144).

417 ARAÚJO, Damião Barbosa de. *Memento Baiano:* para côro e orquestra. Estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz, *In:* Estudos Baianos, nº 2. Salvador: UFBA. p. 21.

feitas pelo célebre Sr. Damião Barboza de Araujo[418]. Em carta datada de 04 de março de 1888, o escrivão Maurício Joaquim da Silva solicita a intercessão do juiz e demais mesários da irmandade do Santíssimo Sacramento da Sé para que possam conseguir um espaço para alocar as alfaias de Santa Cecília na Catedral. Segundo a alegação do escrivão, o reverendo provincial dos franciscanos informou à irmandade que não poderia mais manter suas atividades no consistório, pois a *Ordem vae restabelecer o noviciado, e que portanto não podem os nossos irmãos penetrar no claustro*[419]. Entre impasses e problemas estruturais da igreja da Sé, apenas em 26 de março de 1893 que a irmandade do Santíssimo delibera positivamente, não apenas sobre Santa Cecília, mas sobre as confrarias de São Pedro de Alcântara, Nossa Senhora Protetora dos Artistas e São Vicente que também foram convidadas a se retirar da igreja conventual[420]. Os confrades da protetora dos músicos permaneceram até a demolição do templo ocorrido em 1933, fato de grande repercussão no contexto que até hoje figura como uma ferida exposta no conjunto arquitetônico do Sítio Histórico de Salvador[421]. Acreditamos que esses trânsitos entre os templos foram um dos principais motivos para determinar a perda do acervo documental de Santa Cecília, pelo menos até o atual momento.

Como acabamos de problematizar, a ausência de fontes diretas sobre os anos que se seguem a criação da irmandade da Bahia, nos levam a debruçar-nos sobre vestígios tangencias. Tais vestígios tendem a conduzir nosso olhar para as rivalidades e os impedimentos sobre o livre exercício da música. Em alguns momentos, ocorreram certa tensão da Sé de Salvador por questões relacionadas aos lucros auferidos do exercício no interior dos templos. Em 1804, uma carta expedida pelo *Cabido* busca a intervenção do príncipe regente numa escaramuça entre o mestre de capela da Catedral e alguns professores de músicas que, por intermédio da Irmandade de Nossa Senhora da Fé (abrigada neste templo), buscavam ampliar sua atuação tanto nesse espaço como em outras igrejas nos arrabaldes e no Recôncavo Baiano. Segundo o Cabido:

---

[418] *CORREIO MERCANTIL. JONAL POLÍTICO COMMERCIAL E LITTERARIO, 20/11/1839.* n. 249. f. 4 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=186244&pagfis=3652&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 25 de ago. 2019.

[419] LEV-UCSal – Documentação do Cabido, pasta 1 – irmandades, avulsos - *Ofício da Irmandade de Santa Cecília cita no Convento dos Franciscanos aos irmãos do Santíssimo Sacramento da Sé, 04 de março de 1888.*

[420] LEV-UCSal – Documentação do Cabido, pasta 1 – irmandades, avulsos – *Deliberações gerais acerca da mudança dos bens das irmandades para a Igreja da Sé, 26 de março de 1893.*

[421] Erroneamente, em trabalho recente, Lucas Stasi afirma que desde o século XVIII Santa Cecília esteve abrigada na Igreja da Sé. (Cf. STASI, Lucas Nunes. *Expressões leigas da fé católica:* irmandades religiosas na freguesia de Santana em Salvador (1876 – 1926). 2017, p. 20-21. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia a Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador).

> *Tendo o Excelentissimo Arcebispo, que foi desta Metropoli, Dom Sebastião Monteiro da Vide ordenado, que em todas as Igrejas e Capellas assim da Cidade, como do Reconcavo, se não fizesse festa alguma sem expressa licença do Mestre da capella da Sá, a quem pela dita licença se pagava certa penção, para que por este meio tivesse o dito Mestre com que satisfazer aos musicos, que nella cantavão; o senhor Rey dom João Quinto de Felix memoria, informado pelo Ouvidor da comarca, mandou por Carta de seu Real Punho de 23 de Setembro de 1704 ao Procurador da Coroa, que não soffresse semelhante abuzo, e assim se executou dando-se provimentos em alguna Recursos aos Musicos, que os interposerão*[422].

D. Sebastião Monteiro da Vide (1643-1720), durante seu bispado, defende a primazia do mestre de capela da Sé sobre a organização das atividades musicais nas igrejas baianas e que devem ser seguidas pelas paróquias submetidas à sua ação pastoral. Questão que coloca em xeque o padroado, pois Monteiro da Vide, expressamente, defende uma pretensa jurisdição eclesiástica sobre o exercício da música. Nas ocasiões em que houve embates em torno desse tema, o arcebispo sempre defendeu que o único juiz competente para julgar seria o Sumo Pontífice[423]. Contudo, desde o início do século XVIII até a data do referido documento, a própria cidade de Salvador passou por um vasto período de expansão e de multiplicação dos templos católicos. Isso significou novos espaços de atuação dos detentores do saber musical especializados na cidade e seus arrabaldes. Paralelamente, Salvador também assistiu a uma crescente difusão da arte musical e o aumento de profissionais e de amadores, com toda certeza, impulsionado pela *Escola de Canto e Órgão*, do então mestre de capela Pe. Caetano de Mello de Jesus em meados dos setecentos[424]; e pela organização da irmandade de Santa Cecília nas últimas décadas daquela centúria. Sendo assim, como manter a centralidade do agenciamento e da arrecadação de parte dos ganhos com a música nas igrejas nas mãos de apenas um indivíduo? Qual o retorno efetivo obtido pelos músicos ao pagarem essa taxa ao mestre da Sé? Por hora são perguntas retóricas, mas com o descortinar de novas fontes tais questões poderão ser respondidas no futuro. O que temos por certo é que o surgimento de Santa Cecília torna a manutenção do agenciamento e o estanco dos serviços musicais nas

---

[422] AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 234, D. 16193. *Carta do Cabido da Sé da Bahia ao príncipe regente (D. João) sobre aos direitos e obrigações dos músicos da cidade, 1804.* (Anexo B).

[423] Cf. DUPRAT, Regis. *O estanco da música no Brasil Colonial. In:* MARCONDES, Neide; BELLOTO, Manoel. (Orgs.). Labirintos e nós: imagem ibérica em terras da América. São Paulo: Editora da UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 1999. p. 61.

[424] Figura cuja biografia ainda é uma grande incógnita, é considerado por grande parte dos estudiosos contemporâneos o mais denso entre todos os teóricos musicais de seu tempo, dentre os que escreveram em língua portuguesa. Caetano de Mello de Jesus justifica, em seu próprio texto, que seu trabalho, de cerca de 1200 mil e duzentas páginas, se justifica pela *falta de livros para a lição e o desejo e a obrigação de espalhar os bens.* Argumento que demonstra o crescente interesse, em meados dos setecentos, no aprendizado musical por relevante parte da sociedade baiana. (Cf. NEVES, José Maria. *A música e a teoria da música na Bahia do século XVIII. In:* FLEXOR, Maria Ochi. FLEXOR, Maria Helena Ochi. (Org.) *Atas do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História* da Arte. Salvador: Edufba, 2000. p. 440).

mãos de terceiros, e não da irmandade, uma questão de embate. De um lado velhas práticas que delapidam as possibilidades dos músicos de obterem maiores ganhos com sua arte; do outro, e como resposta, cria-se um ajuntamento corporativista que buscou a partir do reconhecimento de seu *status* confraternal trazer novas práticas e atender à necessidade dessa categoria na cidade. Ao nosso ver, aí reside a chave do entendimento que justifica a criação desse tipo de associação leiga.

O documento do Cabido, acaba por expor um conflito de jurisdição entre o poder eclesiástico e o secular. Os membros da Sé, durante todo o século, queriam submeter o controle da música nas igrejas baianas ao crivo do mestre de capela da Sé; os monarcas (via seus conselheiros), por vezes, buscaram garantir a liberdade do exercício da música aos que possuíssem verdadeira inteligência da arte. Regis Duprat explica que o *estanco musical* consiste nessa prática de garantir o monopólio sobre a autorização dos serviços musicais, os quais deveriam estar sob a tutela do mestre de capela da Sé. Esse, por sua vez, deveria receber a pensão pelos serviços prestados por outros mestres de capela e músicos em outras igrejas e capelas e, imediatamente, repassar uma parte a quem estive a frente da Sé[425]. Aí se explica o zelo e a presteza que o Cabido demonstra em garantir esse monopólio e, ao mesmo tempo, a revolta dos músicos exauridos em seu ofício, além do clima indigesto que se forma entre esses e o mestre da catedral[426]. Do outro lado, o poder secular se apresentava combativo a essa prática, visando minimizar os efeitos danosos desse monopólio, que em termos específicos, não desonerava em nada o Erário Régio (pois é dele que ainda saía o ordenado do mestre de capela da Sé), antes contribuía para o aumento da tensão entre os músicos da cidade. No *anno de 1725* quando foi solicitado *Excelentissimo Vice-Rey do Estado* Vasco Fernandes César de Meneses (1673-1741) – Conde de Sabugosa - que *informasse, se o sobredito Prelado insistia em prohibir que os Musicos cantassem nas Capellas e Igrejas da Cidade e seu Reconcavo sem a pertendida licença do Mestre da Capella, e este informou, que elles tinhão toda a liberdade de cantar sem condição, e licença*[427]. Aqui, o Conselho Ultramarino se coloca ao lado do livre exercício da música, mas ao mesmo tempo cedia às reivindicações de aumento do ordenado do mestre da Sé, fato que gerou queixa do Conde de Sabugosa[428]. Em situações

[425] DUPRAT, *op. cit.*, p. 57-58.
[426] D. Frei José de Santa Escolástica Álvares Pereira (1742-1814) foi nomeado Arcebispo de São Salvador da Bahia em 16 de março de 1804, sendo consagrado em 17 de junho, logo ainda não havia desembarcado na cidade no desenrolar desse empasse que se dá entre setembro de 1803 e setembro de 1804. Por seu turno, o Cabido por ser a corporação ou comunidade de eclesiásticos, que tinha por principal incumbência aconselhar o bispo no governo da diocese, assumiu, durante a vacância dessa autoridade, algumas de suas atribuições em diversas ocasiões.
[427] Ver: Anexo B.
[428] DUPRAT, *op. cit.*, p. 59.

como está testemunhamos o exercício prático da relação entre os poderes que se dá pelo viés da negociação. Sob essa perspectiva de poder, a Igreja e o Estado colonial se complementavam para dar organicidade ao domínio, às distantes periferias ultramarinas[429]. Porém, mesmo com a complementariedade dos poderes e a pretensa coesão em dar harmonia ao governo dos povos, aqui em específico, estamos diante de uma situação irresoluta durante todo os setecentos, que avança os oitocentos num momento que:

> *(...) he publico, os preços dos generos nesta Cidade, nem os artistas podem trabalhar, nem os Musicos cantar pelos salarios, que nos tempos antigos recebião: por esta rezão não pode o referido Mestre da Capella fazer as musicas não só em todos os Domingos, e dias Santos, mas nem ainda em outros solemnes, pelo ordenado de cento e sessenta mi réis, que percebe (recebe) do Real Erario, para com essa quantia pagar aos Musicos da sua folha, alem de vinte mil réis, que vence para ensinar o canto aos meninos do coro*[430]

Podemos aí entrever que até mesmo o Cabido deixa entrever a situação de penúria que vivem os músicos devido a carestia dos víveres no período, mas em momento algum dão sinal de abrir mão do estanco imposto sobre a prática musical, motivo pelo qual levou o grupo de músicos a apresentarem *no Desembargo do Passo desta Relação hum Requerimento*, que, nas palavras dos Cabido, era *falso e calumnioso*[431]. Frente a isso, o documento "falso e calunioso" nos revela a movimentação dos professores da música que protestam em uma de suas petições contra *o intoleravel abuzo de Mestres de Capella que exercitão a impiedade de opremirem as Liberdades dos Festeiros, e só querem que estajão sugeitas as vontades destes*[432]. Rebatendo as acusações, o Cabido recorre a antiguidade com que vem se aplicando a prática já que desde a:

> *(...) posse se conservava o Mestre da Capella da Sé desde a sua fundação até o anno de 1800, em que a Irmandade de Nossa Senhora da Fé erecta na Cathedral intentou ampliar a intelligencia destas Reaes Ordens para as festas da mesma Cathedral, pedindo lhe mandasse dar por Certidão a copia das ditas Reaes Ordens, e requerendo com ellas ao Excelentissimo*

---

[429] Segundo António Manuel Hespanha, *com o poder da Coroa coexistiam o poder da Igreja, o poder dos conselhos ou comunas, o poder dos senhores, o poder das instituições, como as universidades ou as corporações de artífices, o poder familiar*. (Cf. HESPANHA, António Manuel. *O debate acerca do Estado Moderno*. *In:* TENGARRINHA, José (Coord.). A Historiografia portuguesa, hoje. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 142). A exigência dessas diversas esferas de poder nos leva a acreditar que cada uma vai lançar mão de suas estratégias de negociação em relação à Coroa. Mesmo sob a égide do Padroado, sempre que possível, a Igreja soube impor sua autoridade e defender seus interesses através dos recursos cabíveis dentro das situações, como estamos a demonstrar no exemplo do texto.

[430] Ver: Anexo B.

[431] Idem.

[432] Ibdem.

> *Arcebispo defundo, foi remettido pelo mesmo Prelado o requerimento para a Relação Ecclesiastica, a qua lhe deferio, que podia a Irmandade convidar os Musicos, que bem lhe parecesse para se ajuntarem aos da Sé, ficando sempre o Mestre da Capella da mesma Cathedral com direito de reger a Musica, conforme a posse antiguissima, em que se achava sem contradição alguma no decurso de tantos annos, por entende a Relação, que as Reaes Ordens só comprehendião as Igrejas, e Capellas separadas da Cathedral, sobre as quaes versou a controversia, que deo occasião às sobreditas Reaes Ordens*[433]

Para os membros do Cabido, o que estava em jogo era o direito que possuíam sobre o estanco praticado em relação à música, tanto que deixam claro no fim destes trecho que não haja confusão entre o que vem acontecendo nas igrejas e nas capelas apartadas da Catedral, as quais nem sempre possuem mestres de capela fixos e são servidas por músicos contratados diretamente por irmandades em acertos pontuais[434]. Segundo o Cabido o erro esteve nas mãos do *Tribunal da Relação da Bahia* que aceitou o requerimento dos músicos, desconhecendo o privilégio que arcebispado tem sob a prática musical nas paroquias a ela diretamente subordinadas. Um direito muito mais pautado na tradição do que em leis. Segundo Diósnio Neto:

> *À medida que avançava o tempo no encontro das reformas pombalinas da segunda metade do século XVIII, a reação contra o estanco da música conseguia mais mobilizações. O bombardeamento político que sofria o campo de influência religiosa na sociedade deixava vulnerável à continuidade da prática de estancar. Não havia nenhum pudor, então, de classificar esse costume das autoridades eclesiásticas, que "sem serem músicos, e às vezes cantando bem mal, tirando melhor partido do que ninguém das músicas", como "abuso que podia introduzir a violência, e tolerar a paciência dos povos"* [435].

---

[433] Ibdem.

[434] As igrejas das ordens religiosas e as Misericórdias possuem certa autonomia sobre os músicos que lhes prestam serviços. Por exemplo, o poderio e a autonomia das Santa Casas em relação ao exercício musical era tanto que, por vezes, enfrentamentos se estabeleciam entre essas e os ocupantes do arcebispado. No Rio de Janeiro, depois da procissão de finados em 1703, por ordem do arcebispo, o mestre de capela da Misericórdia fora preso e ameaçado de multa e degredo temporário para Colônia de Sacramento. Era acusado de ter dirigido a música da referida procissão à revelia do mestre de capela da Sé, impossibilitando o pagamento do estanco. O desfecho da história deu ganho de causa aos irmãos da Misericórdia, tendo os privilégios e isenções desta em relação a música garantidos. (Cf. DUPRAT, *op. cit.*, p. 65). Segundo Russel-Wood, os privilégios e as isenções que dispunha a Santa Casa de Misericórdia sempre foram motivos de conflitos no caleidoscópio de poderes coloniais. (Cf. RUSSEL-WOOD, A. J. R. *Fidalgos e Filantropos:* a Santa Casa de Misericórdia da Bahia, 1550-1750. Brasília: Editora da Universidade de Brasil, 1981. p. 77-80. O assédio contra os privilégios da Santa Casa é uma constante, em 1748 o provedor da instituição teve que solicitar um novo alvará que confirmasse a equiparação entre as instituições do Reino e da Bahia. (Cf. AHU – *Avulsos da Baía* – Cx. 94, D. 7535).

[435]. (Cf. MACHADO NETO, Diósnio. *O músico sob controle:* o processo de licenciamento na primeira metade do século XVIII. *In:* Claves n. 7, 2009. p. 49. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves/article/view/4251/3213. Acesso em: 07 de abri. de 2019).

O autor aponta ainda a existência de um documento de 1774 em que D. José I franqueia aos bispos o direito de prover os mestres de capela da Sé. Conferindo aos Arcebispos o poder de escolha que estava sob a alçada real. Todavia, o documento não oficializava a prática do estanco musical, pois, nas décadas que se seguiram, ainda fora considerado pela jurisdição secular uma irregularidade. Sobre o caso em questão, o trecho do documento citado também se refere às tais *Reaes Ordens (...) sobre as quaes versou a controvérsia.* É possível que uma dessas ordens seja o alvará de *15 de abril de 1702*, no qual D. João V dá o privilégio de cobrar os tostões sobre as festividades realizadas pelos músicos em caráter de exclusividade à Irmandade de Santa Cecília, sem abrir nenhuma precedência que legitime a prática do estanco musical por parte dos membros das catedrais[436]. Como não existia irmandade de músicos em Salvador até a década de 1780, a Sé pôde beneficiar-se livremente da cobrança do beneplácito.

---

[436] *ALVARÁ DE 15 DE ABRIL DE 1702, Confirmação de mercê à Irmandade dos Músicos de Santa Cecília da Igreja de Santa Justa*. Disponível em: http://www.governodosoutros.ics.ul.pt/?menu=consulta&id_partes=104&id_normas=29683&accao=ver. Acesso em: 21 de set. de 2019. Além desse alvará, Jaime Diniz nos informa de uma carta real com bastante circulação em 1725 dá orientações semelhantes sobre a liberdade que deve ser franqueada aos músicos no exercício de seu ofício. Nela, o rei deixa claro (...*) que os músicos fossem livres sem dependência de pagar provisões, ou pagar pensões, e que pudessem os que exerciam está arte cantar nas funções para onde os chamarem". E recomendava ao bispo diocesano* (da Sé de Olinda, D. Fialho) *a observância de suas ordens a respeito, para que os músicos não se vissem violentados nos seus direitos de praticar, livremente, a sua profissão* (Cf. DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos Pernambucanos do passado*. Tomo III. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1979. p. 27). Munidos do conteúdo destas informações, em carta de 15 de agosto de 1725, a Câmara do Senado de Igarassu, solicitou esclarecimentos sobre como proceder em relação aos párocos das freguesias da vila que agora tinham sido instruídos pelo Cabido da Sé de Olinda de permitir apenas os músicos que tivessem provisão (liberadas pela Sé) tocarem e cantarem nas capelas e igrejas daquela vila, garantindo, assim, o estanco. Eles iniciam a carta expondo a ciência de que fora *servido mandar por suas Reaiz ordeins que as muzicas foçem livrez sem dependensia de tirar provisões ou pagar pensois a tribunal nenhu*. A orientação era amplamente entendida, mesmo assim, a fim de tentar resolver em primeira instância o assunto, os camarários informam que escreveram para o Cabido e não obtiveram nenhuma resposta, não lhes restando alternativa a apelar ao rei, devido às contendas e aos desagravos que emergem dessa situação. (Cf. AHU - *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 32, D. 2914. f. 1-3). O silêncio do Cabido pode ser entendido pelo mesmo prisma com o qual D. Monteiro da Vide. A música das igrejas está sob governo do poder eclesiástico, e esse estava sob jurisdição papal e não do Estado. Em resposta, a mesa do Desembargo do Paço em 08 de maio de 1727 orientou o Cabido e o próprio bispo a não cobrarem o estanco, pelo motivo de ser *exorbitantes preços porque estes Mestres da Cappella vendião a sua assistencia, ou faculdade de se poderem fazer as festas sem ella. (*Cf. Idem, f. 6). Mesmo assim, as querelas a partir da Sé de Olinda se mantiveram, pois em 24 de maio do mesmo ano, o músico Ascênsio Correia, queixasse que *(...) o Doutor Vigario geral daquelle Bispado, notificandoo, a que sômente cantasse com sua muzica na freguezia de Sam Pedro Martir, e não nas Igrejas da freguezia da Sê, contando a jurisdição ao suplicante, e sendolhe esta exenpta lhe com que pella dita ordem, encontrandoa, pondolhe (...) serto, como tambem, ogrigandoo a pagar o compasso do Mestre da Capella a Se, dous mil réis por cada festa.* (Cf. AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 35, D. 235). Ascêncio Correia estava tendo a sua jurisdição limitada a freguesia de São Pedro Mártir por resistir a se submeter a cobrança do estanco musical praticado por D. Fialho, por entender que não havia respaldo legal para tal cobrança. O músico esteve munido das ordens reais que garantiam liberdade no exercício de sua arte, pois o mesmo afirma que *Voça Magestade que Deos guarde foy servido expedir, pella qual ordena possão os juizes das festas chamarão Muzicos que lhes parecer para ellas*. Em tom de denúncia, Ascêncio expõe os abusos aos quais esteve submetido, arriscando inclusive seu posto de mestre de capela e padecendo do perigo de cair no ostracismo das atividades musicais nas vilas de Olinda e Recife.

Como desfecho do conflito no interior da Sé da Bahia, os músicos foram advertidos para não fazerem mais semelhantes requerimentos tão impertinentes, mas tiveram garantida a inteira *liberdade dos que nas Igrejas da Bahia e Reconcavo podesse derigir a Muzica das festividades ali celebradas o Mestre da Capella que os de outros quizessem convidar para este fim, não so devem estender para as festividades celebradas dentro da Sé e Cathedral.* Além de que *o Mestre da Capella da mesma* (Sé) *deve ser o Diretor do Coro de Muzica de toda e qualquer festividade que nesta Igreja se celebrar, se, exepção alguma, ou pronteitado motivo do contrario.* A Coroa busca reafirma a liberdade que os músicos têm em exercer seu ofício nos espaços religiosos, mas desde que essas igrejas não possuíssem o mestre de capela. Do contrário, teriam que se submeter ao crivo e agenciamento deste, sendo que na Sé essa prática deveria ser observada de forma mais acurada. Todavia, é muito provável que na ordem do vivido e dentro das brechas da contidas no despacho real, a prática de *"levantar o compasso" nas igrejas de sua jurisdição*[437] tenha continuado até o desaparecimento por completo da figura do mestre de capela.

O conflito que aqui buscamos problematizar nos demonstra que as igrejas subordinadas diretamente à Sé eram espaços de constantes competições entre os músicos que pertenciam à rede do mestre de capela da Catedral e aqueles que não queriam se submeter a esse controle, alinhamento compartilhado pelos professores requerentes. Neste sentido, a formação da irmandade de Santa Cecília se constitui como uma estratégia de convergência dos interesses dessa categoria, que encontra sobre os auspícios da santa e a proximidade entre os pares um elo de fortalecimento que os encoraja a enfrentar as lideranças da Sé. A prova disso é que dentre os 30 (trinta) professores de música que assinam o requerimento de 1803, dezoito anos antes, cinco deles também figuram entre os que realizam a petição para aprovação do *Compromisso* de Santa Cecília da Praia, dos quais citamos: o padre Vicente Thomaz de Aquino, Higino Pereira de Borba, Joze Ramos do Espirito Santo, Miguel Cardozo de Santana, Antonio Paulo da Silva, Francisco Jozé Vianna[438]. Para além dos pioneiros, é muito provável que a totalidade destes professores de 1803 fossem irmãos de Santa Cecília, pois o perfil prosélito da irmandade tendia a condenar o ajuntamento com aqueles que não estavam registrados em seus livros. Esse proselitismo fica claro quando o favoritismo que os confrades com patente deveriam dar aos seu pares, pois *nenhum dos predictos Directores poderá levar as Muzicas que dirigir assim de Festas, como de funeraes, Cantor, ou Instrumentista, que não seja Irmão da Nossa Irmandade,* como salienta o *Compromisso*

[437] Cf. DUPRAT, *op. cit.*, p. 57.
[438] Ver: Anexo A.

aprovado em 1785[439]. Ensejando, aproveitamos para esclarecer que essa exclusividade encontrou opositores não só dentre os que por motivos próprios não queriam se associar a irmandade. Dentro do próprio Conselho Ultramarino, o monopólio de Santa Cecília sobre as atividades musicais encontrou opositores. Tanto que no despacho em nome da rainha D. Maria I afirma que o referido:

> *Compromisso escrito neste Livro em quatorze Capitulos como com effeito confirmo, com declaração que deve emendarse o Capítulo primeiro emquanto determina que todo o Irmão que for Muzico, não poderá exercitar a sua proffição sem sêr Irmão desta Irmandade por sêr contrario a Liberdade natural, que as Leys justamente permitem aos Povos; e por ser esta hum puro acto de devoção a que nenhuma pessoa devem sêr constrangida*[440]

Passando por cima do privilégio que seu pai tinha garantido aos músicos de Portugal, a rainha sob influência de seu Conselho, e esse, por conseguinte, pela ciência dos conflitos oriundos sobre a prática da música em Salvador optaram por não garantir a Santa Cecília a primazia sobre as atividades musicais na cidade. Fato que pode ter contribuído para o fortalecimento de bandas de profissionais e diletantes que em meados do XIX, deram origem as primeiras filarmônicas que rapidamente se multiplicam pelo Recôncavo. Já que não havia primazia para Santa Cecília sobre as atividades musicais da cidade, os envolvidos no episódio da Sé de Salvador evocam a liberdade sobre o exercício da arte, o que demonstra a capacidade de articulação em rede destes indivíduos para agir entre as brechas *"antidisciplinares"* no intuito de garantirem algum tipo de benefício, ou resistir a algum abuso em situações limite[441]. Se a rainha evoca a noção de *Liberdade natural* para não garantir a primazia da Irmandade*;* por seu turno, os músicos pretendem que essa noção de liberdade se expanda e garanta o livre exercício de sua arte, sem que nem o bispo nem o Cabido nem o mestre de capela da Sé tenham o privilégio do estanco sobre ela, como demonstra o requerimento de 1803 submetido ao Tribunal da Relação.

Lançando olhares sobre as dinâmicas internas, sabemos que as irmandades de músicos seguiam aspectos devocionais inerentes a qualquer agremiação leiga. Principalmente no que

---

[439] Idem, Capítulo 4.
[440] Ibdem.
[441] Como exímio teórico da práxis, Michel de Certeau cunhou o conceito de *antidiciplina* a partir da análise profunda sobre as práticas sociais que emergem da expansão do consumo, num contexto em que o fraco usa o forte para resistir à disciplina. Essa subversão se daria através da articulação dos indivíduos mediantes as redes de astúcias, táticas, maneiras e artes de fazer, que permitem anônimos subvertem a ordem imposta através de microdiferenças, interferindo com perspicácia no dia-a-dia. (Cf. CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano:* as artes do fazer. v. I Petrópolis: Vozes, 1994. p. 41-42).

diz respeito ao zelo pelo altar que abriga a imagem do orago e a presteza e esmero com os quais deve se celebrar sua festividade todo o dia 22 de novembro. Algo que foi observado por esses confrades, no termo de 1820, da confraria do Recife, em que afirmam que:

> *se deliberamos e fizemos a Festa no dia proprio desta mesma Sanpta Padroeira, cuja Festa se fará com vesperas tercia sermão o SS (Santissimo) Sacramento espôsto comforme determina o nosso Compromisso tendo se cobrado dinheiro suficiente para as despesas necessarias e da mesma forma se fará o officio no terceiro dias depois da sobredita Festividade*[442].

Em termos espirituais, a homenagem à padroeira constituía-se como uma das tarefas principais e razões da existência da agremiação. O controle sobre a presença dos participantes na principal celebração esteve sempre como prioridade devocional e demonstração pública de fé. Mas temos, por certo, que garantir a presença maciça de seus confrades era um signo de força diante das demais irmandades alocadas nos templos por não possuir igreja própria. Segundo o *Compromisso* da Bahia, os irmãos *assistirão todos os Irmãos a Festa da nossa Santa, e o que faltar (não sendo por cauza justa) pagará de cada huma vez mil e duzentos e oitenta reis, que será cobrado judicialmente pelo Irmão Procurador da Irmandade*[443]. Além de um mecanismo de coesão, a cobrança dessa multa se configura como mais uma via de arrecadação, responsável para a manutenção das alfaias e cobrir demais gastos. É um fato que as irmandades de Recife, Salvador e até mesmo do Rio de Janeiro não podem ser comparadas a de Lisboa, ou até mesmo do Porto e de Évora em termos de fausto na realização da festa de sua padroeira. Todavia, acreditamos que as celebrações à santa na América portuguesa tenham sido realizadas com a sobriedade, a reverência e o esmero que era possível aos confrades que compunham a mesa anual. E que em alguns momentos os músicos tenham entendido que festejar sua padroeira com toda pompa musical disponível lhes favorecia, pois, a festa da santa se constituía numa vitrine para que os músicos pudessem ser agenciados por outras irmandades ou em celebrações particulares de cunho sacro ou profano.

Não podemos perder de vista também que as irmandades que aglutinavam sujeitos sob a égide de algum ofício estiveram bastantes preocupadas com *o bem viver* de seus confrades. Ao contrário de outros tipos de agremiação em que *o bem morrer* de seus associados desprendeu maior interesse. Garantir o enterramento cristão e os sufrágios necessários para a

---

[442] ACMOR, LAB. f. 7.
[443] Ver: Anexo A, Capítulo 2.

salvação era mais urgente do que a assistência financeira em caso de pobreza[444]. As funções assistencialistas estiveram na pauta cotidiana da agremiação dos músicos e, ao contrário de outras, os fundos amealhados pelo tesoureiro também estavam ao serviço de seus associados vivos[445]. Os mesários eram incumbidos de assistir os que pela idade decrépita ou por motivo de enfermidade ou convalescência, no qual se achassem impossibilitados para o exercício da profissão, através de auxílio financeiro retirado do caixa da irmandade. Deveriam ser também assistidos aqueles que estivessem sem trabalho fixo ou que tivessem família numerosa e se achassem sem meios proporcionados para viverem com a decência que pede o seu estado, como dispõe o terceiro capítulo do *Compromisso* da Bahia e o quarto da congênere do Rio de Janeiro de 1784[446]. Claro que esta situação tinha que ser confirmada por irmãos mesários, que deveriam conhecer detalhes da vida do irmão requente do auxílio, que poderia vir na forma de um empréstimo, se o irmão possuísse meios para ressarcir os cofres da irmandade ou de esmola proporcional à sua necessidade. A noção de nobreza relacionada ao exercício da arte musical moldou as formas de assistencialismos entre os confrades de Santa Cecília. Assim como os monarcas auxiliaram com mercês, provisões, pensões e outros privilégios nobres que por algum motivo caíram em desgraça, mas não poderiam viver apartados segundo *a lei da nobreza*, os músicos revelam a preocupação de garantir que nenhum de seus pares vivam em

---

444 Aos irmãos enfermos, além da visita espiritual realizadas pelos mordomos e demais membros era retirada esmola do caixa da irmandade ou recolhida junto aos irmãos por intermédio do procurador em socorro do necessitado. Havia mais complacência com os enfermos do que com os que caíram em pobreza, pois os em convalescência poderiam ser agraciados com valores, ao mesmo tempo que as clausuras dos compromissos eram taxativas com os inadimplentes expulsando-os da irmandade e não cumprindo os sufrágios, mesmo o empobrecido tendo contribuído durante anos. (Cf. BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas irmandades do Rosário:* devoção e solidariedade em Minas Gerais, século XVIII-XIX. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005. p. 111-112).

445 Por exemplo, tanto o *Compromisso* de São José do Ribamar do Recife (1770); como o de o de São José da Bahia (1780) não fazem nenhuma referência ao auxílio financeiro aos irmãos impossibilitados de exercerem seus ofícios mecânicos por motivos de enfermidade. Documentos transcritos em: SILVA, Henrique Nelson. *Trabalhadores de São José:* artesão do Recife no Século XVIII. 2010, p. 172-195. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

446 O *Compromisso* de Santa Cecília da Conceição da Praia quando trata dos irmãos necessitados afirma que: *devem sêr socorridos pella Irmandade; declaramos serem todos aquelles, que pela sua idade decrepta, ou por outro qualquer principio se reduzirão a impossibilidade do exercicio da Profissão e igualmente os que por falta de prestimo, ou por honerados de numeroza familia se acha sem os meios proporcionados de viver com a decencia que pede o seu estado.* (Cf. Ver: Anexo A, Capítulo3). Nesta citação a palavra *estado* não remete à condição física e sim *a profissão, ao modo de viver*, também o dicionarista setecentista nos indica que tal vocábulo associado ao termo *do meyo* serve para definir os sujeitos que pertencem ao *meyo entre os mechanicos e os nobres , há uma classe de gente, que não se pode chamar verdadeiramente de nobre, por não haver nella a nobreza política, ou civil, nem hereditária*, como tão pouco nem podem *chamarse rigorosamente mechanicos, por se diferenciar dos que o são, ou pelo trato da pessoa, andando a cavalo , e servidos com criados* (Cf. BLUTEAU, v. I, *op. cit.*, p. 302). É provável que ao manipular a palavra *estado*, os letrados de Santa Cecília evocavam também outras acepções do termo, dentre esas a que os coloca num lugar apartado do ser mecânico e mais próximo daqueles que se ocupam de atividades enobrecedoras, numa categoria intermediária que entre os séculos XVIII e XIX se amplia com a ascensão da aristocracia mercantil, como demonstramos anteriormente neste texto.

condição degradante, semelhante a um oficial mecânico empobrecido, ou até mesmo como um cativo ou liberto a esmolar nas portas dos templos.

Para manter a coesão intramuros, a irmandade possuía *hum Juiz, hum Escrivão, hum Thezoureiro, dous Procuradores, hum da Meza, e outro da Irmandade, e oito Consultores tãobem nomearão hua Juiza*[447], responsáveis pelas atividades assistencialistas e devocionais. Não houve uma determinação explícita de que os cargos mais importantes da mesa deveriam ser assumidos por músicos. No entanto, acreditamos que a função de juiz é mantida como privilégio dos que possuírem a verdadeira inteligência sobre a arte, já que a patente de músico era conseguida após uma avaliação que, na maioria das vezes, contava com a presença de quem exercia o cargo. Luís Álvares Pinto é eleito primeiro juiz da Irmandade em 1787[448], seguido em 1789 pelo também músico padre Vicente Ferrer, que exerce o mandato por dois anos consecutivos[449]. Ainda podemos observar uma continuidade de músicos no cargo em 1816, quando fora eleito Luís Álvares Pinto de Surbona (neto do pernambucano célebre) que, no ano anterior, esteve como escrivão da agremiação[450] e está assentado no *hall* de professores de música dessa irmandade desde 27 de outubro de 1813[451]. Não sabemos das habilidades musicais deste indivíduo, mas com toda certeza o legado da família contribuiu para a rápida ascensão ao cargo.

Melquíades Ferreira da Silva se apresentou no consistório da Igreja de São Pedro dos Clérigos no dia 29 de julho de 1812 *para poder exercer a faculdade da Muzica cantável e toque de orgam* sendo aprovado diante do ex juiz Joaquim Bernardo Flores e pelo atual tesoureiro João Paulo de Lira Flores[452]. Na irmandade do Recife, tudo indica que a exigência de que esse cargo fosse ocupado por um músico nas averiguações se tornou mais incisiva, principalmente a partir de 1807, quando os escrivães começam a indicar a efetiva distribuição de patentes assinadas, como conseguimos observar através da análise do livro de termo desta. Há um reajuste considerável nas entradas a partir do momento que a irmandade institui a patente de mestre da música. Se inicialmente fora cobrado um valor de entrada de 0$800 aos professores, com a emissão do documento esse custo passa a ser 2$400. Todavia os que vivem *sob o signo do som*, fazendo da arte seu ofício sendo isentos de pagar 320$000 de

[447] Documento transcrito em: Cf. ANDRADE, *op. cit.*, p. 82.
[448] DINIZ, 1969, v. 1, *op. cit.*, p. 85.
[449] ACMOR, LAB 343. f. 1-v.
[450] ACMOR, LAB 341. f. 2-3. Havia o hábito dos juízes antes de ocuparem este posto passarem pelo cargo de escrivão na irmandade do Recife. Cremos que esse caminho era necessário para se ter um entendimento mais acurado sobre o conteúdo dos livros e mais registros pertencentes a irmandade, além de um contato mais diretos com todas e todos os confrades.
[451] ACMOR, LAB 351. f. 41. Este livro traz uma cópia dos registros anteriores a sua datação.
[452] Idem, f. 24.

anuidade cobrada aos irmãos de devoção e aqueles que exerciam outros ofícios para garantir sua subsistência[453].

O escrivão dividiu com o tesoureiro a responsabilidade de recolher e de registrar as movimentações financeiras oriundas das atividades dos diretores ou dos professores de música em um livro separado exclusivamente para esse fim[454]. Contudo, nem sempre o que estava estabelecido no *Compromisso* fora seguido de forma contundente. Por exemplo, na irmandade do Recife no mesmo livro de receitas estavam registrados os tostões e outras movimentações (entradas, esmolas e anuidades), o que nos demonstra que as fontes de renda não eram usadas seguindo alguma especificidade, antes tudo era reunido no cofre para fins semelhantes. Era da alçada também do escrivão de registrar a entrada dos confrades. No Recife, os termos de assento de irmão eram registrados em um mesmo livro, se distinguido aqueles que se associavam para *poder exercitar a arte da muzica* que pagavam *des tustões* (o equivalente a 0$800)[455]; dos homens que pagavam *a espórtula de dois mil réis, para não ser Professor;* enquanto as mulheres cerca de 8$400[456] para gozar dos benefícios previstos pelo *Compromisso*[457]. Entre aqueles que por devoção se associam a Santa Cecília, citamos o frei carmelita Felipe da Conceição, que em 1793 era um simples frade[458], porém treze anos depois torna-se provincial da poderosa Ordem do Recife por ser *religioso de público conceito*[459]. Fato que desmitifica a afirmação que Santa Cecília do Recife fora composta única e exclusivamente por pardos, antes aglutinou cada vez mais uma gama variada de sujeitos, alguns inclusive de famílias de avultoso cabedal.

---

[453] Também essa cobrança era obrigatória aos irmãos professores que por algum motivo abandonaram o exercício profissional da música em nome de outro ofício. (Cf. Ibdem, f. 14 v.). Em 1817 o mesmo valor era praticado na irmandade de Ouro Preto, contudo as mulheres pagavam quase o dobro de anuidade (0$600). (Cf. ACL-UFMG - *Documentos Raros - Livro primeiro da Receita, e despeza da Irmandade de Santa Cecília erecta na freguesia do Ouro Preto desta Villa.* f. 49).

[454] Anexo A, Capítulo 8.

[455] *Aos vinte dias do mez de fevereiro de mil setecentos e noventa e dois apareceu José Francisco Borges dizendo me que queria ser irmão da Irmandade da Gloriosa Santa Cecília para poder exercitar a arte da muzica, e que se obrigava guardar e cumprir em tudo os estatutos do Compromisso da dita Irmandade, e deu a espórtula de dous tustões, e logo o aceitei, e fiz esse termo se assignou o dito irmão , Eu Vicente Ferrer dos Santos, Escrivão e tudo subescrevi.* (Cf. ACMOR, LAB. f. 6). Em 1820 a matrícula na irmandade para irmãos professores era de 1$700 com o pagamento de 320$000 de anuidade no caso de usarem da arte da música para subsistência (Cf. Idem, f. 35).

[456] Cf. Ibdem, f. 10.

[457] *Aos vinte e dois do mez de março de mil setecentos e noventa e dois apareceu Joze Francisco de Carvalho de Souza Peixe dizendo me que queria ser irmão da Irmandade da Gloriosa Santa Cecília e que se obrigava guardar e cumprir em tudo os estatutos do Compromisso da dita Irmandade, e deu a espórtula de dois mil reis, para não ser Professor, e logo o aceitei, e fiz esse termo se assignou o dito irmão , Eu Vicente Ferrer dos Santos, Escrivão e tudo subescrevi.* (Cf. Ibdem, f. 5v.).

[458] Deu entrada como irmão da irmandade no dia 16 de novembro de 1793, no contexto da eleição da mesa do ano seguinte, às vésperas da festa da padroeira. (Cf. Ibdem, f. 8v.).

[459] AHU – *Avulso Pernambuco* –Cx. 262, D. 17568. LAPEH – UFPE.

Em Salvador, temos indicações que a Coroa portuguesa tentou manter observância, um controle sobre Santa Cecília. O despacho de 23 de dezembro de 1785 ordena que *todos os Livros da Irmandade* ao invés de serem *rubricados pello seu Escrivão*, deveriam *ser pellos Ouvidores da Comarca aquem tãobem darão as contas como Delegados do Meu Tribunal da Meza da Consciencia*[460]. Porém não temos nenhuma informação de que esse controle se efetivou nem conseguimos observar qualquer rubrica nos livros de Santa Cecília do Recife que fizesse referência à figura de algum ouvidor, nem mesmo nos termos de cofre nos quais se registra o balanço anual da Irmandade. Acreditamos que a demanda de afazeres imputadas ao cargo contribui para que essa ordem real fosse negligenciada. Mas assim como em Recife e no Rio de Janeiro, os tostões sobre as atividades musicais que Santa Cecília de Salvador tinha direito foram cobrados, como podemos observar no recibo transcrito abaixo de 25 de maio de 1819 pertencente a Santa Casa de Misericórdia da Bahia:

> *Recebi do Illustrissimo Senhor Joze Coelho da Cunha, como Terseiro da Santa Caza da Mizericordia cincoenta mil e quinhentos reis a saber 38$400 para 24 Muzicos a 1$600 casa hum, 4$000 para o organista, 8$000 paga da cara a 320 reis a cada hum, delos reis para eu pagar a Irmandade de Santa Cecilia segundo o seu compromisso; devido não ter recebido paga alguma não só por cantar, como também de administrar a Muzica do officio, que se fes no dia 24 do prezente pela alma do falecido Manoel da Silva Cunha: por ter recebido a quantia asima; passei o prezente. Bahia 25 de Maio de 1819.São 50$500.O Padre Francisco de Paula de Araujo e Almeida*[461]

Antes de se tornar mestre de capela da Misericórdia em 1810, o padre Francisco de Paula exercitou por alguns anos a função de organista[462] e também esteve patenteado como um *diretor de festa de Santa Cecília*, já que esteve responsável por descontar no ato de pagamento o valor atribuído às quatro funções realizadas, possivelmente relacionadas a Quaresma, como podemos supor a partir da data do recibo[463]. Ainda em relação aos tostões que devem ser cobrados pelos serviços musicais prestados, o *Compromisso* da congênere do

---

[460] Ver: Anexo A.

[461] Cf. CMSMB – *Recibos avulsos*, 1819.

[462] O músico em questão ocupava um lugar de distinção, pois a mesa regedora da Santa Casa em 1810 classifica o padre como um *perito na Arte da Muzica de notória probidade*. Sua destreza na solfa e no órgão, além dos anos de experiência balizam sua indicação que carecia da aprovação do príncipe regente, mesmo com a autonomia que possuía a Santa Casa. A sagração de Francisco de Paula evitaria *por esse modo abusos de virem alguns indivíduos da Arte da Música fazer funçoens sem se lhes facultar, faltando aquele Cortejo e Civilidade que merece essa Caza*. (Cf. BNRJ – *Seção de Manuscritos* - II-33,30,026). *Representação da mesa da Santa Casa da Misericórdia da Bahia a S.A.R. pedindo a confirmação do padre Francisco de Paula Araújo e Almeida como mestre da capela de sua igreja, 02 de julho de 1810.*

[463] O *Compromisso* da Bahia estabelece que seja pago um tostão por cada, o que equivale a 0$080. Como o total pago pelo mestre de capela foi de 0$320 por cada músico, temos por certo que se tratou de quatro funções diferentes nas quais atuaram a orquestra agenciada pelo mestre de capela da Misericórdia. Ver: Anexo A, Capítulo 4.

Rio de Janeiro afirma que os músicos tinham que *pagar um vintém de pataca que ganharem de todas as funções que foram cantar ou tanger, ou seja Eclesiástica ou de Oratórios públicos ou particulares*; enquanto a de Salvador em nenhum momento se refere a cobrança aos *Diretores de Festa* de algum percentual sobre as festas particulares. Pela a atual inexistência do *Compromisso* e pelos registros de entrada dos tostões não especificarem os serviços prestados, não sabemos se a irmandade da vila do Recife isentava seus irmãos professores de pagar sobre festas particulares. Contudo, fica evidente que a centralidade do Rio de Janeiro, como sede do Vice-Reinado, e a partir de 1808 da Corte, contribui para a ampliação do cenário de sociabilidades profanas de caráter aristocrático. Salvador também concentrar uma rica elite fundiária e comercial que, na transição dos séculos, apropria-se cada vez mais de hábitos da nobreza e da aristocracia portuguesa, dentre eles a apreciação musical. Contudo, ou a dificuldade em obter controle sobre esses acertos entre diretores e particulares; ou a resolução do próprio grupo em não taxar esses serviços, dando assim maiores possibilidades de lucro e subsistência aos confrades; ou outro motivo qualquer ainda desconhecido levou a esse tipo de isenção. Provavelmente, os músicos de Santa Cecília de Recife tenham compartilhado de realidade semelhante à dos soteropolitanos, pois a especificidade cotidiana a qual estão inseridos vai moldar aspectos normativos, criando práticas particulares que distinguem ou assemelham esse tipo de agremiação entre suas congêneres.

O capítulo 13 do *Compromisso* de Salvador dispõe sobre a manutenção do clima de harmonia entre os confrades, estabelecendo a expulsão de ciosos. Se havia essa precaução é porque a ordem do vivido era marcada por debates e enfrentamentos entre uma categoria que externamente queria se apresentar como coesa, mas que em seu interior rivalidades e vaidades (veladas ou reveladas) inerentes aos artistas, por vezes se sobressaem. Além disso, a necessidade de garantir espaço exclusivo de trabalho, tenha conduzido a embates nos consistórios de São Pedro dos Clérigos e na Matriz do Santíssimo Sacramento de Santana que muitas vezes não foram relatados nos documentos. O texto do *Compromisso* deixa entrever o jogo de interesses que poderiam ser lançados durante o processo de eleição da nova mesa (que ocorria na semana anterior a festa da santa) ou na resolução de questões mais complexas que a autoridade do juiz em si não bastava. Para isso, algumas deliberações deveriam ser votadas *sem que huns perturbem outros, mandando vottar secretamente por favas brancas, e pretas, para se evitarem odios, e parcialidades*[464]. Em outubro de 1818, o procurador Marcelino da

[464] Ver: Anexo A, Capítulo 7.

Costa ao ser interpelado pelo então juiz da irmandade, Maurício Barroso da Costa, sobre o recolhimento dos vinténs (tostões), o irmão Marcelino se justificou mencionando a inadimplência da maioria absoluta dos músicos patenteados. Por sua vez, a mesa daquele ano:

> *determinou, que o mesmo Procurador Geral dentro de oito dias, contados da data deste judicialmente cobrasse dos nossos Irmãos Professores, tudo quanto devesse a esta Irmandade, não só por asim mandar o nosso Compromisso, visto a rebeldia dos nossos Irmãos, como por estarmos perto da Festa de nossa Padroeira, e não haver dinheiro no cofre para a dita Festa, e no cazo do dito Procurador Geral não o fazer assim, sujeitar-se-há a pena que lhe empoem o nosso Compromisso*[465].

A partir da reflexão sobre esse trecho do documento, podemos atribuir, inicialmente, duas causas à essa inadimplência dos confrades. Primeiro, à alguma querela pessoal em relação ao procurador ou mesmo à mesa em relação à administração dos dividendos da agremiação, pois os mesários são taxativos em qualificar a atitude de inadimplência como *rebeldia*, acionando inclusive dispositivos judiciais. A segunda hipótese está relacionada à possível redução dos ganhos neste período, pois a cidade foi palco da Insurreição Pernambucana de 1817, que levou à deposição do governo ligado à Coroa e à ascensão de um provisório composto pelas elites políticas e intelectuais da cidade com forte conotação federalista e de inspiração liberal[466]. Durante o governo provisório instaurado, as atividades da Casa de Ópera foram suspensas, só retornando após a vitória contra os revoltosos em fins de maio de 1817[467]. Mesmo assim, o clima de instabilidade durante o resto do ano também ocasionou a diminuição de gastos com ofícios musicais nas igrejas, em festas públicas e particulares, afetando diretamente os ganhos dos músicos que formavam as orquestras e as bandas compostas e agenciadas pelos mestres de Santa Cecília. Situação que pelo visto se

---

[465] ACMOR, LAB 333. f. 4. A pena relatada pelo documento indica a cobrança judicial do valor com multa de atraso, como dispõe o capítulo segundo do *Compromisso* da congênere de Salvador. Entretanto, a inadimplência fez parte de vários momentos desse tipo de agremiação, como exemplo, encontramos o anúncio de 1848 da nova mesa eleita de Santa Cecília de Salvador (qual das duas não sabemos) que conclama seus irmãos para prestarem *suas contas, débitos e contingentes no período de 15 dias contados da data deste aviso, segundo exposto nos estatutos, arts. 1 e 2 do velho compromisso.* (Cf. *CORREIO MERCANTIL. JORNAL POLÍTICO, COMMERCIAL E LITTERARIO*, 14/12/1848. n. 281. f. 4. Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=186244&pagfis=3652&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 12 de jan. de 2019. Assinando o anúncio está Manoel Antônio Justo, autor do *Compendio "Breve de Musica Theorica para os alunos do Collegio Atheneu publicado em 1863",* reconhecido artista baiano do Império e morador da freguesia do Bomfim. (Cf. PIMENTA, Aldino Rodrigues. *Almanak Administrativo, Commercial e Industrial da Província da Bahia para o anno de 1873.* Salvador: Typographia de Oliveira Mendes & C., 1872. p. 30).

[466] Para um maior entendimento sobre o episódio e seus desdobramentos indicamos: MELLO, Evaldo Cabral de. *A Outra Independência:* o federalismo pernambucano de 1817 e 1824. São Paulo: Editora 34, 2004.

[467] Cf. TOLLENARE, *op. cit.*, p. 207.

regulariza no ano seguinte[468]. O caso dos ganhos durante o ano confraternal de 1817-1818 na irmandade do Recife pode ser sim um exemplo também de como questões externas afetavam a Irmandade e envolveram confrades seus, a exemplo do padre, advogado e professor de música, Caetano José de Sousa Antunes, que teve participação direta no ocorrido em 1817[469]. Outro exemplo de como Santa Cecília não estava imune às dinâmicas extramuros foi a decisão tomada pela mesa em 07 de outubro de 1821 de realizar a festa da santa em outra data e não *no dia determinado como manda o Compromisso pella couza da dizordem que houve nesta provincia*[470]. O documento está fazendo menção às ressonâncias do constitucionalismo português implementado a partir da Revolução do Porto, que gerara, em Pernambuco, mais um momento de instabilidade política e social entre março e agosto daquele ano[471].

---

[468] *Aos vinte e dois dias do Mes de 8bro de 1819 neste consistorio lugar das nossas determinaçoens estando o Juis e mais mesarios presentes entregou o Irmão Procurador Geral Marcelino da Costa a quantia de trinta e dois mil reis da Festa de São Pedroeira e mais nove mil duzentos e oitenta reis procedidos dos vintens o qual dinheiro se recolheo ao cofre e Meza em consistório (...).* (Cf. ACMOR, LAB 333. f. 5.

[469] Em 12 de dezembro de 1809, pagou ao escrivão Patrício José de Souza 10$000 para exercer seu mandando de juiz da Irmandade. (Cf. ACMOR, LAB 343. f. 17). Por volta de 1821 atuou como secretário do Conselho Consultivo do governo da capitania de Pernambuco, sendo nomeado diretamente por Luís do Rego para esse organismo criado como resposta às ressonâncias da Revolução Liberal do Porto, com o intuito de auxiliar na implementação de reformas oriundas do constitucionalismo que agora rege a política metropolitana. Concluímos que o clérigo ocupava lugar de destaque entre a elite intelectual de sua época e, consequentemente, anterior à sua participação no Conselho, esteve arrolado como réu na Insurreição de 1817, sendo, em seguida, perdoado. Estamos diante de um homem de relevante importância no cenário da cidade e que possui uma rede de articulações com os poderosos que permite, mesmo sendo um liberal, fazer-se presente junto ao representante do poder metropolitano. (Cf. CABRAL, Flávio José Gomes. *Conversas reservadas:* "vozes públicas", conflitos políticos e rebeliões em Pernambuco no tempo da independência do Brasil. 2008. p. 150-161. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

[470] Cf. ACMOR, LAB 333. f. 8.

[471] No centro das disputas estará a Junta governativa de Goiana, liderada pelo latifundiário Francisco de Paula Gomes dos Santos, e o Conselho Governativo da Província sediado no Recife, encabeçado pelo governador Luiz do Rego Barreto. Os conflitos que emanaram desse impasse político contribuem para o clima de insegurança que permeará grande parte da capitania, principalmente nos núcleos urbanos de Goiana, Recife e Olinda, diretamente implicados nesse momento de embate. Ainda, segundo Juliana Sorgine: *A Junta Governativa de Goiana foi criada com a incumbência inicial de pressionar Luiz do Rego Barreto a realizar eleições para uma nova Junta em "adesão às Cortes Constituintes". Contudo, sua formação instaurou um grave impasse no cenário político pernambucano: a Junta de Goiana não reconhecia o Conselho Governativo de Rego Barreto como legítimo e insistia na realização de novas eleições; o Conselho Governativo de Rego Barreto se via como legítimo, e, portanto, condenava a persistência da Junta de Goiana. A situação era tão crítica em finais de setembro de 1821, que se via nos ofícios produzidos por ambos os "governos" a assinatura de "Governo Constitucional da Província". De modo que, a pacificação ratificada na Convenção de Beberibe, em 5 de outubro, assentiu pela coexistência dos dois governos concorrentes até que fosse eleita uma nova e única Junta na Província. 148 A 26 de outubro de 1821 partiu do porto do Recife a embarcação levando o ex-governador Luiz do Rego Barreto, familiares e alguns portugueses que habitavam Pernambuco, rumo às terras portuguesas. Na mesma ocasião, foram realizadas eleições na Cidade de Olinda de uma nova Junta Governativa pernambucana. A nova Junta, presidida pelo comerciante Gervásio Pires Ferreira – o mais notório entre os pacificadores da Convenção de Beberibe -, contou com maioria recifense, para desagrado dos "goianistas", apesar de ter sido eleita fora dos domínios da Câmara do Recife. Aos antigos integrantes do movimento de Goiana restariam as honras prestadas pela nova Junta, a satisfação pelo embarque do General, e o retorno aos seus engenhos, de onde só sairiam para depor a Junta de Gervásio, no contexto de princípios do I Império.* (Cf. SORGINE, Juliana Ferreira. *Da colônia às Cortes.* A formação da Junta Governativa de Goiana e a crise do Antigo Regime Português em Pernambuco (1821). 2005. p. 147-148. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro).

A ausência de documentos para Salvador não nos permite demonstrar essa questão, porém estamos convictos de que o cenário de turbulência política e social causada principalmente pelas inúmeras revoltas negras na cidade da Bahia tenham afetado de alguma forma a dinâmica da Irmandade de músicos situada nessa cidade[472], pois, como pontua Stuart Schwartz, as festas públicas do calendário secular e religioso eram as ocasiões mais propícias para estas rebeliões[473].

Bem, guardando as devidas proporções, aqui buscamos problematizar questões que apontam interfaces, similaridades e diferenças entre as irmandades de Santa Cecília no Recife e em Salvador e outras congêneres. A ausência de séries completas de documentos sobre a irmandade baiana ainda impõe certa nebulosidade sobre o entendimento de sua dinâmica interna. Fato que, em partes, tentamos sanar através da análise do *Compromisso* de 1785 e dos dados e apontamentos extraídos de fontes tangencias e, de novas incursões aos documentos da agremiação abrigada em São Pedro dos Clérigos. Temos por certo que os silêncios oriundos dessa escassez documental não inviabilizam uma análise comparativa sobre aspectos gerais de funcionamento destas "irmandades coirmãs": a proximidade entre os dois espaços urbanos; as similaridades das características econômicas e populacionais; a circulação de saberes e a necessidade de coesão; e as tentativas de conformidade destas instituições como as do Reino, dão legitimidade e justificam a comparação e a tentativa de esclarecer aspectos sobre esse tipo de agremiação leiga. Nesse movimento, podemos considerar que: se associar é preciso! Pois, o espaço da agremiação apropriado como plataforma de visibilidade, cumpre muito além de que o seu papel devocional e assistencialista, mas também oportuniza os indivíduos que as compõe em um ambiente de resistência e de negociação. Ademais, e a partir das irmandades de Santa Cecília, que se consolida o entendimento de que a arte da música não é apenas uma agência de subsistência ou um entretenimento. É também um signo de "nobreza", de intelectualidade e de inserção em círculos aristocráticos que podem auferir ainda mais

---

[472] Em Salvador no ano de 1807, os *Haussás* escravizados e libertos tentaram uma revolta com forte conotação religiosa anticristã que foi sufocada pelo conde da Ponte ainda no momento de conspiração cujo o epicentro foi a casa de um liberto residente na freguesia da Conceição da Praia. Em 1809, indivíduos (majoritariamente desta etnia) conseguiram promover uma fuga em massa de escravos de Salvador e do Recôncavo, atacando esporadicamente a vila de Nazaré, área conhecida pela produção de mandioca e derivados, como a farinha. Em 1814, irrompe na alvorada do dia 28 de fevereiro, um ataque de cerca de duzentos rebeldes as armações de pesca de baleias a cerca de uma légua ao norte da capital. (Cf. REIS, João José. *Há duzentos anos:* a revolta escrava de 1814 na Bahia. Topoi, v.15, n. 28, 2014. p. 68-115. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2014000100068&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 14 de out. de 2019).

[473] SCHWARTZ, Stuart B. *Cantos e Quilombos numa conspiração de escravos Haussás*. *In:* REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade por um fio:* história dos Quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 382.

distinção aos profissionais envolvidos nas dinâmicas do mundo do trabalho urbano nas primeiras décadas dos oitocentos.

4.2 *Artium liberalium magister*[474]: o nobre ensino da música

Não podemos falar em ensino de música, ignorando o ensino das primeiras letras e da Gramática, do Latim e da Retórica. Por muito tempo, o ensino das artes liberais esteve integrado ou em paralelo nos currículos de instituições e de sujeitos letrados, que se dedicaram à Educação no período colonial[475]. Como já é sabido, os jesuítas se constituíram, até a sua expulsão e confisco de seus bens, como os principais responsáveis pela formação inicial de grande parte da elite urbana, que em sua maior parte concluíra seus estudos em Universidades do Reino. Criado em 1655, por ordem régia de D. João IV, o Colégio do Recife funcionava, inicialmente, em dois sobrados e na antiga igreja dos calvinistas franceses, à beira do Rio Capibaribe. Nele, eram oferecidos os cursos de ler, de escrever e de contar, além de aulas de Latim, aos que estavam na mocidade[476]. Na ocasião de seu fechamento em 1759, já possuía cursos de *Estudos Gerais* que não deixavam a desejar a nenhuma outra congênere, isso graças aos investimentos que proviam de doações e da renda de suas valiosas propriedades, como salienta Serafim Leite[477]. Semelhantemente, exerceu vital importância o poderoso Colégio da Bahia na formação dos círculos letrados através da aplicação do *Ratio Studium*[478], método adaptado às peculiaridades das diversas realidades da América

---

[474] Professor da Artes Liberais. (Cf. BLUTEAU, *op. cit.*, p. 456).

[475] O ensino das primeiras letras se dava a partir do período que segue à primeira infância, a chamada puerícia, que até o início do século passado, vai *dos três ou quatro anos de idade até os dez ou 12 anos.* (Cf. MAUAD, Ana Maria. *A vida das crianças de elite durante o império. In:* DEL PRIORI, Mary (Org.). História das crianças no Brasil. São Paulo: Contexto, 2000. p. 140-141). Contudo, existem vozes dissonantes em relação a puerice, também chamada de segunda meninice por Maria Gouvêa que entende como um período que vai dos sete aos quatorze anos, etapa em que a criança estaria apta a receber instrução por parte de professores ou preceptores, ou seja, a autoria atribuí à escolarização o "divisor de águas" em termos etários para o contexto colonial. (Cf. GOUVEIA, Maria Cristina Soares de. *Tempos de aprender:* a produção histórica da idade escolar. Revista Brasileira de História da Educação. Campinas: Autores Associados, n. 8, 2004. p. 275. Disponível: http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38690. Acesso em: 06 de jun. de 2019).

[476] MELLO, José Antônio Gonçalves de. *Antônio Fernandes de Matos 1671-1701.* Recife: Edição dos amigos do DPHAN, 1957. p. 35.

[477] LEITE, Serafim. *História da Companha de Jesus no Brasil.* v. V. Lisboa; Rio de Janeiro: Casa da Moeda; Imprensa Nacional, 1945. p. 479-484.

[478] Muito mais que um tratado sistematizado de pedagogia, o referido texto era formado por uma coletânea de regras e prescrições práticas e detalhadas a serem seguidas pelos mestres da Companhia em suas aulas, dividido em: curso secundário; e dois cursos superiores, nos quais se inseriam os cursos de Teologia e Filosofia. Para um maior entendimento, indicamos o estudo clássico de: FRANCA, Leonel Edgar da Silva. *O método pedagógico dos jesuítas:* o Ratio Studiorum. Rio de Janeiro: Agir, 1952.

portuguesa. Esse método tem por características principais a centralização e o autoritarismo das regras, a orientação universalista, uma forte formação humanista e literária e o ensino opcional do *canto orfeônico e de música instrumental*[479]. Em relação ao ensino musical ofertado pelos inacianos, pontuamos, anteriormente, a ausência de grande parte dos registros sobre a atividade ocasionado pelo espólio dos bens musicais e pelo descarte de grande parte de partituras e manuais existentes. O que inviabiliza, por exemplo, um estudo mais detalhado sobre a prática nos Colégios do Recife e de Salvador. Todavia, temos que convir que estes são os principais espaços institucionalizados de ensino até meados do século XVIII, responsáveis por formar muitos dos diletantes da música e outros anônimos que se especializaram nesse saber a partir do que fora repassado no interior desses estabelecimentos.

Sob a égide do futuro Marquês de Pombal, o alvará de 28 de junho de 1759 estabelece que sejam *extinctas todas as Classes, e Escolas, que com tão perniciosos, e funestos effeitos lhes forão confiadas aos oppostos fins da instrucção, e da edificação dos meus fiéis Vassallos Abolindo até a memória das mesmas Classes;* ao mesmo tempo estabelecia diretriz para o ensino no Reino e em seu domínio; além de estabelecer as atribuições dos cargos de *Diretor de Estudos* e *Professor Régio de Gramática Latina, Grego e Retórica*[480]. O documento ainda reafirma que *ninguém poderá ensinar, nem publica, nem particularmente,* se não for aprovado por um Diretor dos Estudos e sem obter a licença. Esse tipo de patente estabelecia um foro de nobreza a quem possuísse[481]. Neste sentido o alvará ocasionou um grande impacto sobre o ensino na América portuguesa, mesmo outras ordens religiosas possuindo em seus seminários a lacuna deixada pelos jesuítas acabou por reverberar em uma crescente necessidade de mais professores. O que, por seu turno, direcionou muitos letrados de setores medianos a se dedicarem ao ensino, como também alavancou a carreira de muitos professores de primeiras letras que já faziam há tempos de suas casas espaços de letramento.

Em relação aos mestres régios, ao mesmo tempo em que Manoel da Silva Coelho e Manuel de Mello e Castro foram enviados pelo então Conde de Oeiras em 1760 para exercer o magistério no Recife e em Olinda, respectivamente[482]; estava em pleno vigor as classes de

---

[479] RIBEIRO, 1998, *op. cit.*, p. 21-22.

[480] Cf. Apud, ANDRADE, Antonio Alberto Banha de. *"Apêndice Documental"*, *In:* A reforma pombalina dos estudos secundários no Brasil. São Paulo: Saraiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

[481] Idem.

[482] A aversão à presença dos professores régios esteve associada, segundo o próprio Manoel Coelho, ao recalque que as autoridades locais tinham em relação à rápida ascensão do futuro Marquês de Pombal e ao apego que tinham aos Jesuítas, cuja expulsão não fora uma unanimidade entre os agentes do poder do rei nas bandas de cá do Atlântico. O próprio professor régio relata, em suas correspondências, que fora destratado pelo bispo, pelo ouvidor e até mesmo seus poucos alunos mostravam insubordinação dentro e fora da sala de aula a sua autoridade. Para entender detalhes dos percalços de Manoel Coelho indicamos: SILVA, Adriana Maria Paulo da.

primeiras letras, em sua maior parte, conduzidas por naturais da terra. Inclusive o próprio Coelho relata o desprezo ao novo método de ensino e informa que os professores locais *fazem o que querem,* (e os mesmos) *ensina quem quer, e pelo método que quer sem haver quem os impeça*[483], e dentre esses naturais da terra contemporâneos ao referido professor régio destaca-se, o já mencionado, Luís Álvares Pinto. Citando Euclides Fonseca, que publicou em 1925 "*Meio Seculo de Vida Musical no Recife"*, Jaime Diniz afirma que Luís Álvares Pinto foi *professor régio.* Todavia, nem o mestre Água-Pretense e nenhum dos estudiosos que o seguiram apresentaram a licença, carta patente ou alvará de nomeação que indique que o mesmo recebeu esse cargo que deveria ser dado pelo próprio monarca[484]. Segundo Röhl, o músico pardo, fundador de Santa Cecília do Recife, teria sido um mestre *"*régio*"*, uma espécie de *professor de primeiras letras* que auxilia os *professores régios* enquanto esses se ocupam em ministrar os estudos secundários (Gramática, Latim e Retórica) a um público seleto da sociedade[485]. Essa distinção acaba sendo confirmada por Gilberto Freyre, que aponta a existência dos *padresmestres, mestres-régios, professores de Latim*[486]. No caso de Luís Álvares Pinto, acreditamos que a "impureza de sangue", evidenciada nos traços fenotípicos, não depunham ao seu favor, já que o *status* conferido ao posto de *professor régio* os habilitavam a gozar *dos Privilégios de Nobres, incorporados em Direito Commum;* além dos que teriam que viver, a princípio, exclusivamente de lecionar devido a essa prerrogativa de

---

Processos de construção das práticas de escolarização em Pernambuco, em fins do século XVIII e a primeira metade do século XIX. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007. p. 65-80.

[483] AHU – *Avulsos de Pernambuco* – Cx. 100, D. 7831. f. 3. LAPEH-UFPE. Indicamos a leitura a seguir, que trata com riqueza de detalhes, as querelas que envolveram Manoel Coelho e os membros das elites locais: SILVA, Adriana Maria Paulo da. *Processos de construção das práticas de escolarização em Pernambuco, em fins do século XVIII e a primeira metade do século XIX*. Recife: Editora da UFPE, 2007. p. 65-80.

[484] DINIZ, 1969, v. I, *op. cit.*, p. 46. Além de reproduzir a mesma informação, Carla Mary Oliveira, continua a chamar Álvares Pinto de *mulato*, mesmo evocando em seu texto a ascendência *parda* que o músico possui tanto pelo pai como pela mãe. (Cf. OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. *Música e primeiras letras no Recife colonial:* Luís Álvares Pinto, mulato, músico e professor régio. *In:* Clio: Revista de Pesquisa Histórica, v. 29, n. 1, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24294/19698. Acesso em: 16 de jun. de 2019).

[485] Por não aparecer nos primeiros exames para mestre régio das vilas do Recife e de Olinda, em 20 de março de 1760, Alexandre Röhl afirma que Álvares Pinto talvez não tivesse regressado ainda de Portugal. (Cf. RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. *O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical LusoBrasileira do século XVIII.* 2016, p. 30. Tese (Doutorado em Música) -Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita, São Paulo). Contudo, o clima de descontentamento por parte de alguns poderosos dessa capitania em relação aos professores régios talvez explique a ausência do músico pardo nessa seleção. Afim de não entrar em choque com algumas das autoridades locais, talvez o mestre atuou à revelia de Manoel da Silva Coelho, já que o próprio bispo ignorava os intentos de Silva Coelho em manter um maior controle sobre o ensino das primeiras letras. Para todo efeito, o *insigne pernambucano* assume apenas com patente confirmada, após publicar "Dicionário Pueril" (1784), a cadeira de Primeiras Letras da freguesia de São Pedro Gonçalves no Recife, como pontua Pereira da Costa, mas sem citar o documento. Isto é, nos últimos anos de vida, onde possivelmente não exercia mais o magistério devido ao avançar da idade. (Cf. COSTA, 1951-1966, vol. VI, p. 386).

[486] Cf. FREYRE, 2000, *op. cit.*, p. 101.

nobreza, diferentemente dos mestres de primeiras letras locais que tendiam a se ocupar de outras atividades laborais, devido à baixa remuneração.

Mesmo assim, a partir de 1761, o pardo músico destacou-se no seu ofício de professor de primeiras letras chegando a publicar o *Diccionario pueril para uso dos meninos, ou dos que principiaõ o A B C, e a soletrar dicções em 1789*, façanha possível apenas para letrados que possuíssem a verdadeira inteligência e o talento reconhecido, haja visto o controle sobre o mercado editorial da época. Seus vinte e nove anos de experiência musical aqui e além-mar também se constitui em atividade conjunta, inclusive ambas foram aperfeiçoadas a partir da formação humanística e artística que obtivera, transitando entre os círculos intelectuais e artísticos do Reino em data anterior[487]. Sua herança intelectual e artística legada a sua descendência faz com que o ofício de ensinar as letras e a música se torne um patrimônio familiar. Suas duas filhas mais velhas atuavam desde cedo com ele em aulas de primeiras letras e música para meninas em sobrado na Estreita do Rosário[488]; seus filhos Basílio e Eusébio[489], além de seus netos José Gonçalo[490], Luís Álvares Pinto de Surbona, e Patrício José de Souza[491] também deram continuidade ao ofício da música. Como já pontuamos no início deste texto, a patrimonialização das atividades musicais foi algo compartilhado pelo universo dos músicos, seja no Reino, em Pernambuco ou na Bahia. Podemos também trazer o exemplo de Francisco de Paula de Araújo e Almeida[492] na Santa Casa de Misericórdia e

---

[487] Cf. DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Luiz Álvares Pinto:* A Arte de Solfejar. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1977. p. 13. A fama do insigne pernambucano correu para além das fronteiras da capitania de Pernambuco atraindo, inclusive, jovens aprendizes que vieram a Recife para aprender com esse experimentado mestre das letras e da música. Um deles foi Joaquim Bernardo de Mendonça Ribeiro Pinto (?-1834), natural de Aracati no Ceará, que esteve junto ao mestre pernambucano, aprofundando seu estudo tanto em música como em língua latina. Encontramos o mesmo sendo registrado como mestre da música no ano de 1810 na Irmandade de Santa Cecília no Recife. (Cf. ACMOR, LAB 548. f. 38v). Tornou-se reconhecido por suas composições sacras, deixando Fortaleza definitivamente, e buscando se inserir nas malhas das atividades musicais de execução e ensino no Recife, cidade onde veio a falecer. (Cf. GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro Martins. *Banda de música da força policial militar do Ceará:* uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930). 2017. p. 90. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte). Dedicou-se, ainda, a instrução das primeiras letras e em sua maturidade profissional, exercia os cargos de mestre de capela da Câmara do Recife, do Santíssimo Sacramento do Corpo Santo e da Irmandade das Almas na Matriz da Boa Vista. (Cf. DINIZ, 1969. v. I, *op. cit.*, p. 194-195).

[488] Cf. MELLO, Antônio Joaquim de, apud DINIZ, 1969, *op. cit.*, p. 46-47.

[489] Ambos fundadores da Irmandade de Santa Cecília juntamente com o pai. (Cf. ACMOR, LAB 548. f. 24-26).

[490] (...) *o qual foi examinado e aprovado ficando com sua Patente para puder usar de sua Arte de Múzia* em 19 de junho de 1810. (Cf. ACMOR, LAB 351. f. 19v).

[491] Este último conhecido por dar continuidade às aulas regulares que o avô criara e por ter regido, a partir 1838, a orquestra da Casa de Ópera do Recife. (Cf. DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Breve Notícias sobre Música, Teatro e Dança no Recife durante o terceiro decênio de 1800. In:* Revista do IAHGPE, v. 52. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1979. p. 30); (Cf. SILVA, 2011, *op. cit.,* p. 367-368).

[492] *Aos trinta do mês de junho de mil setecentos e noventa (...) por ele foi apresentada uma petição que à Mesa desta Santa Casa fizera seu Pai Manoel de Araújo e Almeida, Organista desta (...) para efeito de ser admitido por Organista o mesmo seu filho, cuja a ocupação ele exercia há mais de trinta anos; na qual se lhe deferiu por*

Joaquim Pereira Lisboa na poderosa Ordem Terceira de São Francisco, herdaram de seus respectivos pais não só o ofício, como também o cargo ocupado nas referidas irmandades[493].

Na teoria, por sua condição de "nobreza", um professor régio deveria viver única e exclusivamente do exercício de magistério das letras, no entanto, a transição para os oitocentos moldou essa realidade que ganhou outras nuances como fora no caso do padre baiano Manoel Telles de Souza Pita (?-1836), que, em data anterior a 1812, atua como professor substituto da cadeira de Gramática Latina na cidade, com aulas abertas na Rua da Ajuda, n. 32[494]. Em algum momento entre 1812 e sua morte em 1836, Souza Pita fora para Corte aventurar ou com alguma oferta de trabalho certo na Corte do Rio de Janeiro, como fora seu contemporâneo o músico Damião Barbosa de Araújo[495]. O que nos interessa é que o padre do hábito de São Pedro relata em seu testamento que os bens que possui *forão adquiridos pelas minhas ordens. Magistério, e arte da muzica, de que sempre uzei em todos os lugares por onde tenho estado*. Dentre esses bens, consta uma vultuosa quantia de 4:600$000 além de 318$000 em ações na Caixa Econômica do Rio de Janeiro. Mas o que comprova realmente seu envolvimento com a prática musical é a presença de *Rebecas finas e hum bom violão, assim como toda minha muzica escripta*[496]. Ao contrário de Álvares Pinto, estamos diante de um professor de estudos superiores e não de primeiras letras que abertamente vive do magistério da gramática latina, mas possui instrumentos de corda (bastante utilizados em

---

despacho (...). (Cf. CMSMB - *Livro 5º de Termos dos Capelães e mais Serventurários da Casa, 1765-1831.* n. 38. f. 120v.).

493 Filho de Antônio Francisco Lisboa, reconhecido organeiro e organista, somente assumira efetivamente o cargo com a morte do pai em 1808. Até então, trabalhava como substituto de seu genitor, esse impossibilitado devido à idade avançada para exercer as atribuições corriqueiras. (Cf. DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Organistas da Bahia, 1750-1850.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986. p. 71-74).

494 SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DA BAHIA. *Almanach para a cidade do Salvador, ano 1812.* Salvador: Sec, 1973. p. 232. Inclusive, em anúncios do *Diário Fluminense* em 1825 e 1831, foram expedidas ordens de pagamentos atrasados que o padre Telles tinha direitos por seus préstimos como professor régio em Salvador. (Cf. IMPÉRIO DO BRASIL. *Diário Fluminense,* v. 5, n. 27, 05 de fevereiro de 1825. p. 105. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=HMZeAAAAcAAJ&pg=PA105&lpg=PA105&dq=manoel+telles+de+souza+pita&source=bl&ots=Rf0roKlrd3&sig=ACfU3U2rmkBcVKnPpRHtnlsimhCalaEPVA&hl=ptBR&sa=X&ved=2ahUKEwiggtrB0LXlAhXZJrkGHWWBBtUQ6AEwBHoECAgQAQ#v=onepage&q=manoel%20telles%20de%20souza%20pita&f=false. Acesso em: 12 de jan. de 2019 & Idem, v. 18, n. 91, 18 de outubro de 1831. p. 370. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=706744&PagFis=8120&Pesq=manoel%20telles%20de%20souza%20pita. 12 de jan. de 2019).

495 Através da localização de novos documentos sobre a biografia de Damião Barbosa de Araújo, o musicólogo Pablo Sotuyo supera uma antiga controvérsia sobre a data de chegada do baiano na Corte do Rio de Janeiro e comprova que realmente o mesmo foi integrado ao Corpo da Brigada Real da Marinha e se manteve como músico à serviço dos Bragança. (Cf. BLANCO, Pablo Sotuyo. *Damião Barbosa de Araújo (1778-1856):* novas achegas biográficas e musicais. Salvador: Fundação Gregório de Matos: EDUFBA, 2007 p. 31).

496 APEB, Seção Judiciária – Liv. 23, p. 301. *Testamento do padre Manoel Telles de Souza Pitta, 17 de novembro de 1835.* f. 1-2.

aulas práticas) e partituras, algumas de autoria própria, o que revela atuação do padre-professor-músico à serviço de particulares, irmandades ou ordens religiosas.

Através dos vestígios do padre Telles Pita podemos também supor que, mesmo segundo o alvará de 1759, um professor régio deveria gozar das prerrogativas de nobreza e se ele o faz, utilizando-se também do ensino e produção de música, podemos conceber que, efetivamente, tanto o sujeito quanto a sociedade não liam essa atividade laboral como degradante, principalmente quando exercida por um clérigo, letrado e limpo de sangue. Assim sendo, com o advento das reformas pombalina no ensino, a prática da música de forma profissional (na América portuguesa) esteve ainda mais associada à cultura letrada e às artes liberais, legado iluminista do qual o próprio Pombal comunga de alguns pressupostos[497]. É na atuação destes mestres de ensinar que se desenha o caráter liberal que o ofício já havia alçada em Portugal mediante a atuação da Patriarcal e da poderosa irmandade dos músicos de lá em uma conjuntura de ascensão da aristocracia comercial e o estabelecimento do *habitus* burguês[498].

Enfim, com o desmonte do aparato pedagógico jesuíta, ganham centralidade outros espaços e agentes de difusão musical por intermédio do ensino, os quais destacam-se: mestres de solfa; mestres de capela; relação entre mestre e aprendiz ou; em nas raras classes coletivas[499]. Os mestres de solfa, em grande parte clérigos seculares ou regulares, atuavam em aulas particulares ou em seminários, como foi mais frequente aos frades. O autor do

[497] O uso da música na formação plena do sujeito se desenha na proposta iluminista para a formação do cidadão. Jean-Jaques Rosseau, em suas inquietações sobre educação, apresenta um tipo de esquema pedagógico que salienta a importância da educação musical que deve ser inserida desde a mais tenra idade. (Cf. ESPERIDIÃO, Neide. *Educação musical e formação de professores:* suíte e variações sobre o tema. 2011, p. 105-106. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo).

[498] Segundo Pierre Bourdieu, o *habitus* configura-se como um *sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes. Tais práticas e ideologias poderão atualizar-se em ocasiões mais ou menos favoráveis que lhes propiciam uma posição e uma trajetória determinadas no interior de um campo intelectual que, por sua vez, ocupa uma posição determinada na estrutura da classe dominante.* (Cf. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 191). Neste sentido, o *habitus* inclui tanto a representação sobre si como também a dinâmica de práticas a qual o sujeito está exposto, como: um conjunto de crenças; valores sociais; o consumo de produtos; e a valoração de elementos culturais. Além disso, o *habitus* se identifica na apropriação de disposições que levem o indivíduo a agir segundo o histórico de seus pares. A partir desse pressuposto acreditamos que a música elaborada por profissionais com formação atestada, já se constitui como elemento de distinção e requinte entre a realeza e, por conseguinte, é apropriada pela burguesia comercial e industrial (nascente) como um elemento de civilidade e, acima de tudo, de *distinção*. O consumo e o aprendizado de conhecimentos práticos e teóricos sobre a música se constituem como poderosos agregadores de capital simbólico nos quais repousarão costumes frequentes dessa classe social ascendente que, durante todo o século XIX, fará usos e abusos dessa arte quando adquire instrumentos musicais, patrocina artistas, encomenda composições, frequenta óperas e oferta aos seus filhos e filhas um certo aprendizado musical. Aprendizado o bastante para lustrar ainda mais as qualidades deles frente a um mercado matrimonial, por exemplo.

[499] Cf. BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo Augusto. *Teoria musical no Brasil:* 1734-1854. *In:* I Simpósio Latino-Americano de Musicologia, 1998, Curitiba. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997. p. 17. Disponível em: https://docs.ufpr.br/~budasz/CD10.pdf Acesso em: 21 de ago. de 2019.

Compêndio Narrativo do Peregrino na América (1728) Nuno Marques Pereira (1652-1728?), era um homem bastante letrado, familiarizado tanto com os clássicos da literatura latina, assim com os clássicos da literatura universal. Descreve, através do seu *auter ego*, segundo Tinhorão, detalhes de sua formação musical recebida em meados do XVII através de um padre secular, mestre de solfa e amante da poesia que além de ensinar os primeiros acordes lhe dava aulas de *Gramática, Retórica e Dialética*[500]. Costume que na Bahia se mantivera até o século XIX , pois encontramos os mestres de capela e de coro da Santa Casa de Misericórdia recebendo um salário anual de 16$000 para ensinarem os moços do coro, como o fez o reverendo padre Izidro Roiz Novoa entre 1804 e 1805, que ainda acumulava a função de cura da agonia, com um soldo anual que totalizava 171$000[501].

Em tese, devido às exigências da vida monásticas, os *regulares* faziam do coro de suas ordens e demais igrejas seus espaços de ensino e de atuação, principalmente no cantochão, regendo ou cantando, sendo descritos nos livros de despesas das irmandades, como os *padres da estante*. No entanto, a regra da reclusão e do menor contato possível com o mundo fora dos muros do claustro nem sempre foi observada com tanta diligência[502]. Por exemplo, desde longa data, o Seminário de São Bento de Olinda se constituiu em um recinto de formação para os filhos das elites pernambucanas[503], dentro dessa formação humanística com viés confessional havia momentos para artes e princípios liberais, e a música integrava como disciplina o currículo da instituição[504]. Num jantar em casa de uma família abastada de Olinda, com inúmeros convidados de cabedal, dentre eles alguns professores do dito Seminário, Henry Koster relata que após a ceia houve dança *ao som do piano, tocado por um dos professores, com tal bom humor que só se deteve quando os próprios dançarinos lhe*

---

[500] Cf. TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro:* séculos XVIII e XIX. v. I. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 22-27.

[501] Cf. CMSMB - *Folha de Assalariados da Santa Casa de Misericórdia, 1804-1805*.

[502] O que também não excluía a possibilidade de atuação de *regulares* em aulas particulares fora do espaço religioso, pois por vezes, a reclusão nem sempre foi um hábito tão levado a sério por alguns frades das ordens religiosas. Ver Huell em sua estadia em Salvador, registrou momentos de indiscrição e de luxuria dos monges beneditinos da cidade quando estavam em incursões fora do claustro. Num desses momentos, o holandês registrou um encontro de sua embarcação com uma lancha em plena Baía de Todos os Santos, no qual presenciou um grupo de beneditinos acompanhados de algumas mulheres despojadamente vestidas *divertindo-se com comidas, bebidas e música.* (Cf. VER HUELL, *op. cit.*, 163-165).

[503] A música tinha destaque entre os beneditinos, eram esses *regulares* extremamente dedicados ao Cantochão. Inclusive encontramos muitos registros de pagamento da Santa Casa de Misericórdia da Bahia *aos padres de São Bento* por cantarem na *estante.* Em Olinda, os beneditinos procuravam profissionalizar seus escravos, entregando-os a um mestre da música para que tenham maior serventia enquanto "escravos do santo". (Cf. COSTA, Robson Pedrosa. *A Ordem de São Bento e os escravos do Santo, Pernambuco, séculos XVIII e XIX*. 2013, p. 65. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

[504] Cf. KOSTER, v. 1, *op. cit.*, p. 72.

pediram para parar[505]. Sendo assim, foi comum que os frades dotados da inteligência da música tenham atuado como professores da arte fora do espaço religioso, ou até mesmo tenham participado de momentos de sociabilidade como musicistas, já que diversos cronistas e viajantes a lassidão com que viviam publicamente os regulares no Brasil oitocentista.

Os mais antigos agentes do ensino da música sem dúvida são os mestres de capela. Em 1714 o frei carmelita Ignácio da Madre de Deus é nomeado como mestre de capela da sua Ordem na Bahia por já atuar na função antes da oficialização tendo o reconhecimento dos seus pares e da sociedade *por ser mestre da música, e dos milhores, que exercitar a dita arte*[506]. Alguns anos depois (1727), temos o já citado mestre de capela da Sé de Olinda e da Igreja de São Pedro Mártir desta cidade, Ascêncio Correia, exercendo *a Arte da Muzica com Escolla publica* atendendo a quem possa pagar pelos seus préstimos como professor[507]. Sempre as aulas foram desenvolvidas em paralelo aos acertos musicais que angariava e que, com toda certeza, constituíam-se em uma preciosa fonte de renda a esses profissionais visto, que as irregularidades dos pagamentos sobre os serviços prestados nas igrejas foram constantes. Inclusive, esses problemas de ordem financeira eram comuns não só na relação destes músicos profissionais e as pequenas irmandades que nem possuíam igreja própria. Encontramos, por exemplo, solicitações de aumento e indicação de quartéis atrasados em irmandades riquíssimas como o Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife e a Santa Casa de Misericórdia da Bahia ao longo do período[508].

A clientela dos mestres de capela poderia ser composta por discípulos que durante sua formação, muitas vezes tocavam e cantavam sem receber nenhuma pataca em festas acertadas por seu professor. Enquanto as aulas teóricas eram realizadas noutros espaços, as execuções públicas em igrejas ou festas particulares eram entendidas como aulas práticas aos aprendizes despossuídos. Além disso, os mestres por contarem com o respaldo das irmandades e das catedrais, teriam maior visibilidade e facilidade em penetrar no ambiente privado para ensinar a quem quisesse aprender. A clientela preferida no início dos oitocentos são os filhos e filhas da aristocracia local que usavam a música como signo de civilidade, por dois principais motivos: primeiro por ser um serviço bem remunerado; e segundo, por esses jovens

[505] Idem, p. 63.
[506] AHTT, *Chancelaria da Ordem de Cristo*, liv. 90. f. 116.
[507] AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 35, D. 235.
[508] Em 31 de dezembro de 1792, o padre João de Almeida Vasconcelos recebe das mãos do tesoureiro da Santa Casa, Francisco Gonçalvez Junqueiro, a quantia de 37$500 referente aos quartéis atrasados. (Cf. CMSMB – *Recibos Avulsos*, 1792). Em janeiro de 1803, Jerônimo Coelho de Carvalho recebe o total de 28$500 por dois quartéis atrasados. (Cf. ACMOR, LAB 2844. f. 105). Como também em 1817 o mesmo Jerônimo recebia quatro quartéis atrasados da Irmandade de São Pedro dos Clérigos referente ao ano confraternal que se iniciou em junho 1816. (Cf. ACMOR, LAB 2892. f. 71).

aprendizes não se constituírem no futuro possíveis concorrentes no mercado de trabalho como eram os sujeitos "sem eira nem beira" que viam no exercício da arte uma oportunidade de tornar-se um profissional liberal. É importante lembrar que por serem versados nas letras devido ao vocabulário utilizado em *Te Deum*, mementos e salmos, os mestres de capela foram também utilizados por necessidades circunstanciais como professores de Gramática latina, como o mestre de capela da Misericórdia da Bahia, Pe. João de Almeida e Vasconcelos, que em 1793 recebeu a remuneração de 16$000 por *ensinar Gramática aos Moços do Coro*[509].

Os regimentos militares, como espaços de ensino musical, também foram imprescindíveis para difusão e profissionalização daqueles que queriam viver sob o signo desta arte. Na virada para o século XIX, na América portuguesa, as bandas dos destacamentos proliferam e se profissionalizam para participar de eventos públicos e particulares, profanos e sacros, como: procissões, recepções de autoridades e visitantes ilustres, celebrações que envolvem a vida dos Bragança e etc. Tanto que, na Bahia, em 1821 se pagavam 0$400 por dia trabalhado aos mestres da música que serviam nos regimentos de milícia, reafirmando este como um lugar de ensino[510]. Daí também a presença relevante destes profissionais nos destacamentos, questão que trataremos mais à frente. Nos idos de 1796, Dionísio Antônio Gomes de Sá, capitão de milícia de homens pardos do Recife, esteve *em companhia de patrulhas* a realizar apresentações musicais e teatrais nos arrabaldes da cidade, motivo inclusive de críticas de alguns de seus contemporâneos[511]. Os que acompanham Dionísio são soldados que a ele estão subordinados. Não é de se duvidar que os mesmos estejam acompanhando seu superior nestas apresentações musicais, e que tenham inclusive sido alfabetizados musicalmente pelo mestre de capela do Senado de Câmara da vila[512].

Outra questão fundamental para entendermos o florescer do ensino de música nesse período, definitivamente passa pela migração da monarquia portuguesa e o estabelecimento da Corte. Além do que já foi demonstrado por diversos autores em relação ao Rio de Janeiro, esse evento marcante também trouxe, para outras paragens, renomados e nem tão renomados artistas estrangeiros que logo ao chegarem anunciavam seus préstimos no ensino da música

---

[509] CMSMB – *Recibos Avulso, 1793.*
[510] GIOB, 19/02/1821. n. 17. f. 3.
[511] AHU – *Avulsos de Pernambuco* – Cx.218, D.14749. LAPEH -UFPE. *op. cit.*, f. 170 (lado direito).
[512] Cargo exercido no ano segundo afirma comerciante *Joze Bento Leitão testemunha de Dionísio em seu processo de ascensão a patente de Tenente Coronel.* (Cf. AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx.219, D.14805. LAPEH -UFPE. p. 479 (lado direito). *Ofício (2ª via) da Junta Governativa da Capitania de Pernambuco ao (secretário do Estado da Marinha e Ultramar), Rodrigo de Sousa Coutinho, informando seu parecer a respeito da representação do coronel de Milícias de Homens Pardos, José Rabelo de Vasconcelos, no qual justifica sua proposta para o provimento do posto de tenente-coronel, e explica os porquês de não ter proposto o capitão Dionísio Antônio Gomes de Sá, para o dito posto.*

em casas particulares, competindo diretamente com os mestres associados ou não de Santa Cecília. Não temos notícias em Recife, porém em 1811 na cidade de Salvador o músico Miguel Vacani, o ator João Oliveti e a intérprete Rosa Fiorini, todos italianos que atuaram no Teatro São Carlos, procuram algum tipo de ocupação *em qualquer Igreja, ou Função particular assim como para dar alguma lição de musica vôcal nas casas particulares*[513]. A situação dos artistas deveria ser precária naqueles idos, por estarem em conjunto se oferecendo para atuarem em qualquer espaço, além de que o Vacani, enquanto músico, não possui nem o instrumento para ofertar as tais aulas.

Em relação as classes coletivas, elas só se institucionalizam em Salvador a partir de 03 de março 1818 quando José Joaquim de Souza Negrão (?-1832), o mesmo que esteve em 1803 envolvido na querela dos músicos com o Cabido da cidade[514]. Ele foi nomeado o primeiro professor da recém-criada *Cadeira de Música da Bahia com o ordenado de 40.000 pago pelo rendimento do subsídio literário,* devido ao reconhecimento de sua inteligência na arte da música, além de sua vasta atuação artística e pedagógica[515]; nela permanecendo até o fim de seus dias. Todavia, a música já se integrava como disciplina em espaços institucionalizados de ensino das letras e de ofícios. A exemplo, a Casa Pia de Órfãos de São José (futuro Colégio de Órfãos de São Joaquim) que, por volta de 1811, oferecia aulas de canto e instrumentação, que se intensificaram na segunda metade do XIX quando a capacidade da Casa em formar músicos aumentou[516]. O Colégio Bahiense que funcionava num sítio em Nazaré, oferecia ótima estrutura e professores especialistas em diversas áreas das ciências e da arte, e dentre elas um professor de música[517].

No tocante aos anúncios de aulas de música, Pernambuco não possuiu um periódico semelhante ao *Gazeta D'Ouro* durante o período aqui elencado; o primeiro jornal teve por nome *Aurora Pernambucana* e fora criando em março 1821, o qual em setembro do mesmo ano, afirma Maria Graham, não se conseguiu encontrar um exemplar do primeiro número

---

[513] GIOB, 03/12/1811, n. 59. f. 4..

[514] Ver: Anexo B.

[515] *COLEÇÃO DE LEIS DO IMPÉRIO DO BRASIL, 1818.* v. 1. p. 25. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/carreg_sn/anterioresa1824/cartaregia-39290-30-marco-1818-569191-publicacaooriginal-92442-pe.html. Acesso em: 15 de out. de 2019. No turno de 1821, está a residir na vila de Cachoeira, e lá sua fama é digna de nota. Suas composições são executadas na ocasião das comemorações da revolução liberal do Porto na referida vila, segundo pontua o editor da Gazeta baiana. GIOB, 03/03/1821. n. 27. f. 2.

[516] Cf. MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. *Casa Pia Colégio de Órfãos de São Joaquim:* De recolhido a assalariado. 1996. p. 178. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

[517]GIOB, 01/07/1814. n. 52. f. 8. Segundo Beatriz Nizza, a partir de 1811, a abertura de mais estabelecimentos de ensino firmou a música e a dança como componentes curriculares necessários para o novo modelo de educação que atraía as elites da época. (Cf. SILVA, 2011, *op. cit.*, p. 246-252).

devido a tiragem limitada[518]. Apenas com o advento do Diário de Pernambuco (1824), os mestres da música e as instituições que tinham a arte como disciplina vão encontrar mais um lugar de visibilidade para anunciar seus préstimos[519]. Anterior a isso, é a divulgação "boca a boca"; a indicação de clientes; a visibilidade nos espaços de atuação, que abrem as portas aos mestres da música do Recife aos ambientes privados ainda dominados pelo controle patriarcal das sociabilidades, mas que já se abrem para a música como entretenimento e como dote inerente as moçoilas em idade de casar. Mario Sette, em seus relatos memorialistas sobre o Recife oitocentista, reafirma a difusão do ensino de piano e solfejo nos lares aristocráticos da vila e nos seus arrabaldes, nas primeiras décadas dos oitocentos[520]. Essa difusão do ensino musical domiciliar pelas artérias da cidade implicava em uma presença masculina "estranha" no ambiente privado das elites, o que atiçava as críticas conservadoras do Padre Carapuceiro, que chamava a atenção dos pais para que nessas aulas de música suas filhas não fossem seduzidas ou, até mesmo, roubadas por seus preceptores, como podemos observar na seguinte estrofe: *Mas, vêde a quem a quem confiaes/ D'ensinar a alta função./ Tem-se visto maganão/ Que enquanto o sofejo ensina/ Vai fugindo com a menina*[521].

É nesse cenário de modernização em que novos hábitos se forjam, que professores como Antônio Joaquim de Moraes se propõe *a ensinar a Musica pratica, e theorica, a cantar, e a tocar Forte Pianno, pelo methodos mais novos, e fáceis, extrahidos do Conservatorio de París*[522], na tentativa de se estabelecer no mercado de ensino música trazendo o "novo", o qual a cultura francesa apregoa como símbolo de requinte. Mesmo assim, ainda são as compilações de pequenos manuais com noções básicas de solfejo, denominadas de *artinhas,* que persistem no ensino da música nesse início de século. A mais antiga que se tem notícia foi escrita por João de Lima, no final dos setecentos em Recife ou Salvador, não se sabe ao certo. Porém, não por acaso que esse pequeno breviário musical surgiu em uma dessas cidades, já que nelas foram escritos os *Tratado de Tons* (perdido, 1ª metade do XVIII) e *Escola de canto*

---

518 Cf. GRAHAM, 1990, *op. cit.,* p. 141. No geral, o jornal continha notícias dos fatos políticos, correspondências entre autoridades, proclamas e atos oficiais, sendo provável que não esteve aberto a anúncios particulares como ocorria no Idade D'Ouro do Brazil. (Cf. NASCIMENTO, Luiz do. *História da imprensa de Pernambuco (1821-1954).* v. 4. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969. p. 19-24).

519 O *Collegio Francez do Espírito Santo para Educação de Meninas* anunciou em 1842 que *ensinar-se-hão a todas as educandas, sem augmento do estipendio: 1 os principios de densa necessarios para quadrilhar, 2 a gramatica muzical; 3 a muzica vocal ou cantoria*. APEJE - *Diário de Pernambuco*, 18/01/1842. Cinthia Barbosa traz indicações de professores avulsos, inclusive estrangeiros, que se estabelecem na cidade da década de sessenta dos oitocentos e oferecem as ditas aulas de canto e instrumento para ambos os sexos. (Cf. SILVA, 2008. *op. cit.,* p. 108-109).

520 Cf. SETTE, Mario. *Música e Dansas. In:* IAHGP. Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. v. XXXVII. Recife: 1942. p. 273.

521 Idem.

522 GIOB, 30/07/1816. n. 61. f. 4.

de órgão (1759-1760) de Caetano de Mello de Jesus, e as obras *Arte de Solfejar* (1761) e *Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão* (1776) de Álvares Pinto; obras pelas quais João de Lima se apoiou para escrever sua *artinha*[523]. Para o período ainda, Castagna e Binder apontam o fragmento de outra, um texto anônimo, salvaguardado no *Arquivo Municipal da Cidade de Salvador* sob o título *Modo de dividir a canaria do Órgão,* cuja autoria é imputada a um possível soteropolitano que servira como *artinha* para ensinar os primeiros fundamentos musicais[524].

Mesmo com a crescente na oferta e na procura da educação musical, apenas em 1841, com a fundação do *Conservatório do Rio de Janeiro*, através da iniciativa da *Sociedade de Música desta Côrtem* que realizou *duas Loterias annuaes por espaço de oito annos* para esse fim[525], que necessariamente o ensino da música ganha um ambiente estruturado para o aperfeiçoamento e a profissionalização dos artistas. Semelhantemente, tentou-se, em 1853, criar no Recife o *Conservatório Dramático de Pernambuco* com a função de promover o ensino de *Língua Portuguesa, Literatura Dramática, História e Antiguidades, Música e Artes* com o mesmo fim, porém o projeto não se enraizou por falta de investimento e por outras questões que ainda não foram tão bem elucidadas[526]. Já em Salvador, em 1846, Domingos da Rocha Mussurunga (1807-1856) tentou mobilizar a opinião pública para a criação do

---

[523] CARDOSO, *op. cit.*, p. 126.127. Citamos também a *Arte de Acompanhar* (Mariana, 1790) de José de Torres Franco. (Cf. APM, *Coleção Música Sacra (2 caixas)*, cx. 1 (Música profana - Manuscritos), sem código, 61 p. + 4 f). Como dispõe a transcrição de Maurício Monteiro da "*Relação de músicos que deram entrada na Confraria de Santa Cecília de vila rica, segundo o livro primeiro de entradas de irmãos de 1815-1818*", José de Torres Franco nascera no seio de uma família com grande quantidade de músicos atuantes entre fins do séc. XVIII e inícios do séc. XIX. Mais um exemplo de patrimonialização do ofício de músico num contexto em que a economia mineradora está em franco declínio e o cenário das profissões está se adequando as novas dinâmicas econômicas. (Cf. MONTEIRO, Maurício. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794-1832).* 1995. anexos, p. 8. Dissertação (Mestrado História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

[524] Cf. BINDER; CASTAGNA, *op. cit.*, p. 11. Contudo, é possível que uma compilação parcial do *Compendio de musica, theorica, e prática, que contém breve instrucção para tirar musica. Liçoens de acompanhamento em orgaõ, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento em que se pode obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &c. e para a canaria do Orgão,* publicado em 1806 na cidade do Porto de autoria do frei beneditino Domingos de São José Varella. Talvez a circulação de exemplares de tão popular obra e a inexistência de uma tipografia até a abertura do empreendimento de Manoel Antônio da Silva Serva na cidade de Salvador em 1811 sejam os motivos que conduziram a reprodução do manuscrito, já que *se dignou S.A.R. de conceder ao author privilegio exclusivo* sob a obra. Logo, não estava autorizada a reprodução total do mesmo. (Cf. GL, 03/10/1806. n. 39.

[525] Cf. *COLLEÇÃO DAS LEIS DO BRAZIL.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1841. p. 63.

[526] O Conservatório deveria funcionar nas dependências do recém-inaugurado Teatro de Santa Isabel. Entretanto, o projeto não saiu efetivamente do campo do discurso, ou pela falta de mobilização dos setores intelectuais e artísticos; ou desinteresse das classes dirigentes em alavancá-lo. Enfim, a iniciativa caiu no esquecimento, só renascendo em 1930, com a criação do Conservatório Pernambucano de Música que funciona até os dias atuais. Cf. SILVA, José Amaro Santos da. *Música e ópera no Santa Isabel:* subsídios para a história e o ensino da música no Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006. p. 163-165. Identificamos a necessidade de realizar-se um estudo mais aprofundado para se identificar se a Irmandade de Santa Cecília atuou, de alguma forma, para descredenciar o intento da consolidação desse Conservatório, já que o ensino era um dos vetores de divisas que garantiria o pagamento de anuidades e demais despesas da agremiação.

Conservatório na cidade, não obtendo sucesso e não vendo em vida seu sonho que apenas seria realizado em 1897[527]. É muito provável que a atuação das Filarmônicas, Associações Montepias e Sociedades Musicais, durante a segunda metade do XIX, tenham sido de suma importância para o florescimento dessas instituições de ensino da arte da música. Ademais, nessas e outras instituições atuaram muitos dos homens de cor que alçam uma condição letrada e reconhecida competência da música e através dessas habilidades foram mestres dos filhos da aristocracia urbana, alçando, através do magistério, certa ascensão social, como problematiza Thales de Azevedo[528].

Por fim, fica claro que na sociedade oitocentista o conhecimento musical se sedimenta como um elemento de sofisticação, de refino e de civilidade. O aprendizado e o cultivo da música "descente" fazem parte de todo um direcionamento disciplinar que objetiva modificar padrões éticos, estéticos e comportamentais. Apoiando-se nisso, a ampliação dos espaços de ensino e a consolidação do magistério musical também serviram para atender aos desejos das elites locais de combater os desvarios pelas práticas de sociabilidade "da gente miúda" e se aproximar dos valores eurocentrados. Esses, cada vez mais cobiçados e presentes, devido à relevante migração de ingleses, franceses, entre outras nacionalidades europeias, nas primeiras décadas do XIX. Nesse momento o ensino da música se reafirma como uma atividade liberal, digna, respeitável e que atribui *status* aos que dele vivem e, por isso, intitulamos essa seção de *Artium liberalium magister*, pois é dessa forma que os mestres da música se percebem. A valoração do ensino como arte liberal, com toda certeza foi construída, percebida e difundida, em especial pelos mestres pardos que, a partir das irmandades de Santa Cecília e de outros espaços de ensino, amealharam sua vida sob o *signo do som* em favor de uma desassociação de seu ofício em relação aos "aviltantes" ofícios mecânicos.

4.3 *Arranjos* e rearranjos da prática musical: Aquisição de instrumentos musicais e formas de patrocínio

[527] Cf. MENDES, Moisés Silva. *Uma história do Conservatório de Música da Bahia (1897-1917):* seu processo fundacional, funcionamento e impacto social. 2012, p. 77. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

[528] Cf. AZEVEDO, Thales. *As elites de cor:* um estudo de ascensão social. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955. p. 118.

A partir de 1808, há uma maior disponibilidade de instrumentos musicais e seus acessórios, pelo aumento da comercialização e pela valorização da prática doméstica da música e do ensino desta arte na formação do sujeito "civilizado", hábitos importados com a presença mais contundente de estrangeiros que influenciaram no gosto pela música, sendo esses, também, agentes do incremento desse comércio. O maior consumo de um repertório profano e sacro de origem europeia nas igrejas, casas de ópera e nas festas e reuniões privadas das salas e salões da aristocracia recifense e soteropolitana fomentou a criação deste ambiente favorável ao trânsito comercial de material musical fundamental para a boa execução das obras de Haydn, Mozart, Rossini, entre outros compositores que caem no gosto daqueles que podem patrocinar a música profissional. É fato que o centro de gravitação política e cultural em torno da Corte do Rio de Janeiro impulsionou a cultura musical nesta cidade, porém Recife e Salvador não ficaram alheias a essa ressonância. Antes, temos que lembrar que grande parte das mercadorias que seguiam para alimentar a demanda da Corte, geralmente, tinham que passar por um desses portos (em algumas viagens pelos dois). Parte dessa mercadoria era escoada para o mercado local dessas duas cidades para alimentar também o ímpeto das elites locais em se igualar nos hábitos e nos gostos que permeavam a sociedade de corte que agora partilhava o mesmo solo, separada apenas por pouco mais de dois mil quilômetros.

O incremento das importações e da produção de instrumentos musicais também condizia com a dinâmica de construção de um gosto musical eurocentrado. A presença de alguns instrumentos era indispensável para a boa execução de peças dos mais atuais compositores daquele continente, logo, a música se imbrica profundamente com o comportamento das camadas elevadas da sociedade, movidas pela ânsia de reproduzir as dinâmicas do ambiente de Corte, que chegam à Recife e à Salvador nos relatos de viajantes que desembarcam nos portos ou nas narrativas que ecoam através dos exemplares da Gazeta do Rio de Janeiro, periódico que possui certa penetração dentre a camada letrada da sociedade e se constitui em importante instrumento de circulação de notícias nesse ambiente de Corte à deriva[529]. Concomitantemente, a abertura dos Portos trouxe aos ancoradouros das cidades oitocentistas inúmeras casas comerciais que gradativamente se espalharam para outros pontos dessas cidades. Nelas, era possível encontrar produtos diversos oriundos de partes distantes do mundo conhecido. Da porcelana chinesa ao trigo norte-americano, tudo estava à venda nos

[529] MEIRELLES, Juliana Gesuelli. *A Gazeta do Rio de Janeiro e o impacto na circulação de idéias no Império luso-brasileiro (1808-1821).* 2006. p. 54-70. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

balcões, alpendres e vitrines destes estabelecimentos. Diferentemente do que já vem ocorrendo em Lisboa nas últimas décadas dos setecentos, em cidades como Recife e Salvador, não há ocorrência de lojas que comercializem exclusivamente artigos musicais[530]. Sendo assim, esses e demais artigos ligados à prática da música eram negociados nesses estabelecimentos de secos e molhados, de depósitos de escravos, de casas comerciais, de escritório de importação e exportação que traziam desde artigos primários a manufaturas inglesas, e depois da derrocada napoleônica, os tão cobiçados itens vindos de França[531].

A importação de artigos já figurava nas pautas das alfândegas dos portos coloniais introduzidos a partir de navios portugueses, como podemos observar no quadro abaixo:

Quadro 3 - Pauta nova para despacho da Alfândega da Bahia (Artigos musicais)

Artigo	**Quantidade**	**Preço**
Harpas	Unidade	10$000
Berimbaus	Maço	$900
Cascavéis[532]	Dúzia	$400
Corda de viola	Maço	1$000
Rabecões de qualquer sorte se avaliarão	-	-
Rebecas	unidade	1$000
Trombetas	unidade	1$200
Violas grandes ordinários	unidade	$400
Violas ordinárias mais pequenas	unidade	$200
Violas ou machinhos para crianças	Dúzia	1$200

Fonte: AHU – Baía - Cx. 30, D. 2711. *Pauta para se cobrar os direitos das Fazendas na Alfândega da cidade da Bahia enquanto durar o contrato que arrematou Vasco Lourenço Veloso; Lisboa, 03 de abril de 1727*[533].

Comparando a lista da Alfandega da Bahia no início dos setecentos e alguns dos instrumentos encontrados no inventário dos bens de 1767 pertencentes à preta forra da Costa da Minha Tereza Afonso, moradora da freguesia de Santo Antônio do Recife, podemos

[530] Pelo visto essa realidade se manteve até meados dos oitocentos. Podemos encontrar em Salvador, por exemplo, uma modista italiana citada na Rua Direita do Palácio, 71 (atual rua Chile), oferecendo partituras e manuais em português para amantes da música no início da década de quarenta. (Cf. *CORREIO MERCANTIL*, 04/04/1840. n. 77. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=186244&pagfis=3652&url=http://memoria.bn.br/docreader. Acesso em: 14 de ago. de 2019).

[531] Em 05 de novembro de 1816 a gazeta baiana anuncia que *quem quiser comprar um Piano forte Francês; fale com Domingos Luiz Alvares, na rua direita do Colégio*. (Cf. GIOB, 05/11/1816. n. 89. f. 4.). Após 1815, com a destituição de Napoleão do trono e o reestabelecimento de grande parte das diplomáticas e comerciais entre França, Portugal e seus domínios.

[532] *Guiso, ou casquiha de metal redonda , e Oca com huma bolinha, que a faz soar* usadas por aqueles que dançam. (Cf. BLUTEAU, *op. cit.*, p. 242).

[533] Pauta encontrada e transcrita por Hyllo Salles, reproduzida nos anexos de sua dissertação. (Cf. SALLES, Hyllo Nader de Araújo. *Negócios e negociantes em uma conjuntura crítica:* o porto de Salvador e os impactos da mineração, 1697-1731. 2014. p. 121-158. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora).

observar que a demanda por artigos musicais impulsiona os preços. No inventário da africana liberta, os instrumentos que já possuíam tempo de uso estavam avaliados da seguinte forma: *duas trombetas de latão com seus bocais avaliados em quatro mil reis* e *uma rebeca velha avaliada em três mil e duzentos reis*[534]*;* ou seja, se compararmos, a trombeta custava quase o dobro, enquanto a rebeca tinha mais que triplicado de preço.

Conseguimos também perceber no quadro, ou até mesmo em relatos de cronistas e viajantes, a ampla utilização dos cordofones dedilhados, principalmente as chamadas guitarras, violas e violões. Esses instrumentos cada vez mais são agregados ao ensino musical devido ao seu custo inferior e à grande disponibilidade do mercado, além da fácil portabilidade se comparado aos cravos, órgãos e pianos. Segundo Castagna, há indícios do fabrico de violas na América portuguesa em meados do século XVIII, o que corrobora para a grande difusão deste instrumento alavancado também pela disseminação das modinhas e lundus. Ritmos que se tornaram cada vez mais indispensáveis não só na vida das camadas menos favorecidas da sociedade, como no ambiente das elites locais ligadas ao comércio e às atividades liberais[535]. Para Lindley, as unhas dos dedos polegares e indicadores dos jovens de ambos os sexos, indicavam muito mais que indolência e tabagismo, *suas violas e violões são também dedilhados com essa unha, e os floreios aumentam, na concepção deles, a beleza deste instrumento*[536]. Também chamada indiscriminadamente de guitarras por observadores que não conseguiam distinguir as diferenças[537], esse tipo de instrumento foi amplamente difundido entre as diversas camadas da sociedade. Quirijn Ver Huell admira-se, ao ver na casa de campo na Península de Monsserat de propriedade de um certo professor de retórica por sobrenome Ferreira[538], duas sobrinhas deste, vestidas *de maneira rústica e relaxada, como*

---

534 IAHGP - *Coleção Inventários e Testamentos.* Cx. 0004. *Inventário de bens da negra forra Tereza Afonso, 1768.* f. 1-26.

535 CASTAGNA, Paulo Augusto. *A circulação de itens materiais referentes à prática musical na América Portuguesa. In:* MOURA, Denise Aparecida Soares de; CARVALHO, Margarida Maria de; LOPES, Maria Aparecida. Consumo e abastecimento na história; trabalhos apresentados no Colóquio Internacional Consumo e Abastecimento na História, realizado em maio de 2008 na Universidade Estadual Paulista Campus de Franca. São Paulo: Alameda, 2011. p. 391-392. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/333204640_CASTAGNA_Paulo_A_circulacao_de_itens_materiais_referentes_a_pratica_musical_na_America_Portuguesa_In_MOURA_Denise_Aparecida_Soares_de_CARVALHO_Margarida_Maria_de_LOPES_Maria_Aparecida_Consumo_e_abaste. Acesso em: 03 de ago. de 2019.

536 Cf. LINDLEY, *op. cit.*, p. 178.

537 TABORDA, Marcia. *Da viola à viola grande: a trajetória do violão no século XIX. In:* LOPES, Antônio Herculano; ABREU, Martha; ULHÔA, Martha Tupinambá; VELLOSO; Monica Pimenta (Orgs.). Música e história no longo século XIX. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 183-186.

538 O holandês está se referindo a Francisco Ferreira Pais da Silveira que no período ainda desenvolvia suas atividades de mestre em Retórica e em Grego como aponta o seguinte documento: (Cf. AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 252, D. 17410). É provável que o referido requerimento tenha se originado do ocorrido com Francisco Ferreira e sua família (entre outros profissionais liberais e membros da elite) que na ocasião da chegada do então príncipe regente e de parte de sua corte à Salvador foram obrigados a ceder suas casas na Cidade Alta para alojar membros da comitiva, tendo que permanecer em sua casa de campo. Se o fato trouxe algum desagravo sério não

fazem as damas brasileiras, sendo que uma delas trazia uma viola pendurada *ao pescoço por uma fita de um forte colorido*, onde nas tardes de descanso se ocupam a tocar deliciosas modinhas na varanda da casa[539]. Também observou nos festejos do Bonfim, homens que sacavam por debaixo de suas mantas e capas guitarras, violas e bandolins e começavam a dedilhar e cantar de forma grave modinhas acompanhas das vozes macias de senhoras hospedadas ou moradoras das casas de campo tão concorridas durante o verão, onde ali aguardavam as comemorações do natal, fim de ano e festa do referido orago, que ocorria nas primeiras semanas de janeiro[540]. A cena narrada por Ver Huell se assemelha com a consagrada imagem de Rugendas que retrata esse tipo de sociabilidade entre os jovens ricos da então Província de São Paulo:

Figura 9 - Costumes de São Paulo

Fonte: RUGENDAS, *op. cit.*,

Aqui observamos membros das elites paulistanas saboreando, no dedilhar das cordas, uma modinha romântica, dada a atenção e a troca de olhares dos casais apaixonados. Entretanto, como já pontuamos, tal instrumento repousou também sobre o colo de indivíduos de camadas menos favorecidas. Por volta da década de quarenta dos oitocentos, nos arrabaldes do Recife, próximo à mata do Catuca, famigerado reduto quilombola, Vauthier deu conta da existência de um negro tocador de viola a serviço de uma família proprietária de terras na região. Esse negro era o grande responsável por alegrar as noites de sociabilidade familiar com modinhas e lundus tiradas do seu dedilhar[541]. Nas festas de fim de ano de 1809,

---

sabemos, mas o sentimento de ter servido a Alteza Real faz com o professor busque pela mercê de sua aposentadoria. (Cf. VER HUELL, *op. cit.*, p. 136).

[539] Idem, p. 128-139.

[540] Ibdem, p. 229. O próprio holandês era um amante da música, dente seus pertences figuravam, além de objetos da história natural, material de desenho e livros, uma flauta transversal que tocava cotidianamente em sua cada (Cf. Ibdem, p. 211).

[541] VAUTHIER, *op. cit.*, p. 723.

Henry Koster esteve no já mencionado Poço da Panela para celebrar com a as famílias ricas do centro da cidade, que ali veraneavam, e acompanhou uma novena cantada por alguns músicos diletantes que tocavam um piano e várias violas, cujo acompanhamento vocal esteve a cargo de escravos mulatos. No dia seguinte às celebrações religiosas, os espectadores se deliciaram com músicas de teor profano executadas por músicos profissionais que também vieram de fora, para abrilhantarem ainda mais a festa. O que nos chama a atenção é que esses músicos trouxeram instrumentos de outra ordem, já que Koster deixa clara a distinção entre a primeira orquestra e os músicos que chegaram após a parte da sacra das celebrações[542]. À medida que o século XIX avança, tais instrumentos foram ganhando maior espaço nas grandes celebrações religiosas também. Em Recife, o Diário de Pernambuco noticia em outubro de 1828, que no armazém de leilão de F. V. da Silva situado na Rua da Cruz, n. 56 se realizará um leilão que, dentre tantos itens, há dois violões[543]; em Olinda um leilão em 1838 dispunha dos restos da barcaça *Gama*, que naufragou na praia da cidade; dos objetos resgatados, foram ao pregão uma caixa *carregada de violas, 40 caixoens de xulas*[544].

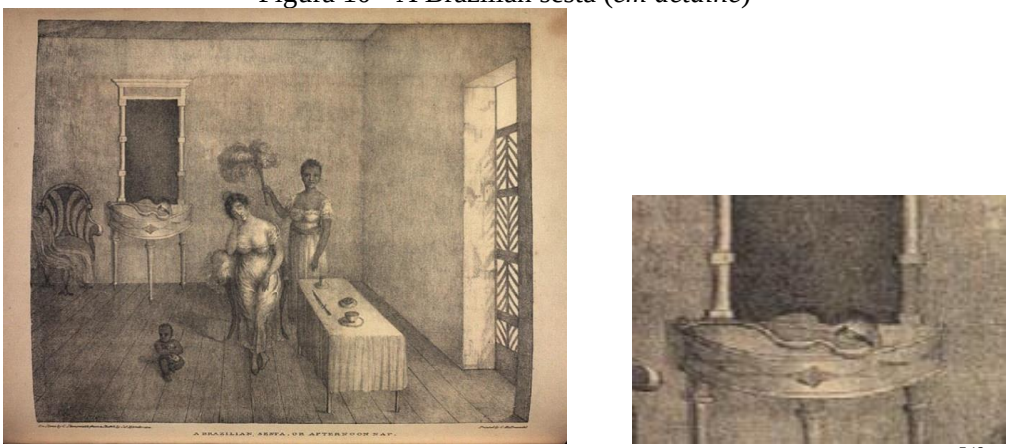
Além dos diversos tipos de viola, mais instrumentos de origem europeia circulavam e faziam-se indispensáveis nas formações das bandas musicais do período. Dentre eles, destacavam-se: trompas, clarinetes, tímpanos, espinetas, oboés, rabecões e os violinos[545]. Esses últimos nomeados mais comumente como *rabecas* ou *rebecas,* assim como as violas tinham larga penetração no cotidiano de musical de profissionais e de diletantes. Em 1810, a orquestra regida por José Pereira de Azevedo mestre de capela da Câmara de Igarassu na ocasião *Corpus Christis* encontram-se *duas rabecas, rabecão, trompa e atabales; e menores,*

---

[542] KOSTER, v. I, *op. cit.*, p. 52.
[543] APEJE - *Diário de Pernambuco*, 29/10/1828. f. 6.
[544] BNRJ - *Obras Raras* - PR-SOR 00673. *O Argos Olindense*, 06/10/1838. f. 8. A referência às *xulas* é uma clara indicação as chamadas *rabecas chuleiras*, apropriada para se tocar a chula, ritmo de origem portuguesa, bastante difundido entre populares que sobrevive com algumas adaptações no Sul do Brasil.
[545] Segundo Joseph Scherpereel, uma orquestra de *sete instrumentistas obtém conjuntos instrumentais com três violinos, um violoncelo, um contrabaixo e duas trompas ou três violinos, um oboé, um violoncelo e duas trompas ou, mais raramente, quatro violinos, um violoncelo e duas trompas. Com oito instrumentistas, a versão mais frequente é com três violinos, um oboé, um violoncelo, um contrabaixo e duas trompas, podendo ser substituídos os três violinos e o oboé por quatro violinos. O conjunto de nove instrumentistas, formado por quatro violinos, um oboé, um violoncelo, um contrabaixo e duas trompas é o mais adoptado entre todos. Basta aumentá-lo com um ou dois violinos para obter as versões mais utilizadas nos casos de dez ou onze instrumentistas. Salvo uma ou outra excepção, o fagote ou um segundo violoncelo fazem parte do conjunto musical a partir de doze instrumentistas, e os naipes crescem consoante a massa orquestral. Por exemplo, a partir de treze, o oboé adquire um parceiro. Com catorze, podem aparecer dois clarins ou duas trompas suplementares e, a partir de dezoito, os baixos de cordas incluem dois violoncelos e dois contrabaixos, e um par de timbales vem, às vezes, reforçar o ritmo.* (Cf. SCHERPEREEL, Joseph. *Patrocínio e "Performance Practice" em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX*. Revista Portuguesa de Musicologia 9, Lisboa, 1999. p. 45.

com três vozes, uma rabeca e um rabecão[546].Como também poderiam aparecer bandas de barbeiros ou de charamelas, como no caso dos instrumentos que pertenciam a africana Tereza. Não encontramos nenhum anúncio de venda de rabecas no *Idade d'Ouro*. Já em 02 de março de 1840, o *Diário de Pernambuco* anuncia *uma rebeca em bom estado muito boa com o competente método por uma clarineta a que seja boa: na rua que atravessa da Glória para a da Alegria venda de fronte do Snr. Sub-prefeito*[547]. Em 09 de fevereiro de 1843 (atual dia do frevo) encontra-se à venda, nas páginas do Diário de Pernambuco, *uma rebeca quase nova, e boa na rua da glória, venda nº 93*[548]. Nos dois anúncios, os instrumentos estavam disponíveis às vésperas do Entrudo, afim de ser adquirido para compor as pequenas orquestras contratadas para animar as recepções ofertadas pelas famílias aristocráticas neste momento do ano. Acreditamos que as rabecas não aparecem nos anúncios baianos por serem feitas sob encomenda, a rabequeiros ou *luthiers* que comercializavam esse tipo de instrumento sem chamar a atenção para si, dada a proibição das manufaturas no período. Mesmo assim, com a falta de informações sobre seu comércio no Recife e em Salvador, esse instrumento, assim como os pianos, caiu nas graças das elites, sendo preteridos à medida que o charme e o requinte da educação francesa se estabelecem no *habitus* dos que pertencem a elite fundiária e mercantil que habitam o cenário urbano. Se nas casas de campo senhorinhas dedilham violas, nos solares e palacetes das grandes cidades são os cordofones friccionados que tomam a cena sonora desses espaços, como podemos perceber na imagem abaixo:

Figura 10 - A Brazilian sesta (*em detalhe*)



Fonte: SHOOSMITH, C. *A Brazilian sesta, or, Afternoon na*. London: Longmamn,1821[549].

[546] ALMEIDA, Renato. *A música brasileira no período colonial. Separata dos Anais do Terceiro Congresso de História Nacional.* v. V. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional,1942. p. 396.
[547] RABELLO, Evandro. *Memórias da folia:* o carnaval do Recife pelos olhos da imprensa (1822-1925). Recife: Funcultura, 2004. p. 42.
[548] Idem, p. 48.
[549]Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon305262p346.jpg. Acesso em: 22 de mai. de 2019.

A gravura 1821 de autoria de C. Shoosmith que ilustra o livro publicado em Londres no mesmo ano, pelo diplomata inglês James Henderson, em passagem pelo Brasil no período joanino, descreve os hábitos privados das mulheres da aristocracia, em especial, na Bahia. O estrangeiro, além de reafirmar as limitações de acesso a essas mulheres e sua forma despojada no ambiente da casa, pontua que *there are many fine women, and is better acquainted with the grace and the refinements os the fair sex*[550]. Há indícios que já absorveram saberes e fazeres relevantes para o bom traquejo de uma dama nos círculos sociais aristocráticos. Na imagem, esse ar de civilidade está representado pelo hábito de tirar a sesta numa cadeira, ao contrário daquelas que deitam em esteira pelo chão ao *turkish style* e pelo violino que repousa sobre sua penteadeira[551].

Conforme já mencionado anteriormente, os periódicos são os grandes responsáveis em cumprir um papel "civilizador" nos costumes nas camadas abastadas e letradas no início dos oitocentos a *Gazeta do Rio de Janeiro* está para Corte assim como o *Idade D'Ouro do Brazil* está para Bahia, sendo importantes instrumentos de impulso à comercialização de artigos ligados a prática diletante e profissional da música, como podemos observar em alguns anúncios já mencionados[552]. Em 1811, Antônio Joaquim com casa comercial na rua dos Caldeireiros na Cidade Baixa anuncia a venda de *fazendas, linhas do Porto, fio de Barbante, enxadas, vinho do Porto feitoria, vinho de Bordeaux, vinho de Grave, cerveja preta e um bom pianoforte*[553]. Em 1812, no escritório *Kennith Pringles hum piano forte de patente,* estava disponível para venda ao mesmo tempo que animais de carga e uma escrava de 14 anos[554].

---

[550] *Há muitas mulheres excelentes e que estão mais familiarizadas com a graça e os refinamentos do belo sexo.* (Cf. HENDERSON, James. *A History of the Brazil: comprising its geography, commerce, colonization, aboriginal inhabitants, &c. &c. &c. London: printed fot the author, and published by Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown*, 1821. p. 349. Disponível em: http://purl.pt/17169. Acesso em: 22 de mai. de 2019). Era comum, entre as senhoras e as senhorinhas das elites no ambiente privado, estarem desprovidas de vestuários mais requintados e asseados. Ver Huell na ocasião dos festejos do Bonfim na casa de campo de um amigo letrado observou que as mulheres brancas se ocupavam com o jantar à beira do riacho usando apenas *uma fina camiseta (ou meia camisola) de leve mussolina bordada em volta do pescoções, tão decotada que se pendurava abaixo de um dos ombros; por baixo desta, em torno da cintura, uma fina saia denominada companheiro*. Cf. VER HUELL, *op. cit.*, p. 231. O registro representa muito mais que a transgressão das normas do bom costume no espaço público, indica transformações das relações entre os gêneros como advento de uma "modernidade oitocentista".

[551] HENDERSON, *op. cit.*, p. 349.

[552] Da ocasião da venda de um realejo em 1817, a própria Gazeta anunciava que quem tivesse interesse se dirigisse à sua loja. (Cf. GIOB, 22/04/1817. n. 31. f. 4.

[553]GIOB, 18/06/1811. n. 11. f. 4.

[554]GIOB, 21/01/1812. n. 6. f. 8. Vejamos o exemplo de dois anúncios publicados por Luiz Monteiro de Souza no periódico baiano *Idade d'Ouro*. O primeiro é o da edição de 10 de dezembro de 1816: *Luiz Monteiro de Souza, morador na rua de baixo defronte do Juiz de Fora, tem um forte piano para vender; e um cavalo com seus arreios, tudo por preço cômodo.* (Cf. GIOB, 10/12/1816. n. 99. f. 4). O segundo fora publicado dois meses depois, na edição de 07 de fevereiro de 1817 do mesmo jornal: *Luiz Monteiro de Souza, morador na rua debaixo, tem dois pianos fortes para vender, por preços cômodos; assim como também um moleque.* (Cf. GIOB, 07/02/1817. n. 11. f. .4).

Além desse comércio particular direto, algumas lojas recebiam instrumentos consignados oferecidos por luthiers ou organeiros, e cabia ao lojista realizar a transação, como em anúncio de dezembro de 1811, quando Victorino dos Santos Pereira em meio aos seus secos e molhados põe a amostra um *Orgão novo próprio para Igreja*, cujo preço cabia uma negociação presencial[555]. A própria loja da Gazeta disponibilizava *quatro órgãos portáteis de seis registros e um de cinco oitavas* para venda em 1811[556] e papel pautado com o valor 0$060 a unidade[557]. Importante pontuarmos que o *papel pautado comprido* era usado não apenas para a composição de obras musicais, mas também servia à reprodução de impressos dos grandes mestres da Europa, o que barateava o custo e se constituía num exercício àqueles que estavam em formação musical.

Quando o anunciante não possuía loja, as negociações ocorriam em sua própria casa, o que dispensava atravessadores e, geralmente, barateava o custo do instrumento. Outros lugares inusitados para venda de artigos musicais foram as boticas, que também se constituíam em um forte espaço de circulação de pessoas, como também de profissionais ligados as artes de curar, como sangradores e barbeiros, esses últimos também envolvidos em atividades musicais (como veremos mais adiante com mais detalhes)[558]. Em 12 de agosto de 1814, um piano forte esteve disponível para venda *na loja de Droguista de Joaquim Malaquias da Silva, na rua direita da fonte dos Padres n. 44*[559]. No ano seguinte, outro piano forte é anunciado *na Botica na rua direita de Palácio casa n. 9*[560]*. Em 1840, no Recife um piano Broadwood & Felhus está sendo anunciado numa botica na Rua da Cruz n. 43*[561]*,* um instrumento semelhante ao da *figura 11*, que já podia ser encontrado em casas aristocráticas do Recife, antes da Independência política como pontuou Maria Graham[562].

---

[555]GIOB, 06/12/1811. n. 60. f. 4.
[556]GIOB, 22/10/1811. n. 47. f. 4.
[557]GIOB, 08/09/1812. n. 72. f. 2.
[558] REIS, *et. al.*, 2010, *op. cit.*, p. 32-33. Outro espaço não conveniente para um anúncio foi na oficina de um ferreiro por nome Simão Lopes Chaves que oferecia *a quem quiser comprar um Piano forte novo, rico,* (...) *na Preguiça que o dará em conta.* (Cf. GIOB, 19/11/1822. n. 93. f. 4).
[559]GIOB, 12/08/1814. n. 64. f. 4.
[560]GIOB, 10/10/1815. n. 81. f. 4.
[561] APEJE - *Diário de Pernambuco*, 06/10/1840. f. 4. No baiano *Idade d'Ouro* em sua edição de 06 de setembro de 1814, por exemplo, não é possível precisar se a oferta foi iniciativa isolada de um particular ou de um proprietário de loja de variedades: *Vendem-se dois Pianos fortes, um Inglês do melhor Autor, e outro Português, muito bom, assim como alguns trastes de casa se acham na rua do Tyjolo, nas casas amarelas da esquina, indo para o caminho novo.* (Cf. GIOB, 06/09/1814. n. 71. f. 4). Seja como for, o anúncio, anota uma vez mais, a procedência portuguesa e inglesa de um dos pianos fortes em questão.
[562] GRAHAM, 1990, *op. cit.*, p. 155.

Figura 11 - Pianoforte vertical, John Broadwood and Sons, 1834.

Fonte: PEREIRA, 2013, *op. cit.*, p. 195.

Segundo Maurício Monteiro, enquanto o cravo representava a sociedade barroca e clássica, o piano foi um dos signos de civilidade dos novos tempos que marcam a ascensão do liberalismo econômico. As casas aristocráticas oitocentistas agregaram rapidamente ao seu mobiliário esse tipo de instrumento, em sua variação mais corriqueira, os chamados fortepiano ou pianoforte; que em termos musicais, revolucionaram a estilística rompendo com a resistência que havia ao seu uso em fins do século XVIII[563]. Em 1815 encontramos o organista e organeiro[564] Joaquim Bernardo Flores executando peças sacras na Matriz de Santo Antônio do Recife em *seo forte peano* recebendo para isso o valor de 10$000[565]. Como era de costume, a Irmandade do Santíssimo pagava ao organista 3$000 quando esse tem que tange o órgão pertencente a referida igreja, o que indica que o valor agregado represente o alugue do seu instrumento. É visível que esse tipo de instrumento já cai na familiaridade e adentra as igrejas, espaços em que por muito tempo os órgãos se fizeram senhores absolutos. Isso acontece pela facilidade de transporte dos pianofortes, como também os realejos e em detrimento aos gigantescos órgãos de tubo, os quais nem todas as igrejas possuíam. A

[563] *O fortepiano ou pianoforte foi criado em 1709 por Bartolomeo Cristofori, com o nome inicial de Gravicembalo col Piano e col Forte; em termos gerais, foi uma transformação feita a partir do cravo.* (Cf. MONTEIRO, 2008, *op. cit.*, p. 281-282). A demanda crescente por esse tipo de instrumento fomentou o surgimento de *luthiers*, que se apropriam de conhecimentos dos organeiros e tornam-se especialistas na manutenção de cordeofones, como foi o caso de José da Silva Reis que em 1811 anunciava na *Gazeta Idade d'Ouro do Brazil* seus préstimos a *quem quizer concertar Realejos, fortes pianos, Cravos, e todos os mais instrumentos de cordas* em sua casa *na Rua debaixo de S. Bento N. 24.* (Cf. GIOB, 31/05/1811. n. 6. f. 8).

[564] Antes de se associar a Santa Cecília do Recife, localizamos um registro de despesa de 1810 em que consta que o supracitado recebeu o valor de 8$960 por consertar o órgão da Igreja de São Pedro dos Clérigos. (Cf. ACMOR, LAB 2893. f. 15).

[565] ACMOR, LAB 2869. f. 50.

necessidade desses instrumentos de teclas nas funções polifônicas alimenta o mercado de aluguel e se constitui em mais uma via de ganho para os que vivem da música. Como em 1782 a Irmandade São José do Ribamar do Recife pagou *quatro pretos que conduzirão o organo* (possivelmente um realejo) *para a igreja e levarão outra vez a seu dono*[566], afim de celebrar com pompa a festa de seu orago. Em 1802, a Irmandade do Bom Jesus da Cruz da Igreja da Palma em Salvador aluga por duas vezes um órgão para os ofícios da Assunção e da Santa Cruz, pagando o valor de 0$640 ao *"locador"* anônimo[567]. Não encontramos referências de aluguel de instrumentos na igreja da Santa Casa de Salvador, nem em São Pedro e Santíssimo Sacramento do Recife na documentação levantada, parece-nos que esse é um habito de irmandades que não possuem cabedal tão elevado. No Rio de Janeiro Mayra Pereira localizou várias referências de aluguel de instrumentos, como também de partituras, que apareciam na documentação como venda de *muzica*[568].

Salvo o comentário capcioso de Tollenare em afirmar que em Salvador não existem *órgãos monumentais,* ele é assertivo em perceber que cada vez mais *um simples piano serve para acompanhar os coros; mas, por ocasião de menor cerimônia*[569]. Pelo menos na cidade da Bahia os órgãos eram mais utilizados, talvez a topografia da cidade explique. As ruas acidentadas dificultavam o transporte de fortepianos, realejos e similares de uma igreja para outra sem desafinar, ao contrário de Recife com suas ruas planas em que carregadores de piano conduziam a sonora carga sem grandes impactos ao som de suas canções de trabalho que marcavam a marcha e ecoavam pelos logradouros da cidade até o início do século XX[570].

Em meio a dinâmica do comércio musical, professores desta arte também atuavam como intermediários ou proprietários na compra, na venda e no aluguel. O trânsito destes educadores nas casas aristocráticas e nos espaços de ensino da música, além de seus contatos com *luthiers*, organeiros e "curiosos" que fabricavam, ofereciam mais uma oportunidade de amealhar alguma quantia nas transações. Os professores da música entendidos nas artes e em instrumentos eram competentes intermediários nesses comércios, nenhum comprador de cabedal, que desconhece detalhes técnicos sobre um instrumento não faria uma compra sem

---

[566] ACMOR, LAB 3095. f. 82.
[567] LEV-UCSal – Freguesia de Santana, cx. 2 – Bom Jesus da Cruz - GA/CHAN/IOMP/DC/31. *Fragmento do Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Bom Jesus da Cruz, 1755-1817.*
[568] PEREIRA, 2013, *op. cit.*, p. 227-240.
[569] Cf. TOLLENEARE, *op. cit.*, p. 315.
[570] Em 18 de fevereiro de 1838, carregadores de piano do Recife participaram da pesquisa chefiada por Mário de Andrade que, na ocasião, buscava registrar o canto de trabalho relacionado a essa atividade laboral ainda existente na cidade. (Cf. CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. *Cante lá que gravam cá:* Mario de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. 1994. p. 77. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo).

antes consultar um especialista que, na maioria das vezes, tratava-se deste mestre que frequentava a sua casa para dar formação musical aos membros do clã. Por exemplo, uma professora por nome de *Mademoiselle Faure,* anuncia no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro seus serviços como mestra de harpa na Praça da Constituição, n. 70; no mesmo anúncio, também oferece a venda de tais instrumentos a preço justo[571].

Diferentemente do Rio de Janeiro, que contava com a Câmara e a Capela Real, Recife e Salvador não possuíam instituições propagadoras da música desse porte. Contavam, desde o fim do XVIII, com a Irmandade de Santa Cecília apenas, que lutava para se estabelecer nos cenários das profissões e das devoções nessas espacialidades. Logo, grande parte das vendas dos instrumentos estiveram subordinadas a aquisição de particulares, os quais não direcionavam os usos destes em orquestras e sim em atividades de entretenimento entre parentes, convidados e agregados. Inclusive a crescente procura em período posterior ao recorte temporal desta pesquisa, levou interessados a anunciar sua demanda por instrumentos nas páginas do Diário de Pernambuco, como elenca Cinthia Barbosa[572].

Instrumentos e acessório utilizados para a prática musical também podiam ser adquiridos através de encomendas solicitadas a viajantes que cruzavam o atlântico, principalmente aqueles que vinham do Reino. Irmandades, amadores e professores da música foram os agentes de aquisição e de manutenção destes. Também não podemos deixar de afirmar que a Colônia já contava com a atuação de *luthiers* e organeiros. Desde do início do século XVIII, instrumentos importados e aqui fabricados circulavam no mercado local para atender uma demanda paulatinamente crescente. A arte de construir e restaurar órgãos é um exemplo de que como o fabrico de instrumentos poderia ser rentável. Por volta de 1775, um órgão chegava a custar aos cofres das irmandades em torno de 800$000[573], sem contar os reparos constantes da estrutura em madeira, teclas, encordoamento, foles e tubos; causados pelos desgastes do uso ou as intempéries do clima quente e úmido de Recife e de Salvador. Em junho de1805 o órgão da igreja da Santa Casa de Misericórdia da Bahia necessitava que muitas de suas peças fossem trocadas, para levantar e afinar o instrumento, o organista Antônio Paulo da Silva recebeu do tesoureiro a quantia de 16$000, não indicando que esse valor compreende o custo pelas peças trocadas[574]. Porém percebemos a lucratividade de dominar os conhecimentos sobre tal instrumento.

---

[571] ANDRADE, *op. cit.*, p. 167.
[572] SILVA, 2008, *op. cit.*, p. 106.
[573] DINIZ, 1969, *op. cit.*, p. 128.
[574] CMSMB – *Recibos Avulsos* - 02 de julho de 1805, n. 120.

Agostinho Francisco Leite (1722-1786) fora um desses artesãos do som, que de forma praticamente autodidata, através da observação de instrumentos trazidos de Portugal no século anterior, produziu as suas primeiras peças, sendo a primeira vendida aos beneditinos de Olinda por volta de 1750. Ele também foi responsável pela fabricação de instrumentos semelhantes para a Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, do Carmo e de São Pedro. A fama do organeiro se tornou tão grande que superou a habilidade de artífices locais e fez o mesmo receber encomendas de instrumentos de igrejas de Salvador e Rio de Janeiro[575].

Semelhantemente, seu filho, Salvador Francisco Leite (1761-1844), fora atraído pelas maiores possibilidades de trabalho na antiga capital do Estado do Brasil e para lá viaja entre 1793 e 1795. Em Salvador, atuou tanto como organistas na Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo e organeiro na Santa Casa de Misericórdia, no Convento do Desterro, Saúde e Glória, no templo dos Dominicanos e na Ordem Terceira do Carmo, que além de consertar o órgão fez também a manutenção em outros instrumentos, segundo indica Jaime Diniz[576]. Inclusive, essa versatilidade de atuação, permeava o cotidiano desses artífices que transformavam madeira e metal em instrumentos. O organeiro Antônio Paulo da Silva, o mesmo que também aparece entre os mestres da música que arrolados na querela com o mestre de capela da Sé e o Cabido, também se divide entre as artes de fabricar, tocar e ensinar[577]. Ademais, vale salientar que os dois referidos organeiros não estiveram sozinhos no mercado soteropolitano, encontramos um contemporâneo seu por nome de Antônio Francisco Lisboa (homônimo do célebre Aleijadinho) atuante no fim do século XVIII como organeiro[578], ofício que se expandirá com o advento do uso irrestrito dos cordofones de teclados (principalmente pianoforte e pianos), que obrigará alguns desses organeiros a se especializarem na manutenção deste tipo de instrumento[579]. Para além das encomendas, a aquisição desses grandes instrumentos, utilizados no cotidiano litúrgico das igrejas, era possível também nas lojas e nos armazéns que se erguem nas áreas de comércio da cidade, como observamos no exemplo já citado de um *órgão próprio para igreja* à venda na loja de Victorino dos Santos Pereira em 1811, em Salvador.

---

[575] DINIZ, 1969, *op. cit.*, p. 103-127.
[576] DINIZ, 1979, *op. cit.*, p. 156-202.
[577] Anexo B. Recebeu anos antes 20$000 da Santa Casa pelo concerto do seu órgão. CMSMB – *Livro de Receitas e Despesas 1797-1798*, Cód. 908, f. 15.
[578] CMSMB – *Recibos Avulsos* - 26 de junho de 1792, n. 84. Recibo assinado por Antônio Francisco Lisboa no valor 50$000 referente *ao concerto, que se fez no órgão do coro desta Santa Casa.*
[579] Carlos Tappe, alemão radicado na Bahia e residente à rua do Sodré, 47, possuía uma fábrica de órgãos, pianos e outros instrumentos, segundo nos conta Hebe Brasil. (Cf. BRASIL, Hebe Machado. *A música na cidade do Salvador.* Salvador: Prefeitura Municipal. 1969. p. 77.

Além de artigos para o comércio, os instrumentos musicais após a compra eram parte do patrimônio dos indivíduos, podendo ser repassados a herdeiros e, inclusive, vendidos para garantir alguma renda por aqueles que passavam dificuldades, como foi o caso do *Compozitor de Pianno, chamado Santos,* que *na rua direita da Misericórdia, ao pé do largo do Palácio* se põe a vender o seu instrumento de trabalho importado da Inglaterra *a troco de qualquer gênero*[580]. Esse tipo de instrumento era tão valioso que gatunos na madrugada do dia 24 de novembro de 1822 arrobaram a casa de *D. Rosa Maria da Soledade Varella,* e levaram vários *trastes de valor, entre eles um Piano*[581]. Impressiona o risco o qual se submeteram os ladrões, pois carregar um tão pesado objeto pelas ruas correndo o risco de serem pegos foi um grande ato de ousadia ou mais profunda necessidade. Bem, em todo caso os tais ladrões não iriam se expor se não possuíssem, de imediato, um receptador, alguém que pudesse submeter o instrumento a afinação (já que o deslocamento apressado com certeza o desafinou), e nesse contexto, os organeiros ainda são os especialistas nesse trato.

Como já salientamos, os periódicos têm um papel fundamental na expansão do mercado de artigos musicais, em Salvador isso fica visível no *Idade d'Ouro*. Já em Recife, no mesmo período, as vendas ficaram a cargo da exposição dos artigos musicais nas vitrines e nas portas dos estabelecimentos comerciais da vila. E quando se tratava de uma venda particular, quando o dono do artigo não possuía estabelecimento, confiava-se no *"boca a boca"* entre os agentes das práticas musicais em atuação.

Quanto ao patrocínio dos ditos profissionais, temos que nos ater que, nesse período, que vai muito além da ideia de "filantropia artística". Não se tratava de uma ação fruto da generosidade desinteressada do mecenas/contratante, como define Scherpereel[582]. Antes, um instrumento de barganha em termos de capital simbólico por aqueles que se inserem como incentivadores da arte numa sociedade que busca estabelecer novos padrões de requinte e de inserção. O mesmo autor classifica as formas de patrocínio como: individual, coletivo, real e associativo; e toma como fio condutor uma série de documentos que revelam detalhes sobre as formas de agenciamento dos músicos no mercado lisboeta na transição dos séculos XVIII para XIX[583]. Não possuímos o mesmo *corpus* de documentos para a realidade recifense e soteropolitana, mas podemos afirmar que, semelhantemente, neste lado do Atlântico, o patrocínio foi também muito mais do que uma forma de mecenato, foi uma relação de prestação de serviço. Através destes acertos muitas vezes os músicos garantiram sua

[580] GIOB, 21/10/1814. n. 84. f. 4.
[581] GIOB, 29/11/1822. n. 96. f. 4.
[582]SCHERPEREEL, 1999, *op. cit.,* p. 37.
[583] Idem, p. 38-41

sobrevivência, ascenderam socialmente e formaram redes de prestígio social dentre os círculos aristocráticos nos quais transitavam, como já pontuamos em trabalho anterior[584].

O patrocínio individual abarcou desde eventos particulares realizados em ermidas domiciliares, em capelas anexas aos casarios e em palacetes e/ou em celebrações de pequeno porte, semelhante ao jantar vivenciado por Maria Graham no palacete do então governado onde a senhora Rego estava a voz acompanhada por exímios cantores e pianistas que foram contratados para o evento[585]. É possível que a maior parte desses acertos não deviam nem possuir recibo assinado, inclusive seria uma estratégia dos *Diretores da Música* de Santa Cecília em não declararem esses ganhos à Irmandade, logo, muitos contratos foram realizados verbalmente e o pagamento fora efetivado no ato do serviço prestado, longe dos olhos dos demais músicos agenciados pelo diretor, que geralmente era um mestre de capela, organista ou professor de renome. Havia, também, o patrocínio individual indireto, como no caso do rico comerciante recifense Silvestre da Silveira, que, em 1805, deixa a cargo da Irmandade de São Pedro dos Clérigos o valor total de 68$190 para os gastos com seu funeral, sendo que quase um terço desse valor, cerca de 22$000 foi pago ao mestre de capela Jerônimo Coelho de Carvalho e ao organista[586]. De forma semelhante, Henrique José Brainer, outro comerciante famoso na praça do Recife, empenhou 48$280 nos gastos de seu funeral em 1810, sendo que 12$000 foram dispensados para os serviços musicais contratados pela mesma irmandade[587]. Na Bahia oitocentista, segundo João Reis, recibos foram encontrados e indicam o pagamento a músicos por tocarem nos velórios realizados primeiro nas casas e depois nas igrejas, demonstrando que em regra as irmandades cumprirem o que estava disposto nos testamentos em relação as suas exéquias não só na igreja[588].

O patrocínio individual não esteve apenas circunscrito ao espaço das cidades com certa urbanização. Por exemplo, Simplício Dias da Silva (1773-1829)[589] personagem

---

[584] NASCIMENTO NETO, 2014, *op. cit.,* p 127-137.
[585] GRAHAM, 1990, *op. cit.,* p. 143-144.
[586] ACMOR, LAB 2892. f. 126.
[587] ACMOR, LAB 2893. f. 14-15.
[588] REIS, 1991, *op. cit.,* p. 153-154.
[589] Simplício foi proprietário de um vasto plantel de escravos que, no fim de sua vida, contabilizava 415 (ao contrário dos 1800 que afirmava Koster), e esteve ligado ao cultivo de algodão e outros produtos do Sertão, chegando, inclusive, a reunir forças com comerciante e latifundiários locais para conseguir a implementação da *Alfândega e Inspeção do Algodão* da vila de Parnaíba a partir de 1817. Decreto de 22 de agosto de 1817. (Cf. *COLLECÇÃO DE LEIS DO BRAZIL*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1980. p. 51-52). Disponível em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/doimperio/colecao1.html. Acesso em: 17 de dez. de 2018). Simplício é apontado como filho legitimado de Domingos Dias da Silva e sua mãe era uma mestiça, por nome de Claudinha Josefa. Porém muitos de seus biógrafos não localizaram documentos que comprovem essa "má" origem. Provável que o mesmo tenha escamoteado o defeito de cor, principalmente por ter tido uma trajetória diferente de seus pares de mesma qualidade. Na contramão, Simplício teve uma ampla formação em Lisboa e voltou para herdar os bens do pai ao lado de seu irmão Raimundo (Cf. REGO, Junia Motta Antonaccio

controverso do processo de independência da província do Piauí, foi um grande admirador da arte musical. Segundo Tollenare, *o mesmo viajou na França e Inglaterra, e ali aprendeu ao conhecer o respeito devido a civilização; ocupa-se das letras e belas-artes, vive com um luxo asiático, mantém músicos com grande dispêndio*[590]. Henry Koster nos dá a saber que essa banda era composta *por seus escravos, alguns educados em Lisboa e Rio de Janeiro*[591]. O que se sabe é que seu inventário aberto em 1833 revela um rico patrimônio de 21 fazendas de gado, algodão e outros produtos para exportação, centenas de escravos, seu suntuoso palacete inglês e *quatro caixas com instrumentos musicais no valor de cento e vinte mil réis*[592].

Para demonstrar o agenciamento coletivo de músicos, indicamos a ocasião da derrota da Revolução Pernambucana de 1817, em que os comerciantes da praça de Salvador realizaram uma grande celebração, com um cortejo de importantes autoridades da capitania e homenagens ao Conde dos Arcos, que veio acompanhado sob música militar de um destacamento da cidade. O governador foi recebido defronte ao Palácio da Bolsa, por *magnífica orquestra* que executava hinos alusivos a vitória sob a sublevação, seguindo de luxuoso jantar com cerca de 600 participantes. A nata da sociedade soteropolitana degustou, nessa noite memorável, um cardápio variado ao som das principais peças musicais executadas em Viena, Paris e Roma; além das danças inglesas e espanholas bailadas pelas senhoras presentes sob acompanhamento daquela grandiosa orquestra[593]. Com toda certeza o conjunto de comerciantes foram os responsáveis pelo patrocínio musical desta comemoração, através de suas generosas doações, já que a própria construção do Palácio que abrigou a festa não fora realizada com o erário régio, e sim através de algumas formas de arrecadações entre os homens de cabedal da cidade.

O patrocínio real esteve ainda mais circunscrito ao ambiente de Corte, onde músicos profissionais recebiam a referida pensão devido as suas atividades direcionados aos músicos que fizeram parte da Capela e Câmara Real, como José Maurício, Marcos Portugal, entre outros. Nem todos obtiveram o êxito de conseguir inserção nesses espaços como músicos remunerados, como o caso do baiano Damião Barbosa de Araújo. O itaparicano acompanha o príncipe regente para o Rio de Janeiro junto à Brigada da Marinha, em diversas ocasiões serve como músico em eventos da família real de forma voluntária até que a partir de 1814, quando

---

Napoleão do. *Dos Sertões aos Mares: história do comércio e dos comerciantes da Parnaíba, 1700-1950.* 2010. p. 140-144. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciência Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói).

[590] Cf. TOLLENARE, *op. cit.*, p. 149.

[591] Cf. KOSTER, v. I, *op. cit.*, p. 243.

[592] Cf. REGO, *op. cit.*, p. 145.

[593] PAGANO, Sebastião. *O Conde dos Arcos e a Revolução de 1817.* Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1838. p. 259-262.

percebe a resistência em ser admitido como músico pensionista começa a dirigir súplicas a realeza e, sem ser atendido, regressa à Salvador com sua família e com o orgulho ferido[594].

Houve tanto em Recife como em Salvador foi o agenciamento pontual de alguns dos grandes mestres da música dessas cidades afim de celebrarem acontecimentos pertinentes a família real ou relacionados às festas e às procissões régias arcadas a partir da arrecadação das Câmaras de Senado. Segundo uma estimativa de Vilhena, os gastos anuais da Câmara de Salvador com atividades festivas eram frequentes e envolvia procissões e missas cantadas em algumas das principais igrejas da cidade[595]. A apoteose de todas as festas de cunho político e religioso era com certeza o *Corpus Christis.* Essa grandiosa festa contava sempre com acompanhamento musical no trajeto de sua procissão, missa cantada e *Te Deum*[596] sob a batuta do mestre de capela da própria Câmara ou daqueles que serviam nas igrejas coparticipantes, geralmente dos templos que reuniam sob determinada devoção uma parcela considerável da elite local, tais como a: Matriz do Corpo Santo e do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio no Recife; e do Santíssimo Sacramento do Passo e na Sé de Salvador. Segundo Ediana Mendes *até o ano de 1816 empregou-se em média 250$000 anuais, e nos anos seguintes uma média de 40$000. A mudança repentina deve-se, provavelmente, à perda de interesse do poder civil em investir numa procissão de baixo apelo devocional*[597].

Por último, temos os patrocínios associativos, que se davam, sobretudo no âmbito das diversas agremiações religiosas que permeavam o cotidiano da devoção nas espacialidades da América portuguesa. Como já pontuamos ao longo do texto, são os mestres de capela os grandes responsáveis em dirigir a música nesses espaços. Esses eram confirmados no posto através de uma escolha dirigida pela mesa, em alguns casos, músicos que, esporadicamente, prestavam serviços à irmandade e dirigiam requerimento para que seu nome fosse aceito quando da vacância do cargo. Seu pagamento estava definido em quartéis anuais, que não seguiam o calendário vigente, mas estava pautado pelo ano confraternal. Por exemplo, em São Pedro dos Clérigos do Recife começava e termina dia 29 de junho de cada ano. Em tese, dois quartéis deveriam ser pagos de julho a dezembro e outros dois de janeiro a junho. O que efetivamente nem sempre ocorria devido a problemas de ordem financeira, como o ocorrido em junho de 1817, quando Jerônimo Coelho de Carvalho recebeu desta irmandade o valor de 89$000 referente a quatro quartéis atrasados, sendo pagos antes do fechamento do ano

[594] BLANCO, *op. cit.*, p. 33-35.
[595] VILHENA, 1969, *op. cit.*, p.74-75.
[596] Idem, p. 29.
[597] MENDES, Ediana Ferreira. *Festas e procissões reais na Bahia colonial séculos XVII e XVIII.* 2011. p. 70. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

confraternal e da entrega dos livros para o tesoureiro e escrivão eleitos para o ano seguinte[598]. O quartel era referente a um serviço específico já estabelecido em ata e inscrito no livro de termos da irmandade. No caso de Jerônimo, o seu quartel diz respeito apenas às missas polifônicas realizadas todas as quartas-feiras na referida Igreja. Semelhantemente, ocorriam com os mestres da Santa Casa de Misericórdia que recebiam seus salários em quartéis e dispunham de uma quantia que variava para organizarem a música das seguintes festas: Visitação, Santo Antônio, Domingos da Quaresma, Semana Santa, São Martinho e Procissão dos Fogareos[599].

Afinal, entender as dinâmicas comerciais dos instrumentos musicais e as formas de patrocínio da atividade do músico é dar materialidade às possibilidades de amealhar lucro que essa categoria artística pode mobilizar a partir do exercício da arte. Os que vivem da arte estavam imersos em uma atmosfera em que a arte se torna "oxigênio" para alimentar a fogueira do desejo por civilidade que arde no seio das elites, inflamada pelas referências europeias cada vez mais arraigadas no gosto e no costume urbano. Para tanto, esses sujeitos foram construtores e vendedores de artigos musicais; agenciadores e contratados em eventos públicos ou privados de caráter particular, coletivo, real ou associativo para usarem da arte para entreter, ostentar, homenagear e bajular autoridades. No alvorecer do século, cada vez mais os artigos relacionados à prática musical profissional e amadora encontra um caminho que pode ter partido das fábricas de instrumentos na Europa e/ou da escrivaninha dos compositores rumo aos salões das casas aristocráticas e das casas de ópera. Esses instrumentos e partituras repousaram sob as hábeis mãos e os olhos atentos de talentosos anônimos que compuseram orquestra de pequeno e grande porte atuantes nas duas periferias ultramarinas discutidas neste texto. Neste processo se insere as relações de contratação e financiamento das execuções musicais na esfera pública e privada. Entre arranjos e rearranjos, a oferta e a posse de instrumentos; além da expansão das oportunidades de prestação de serviços pavimentam o caminho do músico profissional rumo ao reconhecimento do caráter nobre e civilizador de sua arte, reflexo puro de concepções europeias que permearam o cotidiano das elites urbanas de todo o Brasil oitocentista.

[598] ACMOR, LAB 2893. f. 71.
[599] ACMOR, LAB 2892. f. 39.

5 LUGARES, SUJEITOS E SONS: ESPAÇOS DE ATUAÇÃO DOS MÚSICOS E GOSTO MUSICAL

A diversificação de espaços e a modernização do repertório musical tenderam a se expandir nas primeiras décadas dos oitocentos nas *urbes* da América portuguesa. Todavia, a manutenção do pieguismo barroco e da influência do catolicismo nos ritos do cotidiano contribuíram para a manutenção das igrejas como principal recinto de sociabilidade pública. Consequentemente, com a diversificação do gosto musical e a profissionalização dos músicos, esses espaços investem ainda mais na prática musical para atender a uma demanda que acompanha as transformações da sociedade que, cada vez mais, aprecia a polifonia no interior dos templos. Neles, aprendizes aperfeiçoam suas habilidades, anônimos ganham notoriedade e músicos mantêm um ambiente importante no qual amealham a sua subsistência. Neste sentido, seguiremos alguns apontamentos sobre as dinâmicas internas relacionadas à prática da música sacra no interior de algumas das principais igrejas situadas nas espacialidades aqui trabalhadas, com a finalidade de entender as proximidades e os afastamentos destas realidades. Num segundo momento, discutiremos sobre o estabelecimento das casas de espetáculo no Recife e em Salvador, entendendo que, por décadas, se constituíram como os principais lugares de execução pública de música profana, responsáveis por fomentar a apreciação da música profissional de influência europeia e brasileira entre diversas camadas sociais que a elas tinham acesso como espectadores. Nesses palcos, músicas sob a influência do *classicismo vienense*[600], óperas italianas, lundus e modinhas alcançaram uma popularidade ímpar e a partir dos seus proscênios adentraram os salões aristocráticos durante grande parte dos oitocentos. Problematizaremos, ainda, a presença de músicos profissionais nas fileiras militares na margem de cá do Atlântico que, em fins do século XVIII, sob a influência da institucionalização das bandas dentro das corporações portuguesas assistem um processo de formatação semelhante, ocasionando sua proliferação durante todo o século XIX. Processo que consolidará as tropas de linha, milícias e ordenanças como mais um espaço de ensino, aperfeiçoamento e de difusão de saberes musicais; além de auferir, em alguns casos, visibilidade e poder numa perspectiva horizontal das hierarquias. E por fim, lançaremos

[600]Tem a tradição clássica como doutrina estética, mas que se alicerça pelas releituras realizadas por renascentistas, a *Escola de Viena* se caracterizou pela influência da cultura popular, os contrastes entre Maior-Menor e a inclusão de minuetos nas sinfonias tendo como maiores expoentes os austríacos Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). GROUT, Donald. Jay; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994. p. 534-541.

alguns olhares e inclinaremos nossos ouvidos para ouvir o ecoar das sonoridades, das possibilidades de existência e da importância das orquestras de ruas que desde dos primórdios do XVIII dão o tom nos eventos públicos e privados.

5.1 *Te Deum Laudamus*[601]: sobre música e músicos nos espaços sacros

Os ritos do universo católico demarcavam uma forma específica de organizar o tempo nas vilas e nas cidades coloniais. A partir do badalar dos sinos, estabelecia-se as horas do dia dedicadas ao trabalho, ao descanso e os momentos de chamamento à devoção. No interior dos templos, entre a homilia e os responsórios, a polifonia cumpria sua missão de solenizar a liturgia, além de atrair a atenção dos passantes, arrebatando-lhes sentidos e causando contrição nos corações dos participantes do ofício divino. A música que ecoava das vozes e dos instrumentos também se prestou a demonstrar o cabedal financeiro da irmandade ou da ordem terceira que estava por trás deste espetáculo, enquanto patrocinadores, em um contexto de embates, de conflitos e de negociações entre os indivíduos a partir dos diversos espaços de enunciação das urbanidades coloniais. Na ocasião da festa do Bonfim em Salvador, na primeira década dos oitocentos, Ver Huell afirma que *a música vocal e instrumental, os religiosos em trajes resplandecentes, as nuvem de incenso à frente do comprido altar rodeado de ardentes velas de cera, a multidão de joelhos, tudo tinha algo de impressionante e condizia a alma a uma atmosfera religiosa*[602]. Por outro lado, mesmo com a ascensão de uma urbanidade moderna alavancada pelo incremento das atividades mercantis, a formação de comunidades estrangeiras e, consequentemente, a implementação mais contundente de hábitos burgueses, as principais sociabilidades dos moradores da vila do Recife e da cidade de Salvador ainda eram as missas, as procissões, os batismos e os casamentos. Em uma celebração a Nossa Senhora da Conceição, mais conhecida como *Igreja da Praia*. Lindley acentua o caráter desgastante da missa que assistira em pé, pois o templo, como era corriqueiro em todas as igrejas da Bahia e de Pernambuco, não possuía assentos, o que transformava as três horas de celebração em um martírio para o inglês desacostumado.

[601] No latim se traduz: A ti, ó Deus, louvamos. Este hino é atribuído a Santo Ambrósio ou Santo Agostinho, que, segundo a tradição, em um rapto de fervor religioso, o improvisaram na Catedral de Milão, entoando alternadamente os seus versículos. *Te Deum* também serve para nomear a cerimônia solene em ação de graças. (Cf. OLIVEIRA, Adilson Luiz Pereira de. *Dicionário Jurídico de Latim:* expressões em Latim. Joinville/SC: Clube dos Autores, 2011).
[602] VER HUELL, *op. cit.*, p. 239.

Todavia, ele chama a atenção quando da apresentação de uma orquestra completa com uma parte vocal[603] que, pelo visto, era de boa qualidade, já que, em outros momentos, o estrangeiro não poupou críticas às sonoridades produzidas por orquestras e por bandas da cidade. O inglês partilhara o que estava no gosto não só das elites locais, mas cativava também toda sorte de gentes: as chamadas *missas cantadas* que, geralmente, tinham como ponto alto a execução de um *Te Deum*[604].

A polifonia sacra setecentista que ainda permeia os cenários sacros adentrados por Ver Huell, Lindley, Koster e Tollenare ascende, a partir de um cenário virtuoso de mestres locais sob a influência do barroco português. Esse estilo musical se dissemina a partir da década de 1730 através das obras de Carlos Seixas, de Domenico Scarlatti e de Antonio Teixeira, desaguando: no *Te Deum*, no *Salve Regina* e *Divertimentos Harmônicos* de Luís Álvares Pinto em Recife[605]; e no Tratado em prosa barroca escrito por Caetano de Mello de Jesus, em Salvador. Além destes dois célebres, poderíamos citar pelo menos mais meia dúzia de contemporâneo. Homens elogiados como músicos de qualidade e como compositores eloquentes. Todavia, praticamente nada do que compuseram, cantaram ou tocaram nos chegou até hoje. Segundo Castagna, esse fenômeno tem sido atribuído ao declínio do estilo *barroco* em fins dos setecentos, sinalizado pela pouca utilização destes repertórios no XIX. Sendo assim, músicos e copistas pararam de executar e de copiar obras locais e, lentamente, as composições coloniais foram se perdendo em meio aos incêndios, às traças e aos extravios de acervos públicos e particulares[606]. O que nos chega ainda são as composições de outras partes da América portuguesa, em maior número de Minas Gerais[607] e de São Paulo, em

---

603 LINDLEY, *op. cit*., p. 89.

604 O *hino* não era executado apenas em grandes celebrações de caráter político-religioso; em eventos mais comuns, convencionou-se a entoá-lo. Por exemplo, o Compromisso do Santíssimo Sacramento do Recife, estabelece em seu capítulo 10º que, após os trâmites burocráticos de transição da mesa regedora, *hirão todos a Igreja, e se rezara um Te Deum, e será cantado, sendo á custa do Juiz.* (Cf. AHU – *Pernambuco* – Cód. 1674. LAPEH-UFPE.

605 RÖHL, *op. cit*., p. 208

606 CASTAGNA, Paulo Augusto. *A produção religiosa nordestina e paulista no período colonial e imperial*. *In:* Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, s/d. p. 3. Disponível em: http://docplayer.com.br/20715541-A-producao-religiosa-nordestina-e-paulista-no-periodo-colonial-e-imperial.html . Acesso em: 10 de ago. de 2019.

607 Em destaque *os compositores de Vila Rica Inácio Parreiras Neves (c.1730-c.1794), Francisco Gomes da Rocha (c.1754-1808), Marcos Coelho Neto (1763-1823) e Jerônimo de Souza Lobo (que floresceu entre c.1780-1810), entre outros.* Em outras cidades mineiras, *José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, da Vila do Príncipe, atual Serro (1746?-1805) e Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813), de São José del Rei, atual Tiradentes.* (Cf. CASTAGNA, Paulo Augusto. *A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX*. Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, s/d p. 6. Disponível em: https://www.academia.edu/1082746/A_M%C3%9ASICA_RELIGIOSA_MINEIRA_NO_S%C3%89CULO_XVIII_E_PRIMEIRA_METADE_DO_S%C3%89CULO_XIX . Acesso em: 30 de ago. de 2019).

especial as obras de André da Silva Gomes (1752-1844), o qual Regis Duprat inventariou cerca de 130 composições em gêneros sacros variados[608].

Em igrejas que possuíam seu coro fixo, como eram os casos das catedrais de Olinda e Salvador, além da Santa Casa de Misericórdia, a execução do hino solene ficava a cargo de *capelães* e *meninos do coro* que entoavam o canto latino em prosa rítmica que, a partir do Renascimento, conta com o aparato polifônico. Já nas igrejas que não possuíam cantores permanentes foi comum a contratação de clérigos para esse fim. Jerônimo Coelho de Carvalho, quando esteve à frente como mestre de capela de São Pedro e do Santíssimo do Recife, durante as celebrações da Semana Santa, contou com um conjunto de cantores formado pelos *Pe. Manoel Pereira e o Frei Antônio da Conceição* (baixos); *Suchantre da Sé Olinda, Pe. Ignácio e Pe. Tinoco* (tênor); *Pe. João Pedro* e *Pe. Manoel Antônio* (contraltos), *tiple do texto* (a voz mais aguda entoada, geralmente, por mancebos) e o *Pe Farias* (Bradaido)[609], para a execução do hino neste momento específico. Apenas a paramenta vocal nesse ano custou aos cofres do Santíssimo um total de 134$000, deste total, o músico vindo de Olinda recebeu 24$000, o mais bem pago entre todos, devido ao cargo que ocupava na catedral e sua qualificação na arte da música[610].

Segundo o grande mestre Jaime Diniz, a identidade dos cantores e dos instrumentistas, bem como os detalhes da formação das orquestras que acompanhavam os eventos estariam silenciados pela ausência de documentação. O que resta, na maior parte dos casos, são citações indiretas e apontamentos que essas orquestras eram compostas por *profissionais, ou semiprofissionais, inclusive os falsetistas quando o mestre não dispunha de vozes infantis*[611]. No entanto, por vezes, as incursões nos arquivos nos rendem surpresas que nos motivam a mergulhar cada vez mais na documentação a procura de mais rastros, vestígios e sinais sobre a História Social da Música. Como exemplo, encontramos, na Misericórdia da Bahia, um recibo datado de 30 de maio de 1819, no qual, o então mestre de capela, Francisco de Paula de Araújo, recebeu a quantia de 50$500 das mãos da tesouraria da instituições pelos serviços musicais prestados, quando das exéquias do antigo Provedor e Benfeitor Manoel da Silva Cunha[612]. Por motivo que desconhecemos e, contrariando a maior parte dos registros sobre atividade musical, este documento traz uma rara referência à composição da orquestra agenciada e regida pelo mestre Francisco de Paula para abrilhantar este momento fúnebre

[608] DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. p. 231.
[609] ACMOR, LAB 2893. f. 9; ACMOR, LAB 2896. f. 9. O *bradaido* ou *bradado* segundo Bluteau corresponde *a Música da Semana da Paixão, he o que repete os ditos de Pilatos.* (Cf. BLUTEAU, v. I, *op. cit*., p. 194).
[610] ACMOR, LAB 2896. f. 9.
[611] Cf. DINIZ, 1993, *op. cit.* p. 25.
[612] CMSMB – *Recibos Avulsos* – 30 de maio de 1819, n. 36.

entre outros de celebração no interior da igreja desta instituição. Segundo afirma o mestre, dos 50$500 que

> *recebi do Illustrissimo Senhor Joze Coelho da Cunha, como Terseiro da Santa Caza da Mizericordia (...)a saber 38$400 para 24 Muzicos a 1$600 casa hum, 4$000 para o organista, 8$000 paga da cara a 320 reis a cada hum, delos reis para eu pagar a Irmandade de Santa Cecilia segundo o seu compromisso; exvido não ter recebido paga alguma não só por cantar, como também de administrar a Muzica do officio, que se fes no dia 24 do prezente pela alma do falecido Manoel da Silva Cunha: por ter recebido a quantia asima; passei o prezente. Bahia 25 de Maio de 1819. São 50$500. O Padre Francisco de Paula de Araujo e Almeida*[613]

Agindo de acordo a função de *Director das Festa*s assentado em Santa Cecília, o padre Francisco desconto no ato do pagamento aos seus músicos o valor reservado aos vinténs da irmandade baiana. Em seu quarto capítulo, o *Compromisso* da agremiação dos músicos estabelece que a cobrança de *hum tostão* por cada *responsos*[614]*, anjinhos, e officios* celebrados por seus diretores da música[615]. Valor que deve ter sido reajustado despois de mais de 25 anos que distanciam o documento e a prestação do serviço relatado pelo trecho acima. A partir dele, somos levados a pensar também acerca do tamanho das orquestras em celebrações, em que foi investido um valor três vezes maior que esse. A exemplo: na Semana Santa de 1820 no Santíssimo do Recife, em que o mestre de capela receberá 182$000 para organizar a orquestras na *quinta-feira mayor* e no domingo da ressurreição[616]. Quantos músicos foram mobilizados para tal momento? A resposta não a temos, mas a julgar pelo quantitativo de profissionais que assistiram ao ofício do benfeitor da Santa Casa, podemos julgar que se tratou também de algumas dezenas de sujeitos.

Pensando ainda sobre a citação, a morte dos que possuíam cabedal, como já mencionamos, sempre foi solenizada com música, desde a missa de corpo presente, cortejo para o enterramento até as missas pelas almas, cantores e instrumentistas agregavam pompa e pela distinção ao conjunto das exéquias. O já mencionado comerciante Silvestre da Silveira tem sua morte celebrada não somente em São Pedro dos Clérigos, mas também encontramos um pagamento no valor de 16$000 à Jerônimo Coelho de Carvalho e 2$000 ao organista (provavelmente a José Maria do Sacramento Brainer)[617] para acompanhar missa de corpo

---

[613] Ibdem.
[614] *O que se diz ao defunto, antes que o sacerdote diga a oração.* (Cf. BLUTEAU, v. II, *op. cit.*, p. 293).
[615] Anexo A, Capitulo 4.
[616] ACMOR, LAB 2896. f. 90.
[617] Religioso do hábito carmelita, filho do já citado comerciante José Henrique Brainer, encontra-se registrado como professor em Santa Cecília do Recife em 1803. (Cf. ACMOR, LAB 351. *f. 1*3v).

presente em 1805[618]. Martinho de Melo e Albuquerque, ligado às elites fundiárias setecentistas de Pernambuco, dá entrada como irmão devoto de Santa Cecília no ano de 1809 e estabelece o pagamento prévio de 21 (vinte e uma) missas em sufrágio de sua alma; ainda especifica que, em uma, deve ser entoado um *Te Deum Laudamus*[619]. Também quando da ocasião do ofício celebrado diante da morte do ex-governador da capitania D. Tomaz José de Melo em 1805, no Santíssimo de Santo Antônio, se gastou um total de 44$000[620]. Na Bahia, na véspera do natal de 1802, Lindley narra, com riqueza de detalhes, uma cerimônia de corpo presente na Igreja de São Francisco. Destaca a pompa e disposição dos dignitários e aponta a presença do então governador, Francisco da Cunha de Menezes (1747-1812), e um vasto clero (que recebia para se fazer presente). Além do rico esquife que guarda o defunto, o inglês pontua que, na hora determinada, o *ofício foi cantado com acompanhamento de órgão e de uma banda completa*, depois seguiu uma pequena procissão dentro do templo onde o corpo foi sepultado por ser de um importante coronel residente na Ilha de Itaparica[621].

Foi comum aos que deixavam registrado no testamento ou às famílias ricas que após o enterramento, durante as missas rezadas, para expiar os pecados do morto, que a música se fizesse presente dando pompa ao evento e demonstração pública *post-mortem* de desprendimento, importância, zelo e devoção. Pelo menos era isso que se tentava transparecer em uma sociedade onde a fé era um instrumento de poder e as formas de demonstrá-la (teatralizá-la) eram signos de distinção social. Na Misericórdia, em fins do XVIII, foi pago o valor de 66$880 ao *reverendo presidente do coro desta Santa Casa Padre José Luiz de Souza pelo ofício aos irmãos falecidos e 5ª feira maior e as importantes festas,* exéquias, geralmente, eram realizadas à base do cantochão[622]. Em lugares em que não havia mestre de coro, o cantochão era executado por um coro não fixo, regido por um organista ou um mestre de capela, responsável pela polifonia nos ofícios dos irmãos falecidos. Morrer e ter a morte celebrada de forma gloriosa com música e os sacramentos devidos se assemelhava à morte dos santos e a do próprio Cristo. Essa fórmula, no imaginário de parte da cristandade moderna, garantiria uma entrada gloriosa no Reino dos Céus[623].

Enquanto isso, no mundo dos vivos, por trás das apresentações polifônicas nos templos mais importantes, quase sempre esteve o patrocínio das elites locais. Através do Senado da Câmara acionavam o Cabido, pároco ou juiz da irmandade para celebrarem, com

[618] ACMOR, LAB 2895. f. 136.
[619] ACMOR, LAB 343. f. 19.
[620] ACMOR, LAB 2895. f. 136.
[621] LINDLEY, *op. cit*., p. 97-98.
[622] CMSMB, Cód. 902 - *Livro de Receita e Despesas do Irmão recebedor das esmolas, 1791-1792.* f. 12.
[623] REIS, 1991, *op. cit*., p. 103-110.

toda a pompa, os eventos relacionados à vida da monarquia portuguesa, como quando do nascimento de D. José (1761-1788), o príncipe da Beira e Duque de Bragança. Nesta a Câmara de Salvador em carta ao Cabido da Sé requereu que se celebrasse no domingo (02 de maio de 1762) *um Te Deum Laudamus em ação de graça (...) fazendo pública nossa demonstração de alegria com quarto noite de luminarias*[624]. Semelhantemente, se fez quando do nascimento em 1774 da infanta Maria Clementina de Bragança que faleceu dois anos depois[625]. Em 1808, a Câmara de Salvador gastou 12$800, com armações nas janelas do prédio e 6$400 para dali se entoar um *Te Deum Laudamus* quando da chegada da família real em Salvador [626]. Um valor relativamente baixo, devido a urgência em que foi organizada a celebração pública. Diferentemente da solenidade de aniversário deste evento em 1812, em que se gastou com a música um total de 492$630. Muito mais do que uma soma elevada desprendida em música e estrutura para sua execução[627] era um esforço das elites locais em chamar para si a atenção do regente, na tentativa de devolver à capitania da Bahia e à própria cidade de Salvador, parte da centralidade perdida para o Rio de Janeiro. Isso se reflete nas despesas gerais do Senado da Câmara, em festas que celebram a monarquia portuguesa, nos anos posteriores a 1808.

Quadro 4 - Extração das Despesas da Câmara do Senado de Salvador

	1809	1810	1811	1812
Festividades	3:588$620	3: 540$640	3:732$110	1:600$300
Obras Públicas	1:853$110	1:538$280	3:995$904	4:633$979

Fonte: GIOB, 13/04/1813. p. 3[628].

E mesmo com a independência política, os esforços para manter os ritos relacionados à monarquia dos Bragança ainda se fazem vivos na Bahia Imperial. Em 1825, na festa de *Corpus Christi*, foram gastos pela mesma Câmara uma soma de 75$520 de cera, onde 61$600 foram para a armação da Igreja do Colégio e janelas da Câmara (para assistir a procissão), além da vultuosa quantia de 307$300 de música durante a procissão e a celebração na antiga igreja inaciana[629].

Do que se ouvia ecoar a partir do coro, da *estante* e da nave central das igrejas, mais corriqueiramente do que os *Te Deuns* das missas solenes. Essas são as *Matinas* ou *Oficio da*

[624] LEV-UCSal – Manuscritos Diversos, pasta 11 – *Correspondência do Senado da Câmara ao Cabido solicitando um ato de ação de graças pelo nascimento do príncipe da Beyra.*
[625] LEV-UCSal – Manuscritos Diversos, pasta n. 17. *Correspondência para o Cabido informando do nascimento da Infanta (...) e orientando como deveria ser o ritual para a celebração,* 1774.
[626] MENDES, *op. cit*., p. 135.
[627] Idem, p. 136.
[628] Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749940. Acesso em: 16 de jul. de 2019.
[629] MENDES, *op. cit*., p. 139.

Leitura e as *Vésperas*. As *Matinas* sempre realizadas nas primeiras horas do dia, constituídas por dois momentos de acompanhamento polifônico, o *Hino* seguido da declamação de três salmos ou partes de salmos (Salmodia), cada um com a respectiva antífona (o cantochão executado antes ou depois de cada recitação). Já às *Vésperas,* eram e ainda são celebradas à tarde, entre 15 e 18 horas. Mas o termo também define composições ou cânticos sobre os textos dessa hora canônica. Em 1804, gastou-se um total de 66$640 para executar *Matinas, Vésperas* e *Te Deum* na festa do Santíssimo; no ano seguinte, esse custo subiu para 85$000 [630]; nos anos subsequentes, esse valor foi sendo acrescido até alcançar a marca de 110$000[631], o que demonstra que, cada vez mais, a qualidade instrumental e a vocal se elevaram, não só para execução do hino solene.

Porém, o *Te Deum* sempre teve seu destaque e sempre se fez presente nas mais diferentes ocasiões em Recife e em Salvador entre os séculos XVIII e XIX. No 14º capítulo do Compromisso do Santíssimo do Recife diz que o *Te Deum, que se costuma cantar ao recolher o Santíssimo Sacramento, quando sahe aos enfermos, será sempre acompanhado com órgão, para o que se fará ordenado anual a quem saiba tocar, e que esteja prompto a toda hora do dia, e da noite, per si, ou por outro*[632]. Aqui a poderosa irmandade recifense emprega, em uma celebração que envolve a mística de unção aos enfermos, um momento muito mais de contrição do que de celebração de ação e de graças. A polifonia cumpre aí seu papel de ambientação sonora da mística, que levava a sinestesia e a êxtase espiritual aos desenganados, que só possuíam a benevolência dos santos frente às suas enfermidades. Apesar da excepcionalidade da circunstância, o hino solene esteve relacionado a celebrações em louvor e gratidão às datas litúrgicas e aos eventos relacionados às elites locais e à monarquia.

Havia um modelo reinol de liturgia, dentro das possibilidades, buscou-se que as similaridades com os ritos das catedrais do Reino, reafirmassem os laços de vassalagem. Logo, o então bispo D. Luiz de Santa Teresa foi orientado, por carta, a realizar em 06 de junho de 1752 uma missa em ação de graças com um *Te Deum Laudamus* na Sé de Olinda, em celebração à aclamação do rei D. José I[633]. Semelhantemente, a Câmara do Recife ordena a execução de um *Te Deum Laudamus* no dia 22 de abril de 1808, na Matriz do Corpo Santo,

---

630 ACMOR, LAB 2895. f. 114-120.
631 ACMOR, LAB 2896. f. 10-15.
632 AHU – *Pernambuco* – Cód. 1674. LAPEH-UFPE.
633 CORREA, Filippe Neri. *Relação das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz acclamaçam do mui alto e poderoso rey de Portugal D. José I nosso senhor (...).* Lisboa: Officina de Manoel Soares, 1753. p. 4-5. Disponível em: https://archive.org/details/relacadasfesta00corr/page/4. Acesso em: 23 de nov. de 2019.

em graças pela chegada dos Bragança em terras topicais[634]. Curiosamente, Lídia dos Santos aponta que, além do vocabulário político, as lideranças do movimento de 1817 (separatista e antimonárquico) se apropriaram das tradicionais cerimônias como instrumento de reafirmação de poder do novo governo estabelecido. Assim sendo, missas cantadas com *Te Deuns* foram realizadas para celebrarem as facetas dos revolucionários[635]. Mesmo com a derrocada do movimento revolucionário em 19 de maio de 1817, logo em seguida, Luís do Rego Barros e o Senado da Câmara mandam celebrar a restauração com festa, com luminárias e a com execução do hino solene em várias igrejas da vila[636]. E essa profusão sonora que tomou conta da cidade foi executada pelos mais exímios músicos do momento, como Marcelino da Costa, que deu entrada como professor em Santa Cecília do Recife ema 11 de outubro de 1796[637]. Encontramos o músico, no dia 24 de maio de 1818, regendo uma orquestra em um culto de ação e graça, para celebrar a restauração do poder monárquico em Pernambuco[638].

Outros gêneros também eram executados em momentos bem específicos do ano litúrgico, como o *Mizerere* ou *Miserere* que, segundo Bluteau, tratava-se do *salmo que em Latim começa por estas palavras Miserere mei Deus*[639]. Mais especificamente, o Salmo 51, em uma versão musicada pelo compositor italiano *Gregorio Allegri na década de 1630* durante o papado de Urbano VIII, que, ao longo dos séculos, torna-se a principal peça entoada nas celebrações da Quaresma. No Santíssimo Sacramento do Recife, Jerônimo Coelho recebe, em abril de 1799, o valor total de 9$000 pelo acompanhamento aos *misereres* cantados nas *Matinas* dos seis domingos da Quaresma naquele ano[640]. O mesmo valor é pago pelo Santíssimo do Recife no ano de 1795[641]. Assim cada *miserere* executado sai no custo de 1$500, um valor baixo para permitir o acompanhamento de muitos instrumentos; sendo assim, o órgão dava o tom da polifonia quando o orçamento era reduzido para a peça a ser executada. Dinâmica semelhante ocorreu na Bahia, no que tange os gêneros do Ofício Divino, todavia, os documentos que acessamos dizem respeito à Santa Casa e neles não se especificam detalhes sobre o que era executado. Uma pena, pois assim teríamos maiores detalhes destes e de outros gêneros que também eram direcionados às solenidades sacras, tais como: *as missas, as*

---

634 IAHGP - *Livro de Atas da Câmara do Recife, (1807-1812).* f. 23.
635 SANTOS, Lídia Rafaela Nascimento dos. *Luminárias, música e "sentimentos patrióticos":* Festas e política no Recife (1817-1848). 2018. p. 36. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
636 CABRAL, George Félix. *Elites e exercício do poder no Brasil colonial:* a Câmara Municipal do Recife, 1710-1822. Recife: Editora UFPE, 2015. p. 388.
637 ACMOR, LAB 548. f. 10v.
638 ANRJ, *Série Interior IJJ 92427* – 07 de abril de 1818. f. 409-410.
639 Cf. BLUTEAU, v. II, *op. cit*., p. 85.
640 ACMOR, LAB 2892. f. 78
641 ACMOR, LAB 2895. f. 43.

novenas, o credo, o tantum ergo, mementos e motetos; esses tinham como característica não estrarem atrelados ao rigor da litúrgica, consequentemente, não compõe, normalmente, a estrutura padrão das celebrações, sendo executados em momentos de excepcional solenidade. O conhecido *Memento Baiano* de Damião Barbosa de Araújo e os *Motetos para os Sermões da Quaresma* de autoria atribuída a Luís Álvares Pinto são exemplos destes gêneros que circulavam no contexto[642].

Pensando um pouco sobre o conjunto de sujeitos responsáveis pelas músicas nos espaços religiosos, não podemos perder de vista que elas foram forjadas desde tempos remotos no Velho Continente e, no Novo Mundo, tencionou-se reproduzi-las, dentro da medida do possível. Segundo o musicólogo Paulo Castagna:

> *Em mosteiros e conventos, as obrigações do coro eram divididas entre os monges e conventuais, mas a estrutura musical mais complexa estava nas catedrais, que contavam com o chantre, o mestre de capela, os capelães cantores, o organista e os moços do coro, além da participação do bispo, vigário e outros membros prebendados, em cerimônias específicas. Nas igrejas paroquiais, entretanto, nas quais os clérigos prebendados eram normalmente o pároco e o coadjutor, a prática musical era mais simplificada, contando, às vezes, com um mestre de capela. Finalmente, em capelas de irmandades e ordens terceiras, a música religiosa era realizada principalmente por conjuntos contratados por tempo determinado e, em casos excepcionais, por um organista, também contratado*[643].

---

642 Além deste moteto, Jaime Diniz atribuiu à Álvares Pinto o *Miserere para os Sermões da Quaresma* e o *Mandatum a Quatro Vozes*, todas as obras depositadas no *Acervo Padre Jaime Diniz* localizado na Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand. (Cf. NEVES, Arcripo Francisco Gomes. *Motetos Quaresmais de Luiz Álvares Pinto no Acervo Colonial pernambucano de Jaime Diniz.* 2014. p. 1. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas).

643 Cf. CASTAGNA, Paulo Augusto. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. v. I. 2000. p. 189-190. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo). Entendendo um pouco mais sobre as hierarquias da música no interior das igrejas, Bluteau conceitua o chantre como *Aquelle, que numa Sé Collegiata, Capela de huma Universidade, &c. tem a direcção do governo do Coro, entoaçaõ do canto chaõ, & que tem cuidado, que os officios divinos se celebrem com devaçaõ, Silencio, & toda a decencia possível.* (Cf. BLUTEAU, v. I, *op. cit*., p. 272). Corriqueiramente, esse cargo era ocupado por um clérigo e, normalmente, um cônego do cabido. Sua atuação era junto aos capelães, que cantavam nas missas, nos ofícios e nas demais funções religiosas. Era de sua incumbência ensiná-los e prepará-los adequadamente, já que estava sob suas costas a observância das normas da Catedral. Hugo Ribeiro sugere, sem estar baseado em documentação alguma, que *não era necessário que fosse músico, pelo que, como aconteceu nas outras catedrais, se criara o lugar de subchantre (que não era capitular).* (Cf. SILVA, Hugo Ribeiro da. *O Cabido da Sé de Salvador da Bahia: quadro institucional e mecanismos de acesso, 1755-1799. In:* SOUZA, Evergton Sales; MARQUES, Guida; SILVA, Hugo Ribeiro da. *Salvador da Bahia:* retratos de uma cidade atlântica. Salvador: EDUFBA; Lisboa: CHAM. 2016. p. 166). Certo que também não encontramos de forma expressa, por exemplo, no Estatuto da Sé de Olinda de 1728, uma determinação que o chantre deveria ser músico. (Cf. ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de; SANTOS, Gustavo Augusto Mendonça dos. *O Estatuto do Cabido da Sé de Olinda.* Territórios e Fronteiras -UFMT. Online, v. 9, 2016. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5763913.pdf. Acesso em: 20 de jan. de 2020.). Mesmo assim, entendemos que o mesmo, por ser responsável pelo canto, teria sim conhecimentos em solfejo e harmonia já que, no período abordado, o cantochão, costumeiramente, está atrelado à prática da polifonia. Já o *subchantre* estava abaixo do primeiro na hierarquia musical, e segundo o *Regimento da Sé da Bahia*, transcrito por Jaime Diniz, tinha por obrigação de *levantar Hinos, Salmos, encomendar lições, Antífonas, e o mais que pertence a seu ofício*

Parece-nos capcioso pensar de forma tão genérica sobre as experiências hierárquicas no interior das igrejas coloniais sem salvaguardar as realidades específicas, que se distanciam e muito de classificações panorâmicas. Por exemplo, as principais igrejas de irmandades da vila do Recife entre os séculos XVIII e XIX não dependiam única e exclusivamente de *conjuntos contratados por tempo determinado* para realizar suas atividades musicais, como na Igreja do Livramento do Recife, onde orbitava a população parda da cidade e de onde saiu grande parte dos fundadores de Santa Cecilia. Como pensar que não havia mestre de capela nesse espaço e uma orquestra formada? No final dos setecentos, Jerônimo Coelho de Carvalho é mestre de capela em São Pedro dos Clérigos (sucedendo Luís Álvares Pinto), no Santíssimo Sacramento de Santo Antônio, na Ordem Terceira de São Francisco, além de serviços esporádicos para outras irmandades da cidade[644]. Acreditamos que essa realidade de precariedade das atividades musicais nas igrejas paroquias esteja circunscrita àquelas que estão distantes de grandes centros urbanos, pois a oferta de músicos já era bastante considerável; mas, definitivamente, as igrejas que possuíam uma agremiação de leigos tendiam a acessar com maior facilidade aos serviços de profissionais da música, muitos deles inseridos no *hall* de irmãos destas e atuavam como mestres de capela destas, aceitando as

---

*(...). Obrigará ao dito Subchantre, e Capelães a irem a Estante de Canto chão, e canto de órgão e apontará os que o não fizerem, como lhe parecer. (*Cf. DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810.* Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993. p. 21-22). Em caso de morte de algum dos que ocupavam a hierarquia musical, rapidamente, outro músico já conhecido ocupava o lugar, como quando da morte subchantre da Sé de Salvador o padre Joze Soares em 1773. Num total de 31$250 (valor de quarteis atrasados), 17$474 foram pagos aos capelães do coro que estavam sem receber desde a morte de padre Soares. Enquanto isso, *requerendo depois disto o Pe. Agostinho Pereira do Lago parte da côngrua, pertencente ao lugar do Subchantre, pela razão de estar suprindo a falta deste lugar.* (Cf. LEV-UCSal – Documentação do Cabido, Manuscritos diversos - Pasta n. 11. *Portaria ordenando ao apontador a distribuição da côngrua pertencente ao de fundo padre Sub chantre Joze Soares, 1773*). Já o organista poderia ser referido como *foleiro do órgão* na documentação (Cf. CMSMB - *Livro de Recitas e despesas de 1794*. f. 70), possuía funções que iam além da execução musical ao órgão, realejos e, mais a frente, pianos. Na ausência do mestre de capela, por vezes, assumiam organização da música nas celebrações escolhendo repertório e contratando músicos. Como já pontuamos anteriormente, a necessidade do trato com os seus instrumentos fez com que organistas se tornassem organeiros profissionais. Pelo que pudemos constatar, até a metade do século passado, as atribuições dos organistas não sofrem nenhuma. No Estatuto da Irmandade Bom Jesus do Bonfim (fundada em 1745) citada na freguesia da Penha de Itapagipe, se obriga a tocar órgão ou harmônio em dias específicos, zelar pela integridade do instrumento e pela sacralidade do repertório a ser executado (Cf. LEV-UCSal – Freguesia da Penha – Palácio – Documentos Históricos, Pasta n. 15. GA/CHAN/IOMP/COM/02. *Estatuto da devoção do Senhor Bom Jesus do Bonfim.* Bahia: Tip. Angelin, 1956. p. 17). Em muitos dos casos, na ausência de um diretor de coro, eram os organistas responsáveis, também, por ensaiar os capelães e moços, para garantir a boa execução das peças que compunham o *Ofício Divino*. Um desses foi Melquiades Ferreira da Silva que se apresentou diante dos mesários de Santa Cecília do Recife para poder *exercer a faculdade da Muzica cantável e toque de órgão.* (Cf. ACMOR, LAB 343. f. 23).

644 DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos Pernambucanos do passado.* Tomo II. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1971. p. 101-137.

responsabilidades com registro no livro de termos e obrigações dispostas em anexo aos *Compromissos*, como ocorrera no Santíssimo nos oitocentos[645].

A respeito, ainda, da função de mestre de capela, em regiões onde a oferta de músicos profissionais era escassa, há indícios que agregavam ao seu convívio, aprendizes escravos ou livres com o intuito de lhes ensinarem o ofício. Geralmente, esses tutelados tendem a não receber nada ou muito pouco para o seu sustento, servindo ao seu mestre em acertos musicais em troca de uma formação musical, semelhantemente ao que ocorria com alguns ofícios mecânicos. Na igreja da Santa Casa, as funções do mestre de capela não abarcavam as atividades do coro que entoava o Canto Gregoriano nas atividades[646]. Essa atividade era desempenhada pelo mestre de coro, que também, algumas vezes, atuava como professor de latim dos moços que serviam no coro. A Misericórdia começou a dispor de alguns dos seus enjeitados para servirem, mas, em alguns casos, recorria aos serviços musicais de cantochão das ordens religiosas, em especial dos beneditinos, cujo convento ainda fica a poucos quarteirões daquela. A boa apresentação de seu coro permanente era composta por um presidente, um mestre, capelães e moços. Esses últimos, em sua maioria, eram órfãos auxiliados pela instituição, sempre trajavam nos ofícios becas e *sobrepellizes* (manto) e botinas confeccionados a mando da Santa Casa, para que sempre se apresentassem com o asseio necessário[647].

Em relação a esse cargo, Paulo Castagna indica que a polifonia sacra, sob a responsabilidade do mestre, seria conduzida com música *executada com vozes e instrumentos por músicos não-eclesiásticos, normalmente contratados por ele próprio[648]*. Discordamos, em parte, da premissa de que*: apenas leigos compunham as orquestras agenciadas pelos mestres de capela*. O que falar do padre Vicente Ferrer dos Santos, mestre de capela de São Pedro dos Clérigos em fins do XVIII, sem contar o número relevante de clérigos padres e freis que encontramos como professores em Santa Cecília do Recife entre 1789 e 1820 que foram agenciados para compor as orquestra em eventos importantes[649]. Dentre esses, citamos o clérigo Miguel Carlos Boromeu de Lira Flores que dá entrada como professor no dia 22 de maio de 1793 em Santa Cecília, sendo apresentado como filho de Antônio João de Lira Flores

---

645 *Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de São Antônio do Recife, 1868.* f. 28 apud NASCIMENTO NETO, 2014, *op. cit.*, p. 79.
646 DINIZ, 1993, *op. cit.*, p. 18
647 Despesa de 20 de junho de 1796 no valor de 34$090 com becas e sobrepelizes. CMSMB - cód. 906. *Livro de Receita e Despesa, 1795-1796*. f. 98.
648 Cf. CASTAGNA, Paulo. *O som na Catedral de Mariana nos séculos XVIII e XIX. In:* FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2008. p. 93.
649 NASCIMENTO NETO, 2014, *op. cit.*, p. 140-141.

(um dos fundadores da mesma)[650]. Vale pontuar que o padre pertence a um clã extenso de músicos formados pelos seguintes parentes: Conrado Joaquim de Lira Flores, aceito como professor em 15 de agosto de 1808[651]; José Gomes Flores em 08 de maio de 1806[652]; e Miguel Carlos Lira Flores em 18 de novembro de 1818[653]. Dos poucos fragmentos das despesas com música na Bahia que encontramos foram da Santa Casa, um registra o valor de 22$000 pagos no ano confraternal de 1788-1789 ao reverendo padre Álvares Monteiro pela música na festa e na procissão da Irmandade de Bom Jesus da Cruz abrigada na Igreja da Palma[654]. Ainda em Salvador, cinco padres assinam o pedido de aprovação do *Compromisso* daquela Irmandade de músicos[655]; enquanto isso, a orquestra regida em 1833 na ocasião da festa de Santa Isabel na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco sob direção de Francisco José Frois, contava com dois padres (Pe. Felizardo e Pe. Paula), dentre os quarenta e dois músicos arrolados[656]. Logo, não se sustenta a afirmação de que nenhum *secular* ou *regular* (lembremos da liberdade em que viviam os freis em Salvador) participara como instrumentistas nas orquestras que atuavam nas igrejas das duas cidades.

Por ser um cargo de poder no cenário das profissões, com toda certeza, esteve no horizonte de aspirações de grande parte dos músicos profissionais ser um mestre de capela, pelo menos, possuir boas relações com um dos tais. Mesmo antes da formação de Santa Cecília para dar uma maior coesão ao grupo de profissionais. Um requerimento de 1748 do rabequista João Baptista Machado, morador na cidade da Bahia, o qual vive exclusivamente de música denuncia a *abundançia que ay na dita cidade de outros muitos conseguem por empenhos de pessoas poderozas tangerem nas festas que se costumão contidianamente fazer na Catedral da Santa Sé tanto nas em que he Vossa Magestade diretor como nas da Irmandade* (possivelmente a do Santíssimo Sacramento). Sem conseguir se inserir em nenhuma dessas oportunidades ou por possuir alguma querela com o mestre de capela da Sé ou por não possuir a verdadeira inteligência na música, se vê passando difícil situação, tendo ainda *obrigaçõens de mulher e filhos, e para os limentar*[657]. O requerente pede provisão para ser admitido como músico permanente da Sé, entretanto, tal favorecimento passa por cima da primazia dos mestres de capela em escolher, ao seu modo, quem irá compor a polifonia das

650 ACMOR, LAB 548. f. 8.
651 Idem, f. 17v
652 Ibdem, f. 15v.
653 Ibidem, f. 33.
654 LEV-UCSal – Freguesia de Santana, cx. 2 – Bom Jesus da Cruz - GA/CHAN/IOMP/DC/31. *Fragmento do Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Bom Jesus da Cruz, 1755-1817*. f. 60.
655 Ver anexo A.
656 ALVES, 1948, *op. cit.*, p. 228-228.
657 AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 93, D. 7487.

funções. Como também já discutimos, não é do interesse do bispo ou do cabido que a autoridade do mestre de capela seja fragilizada em relação às atividades musicais pelo *estanco musical* praticado.

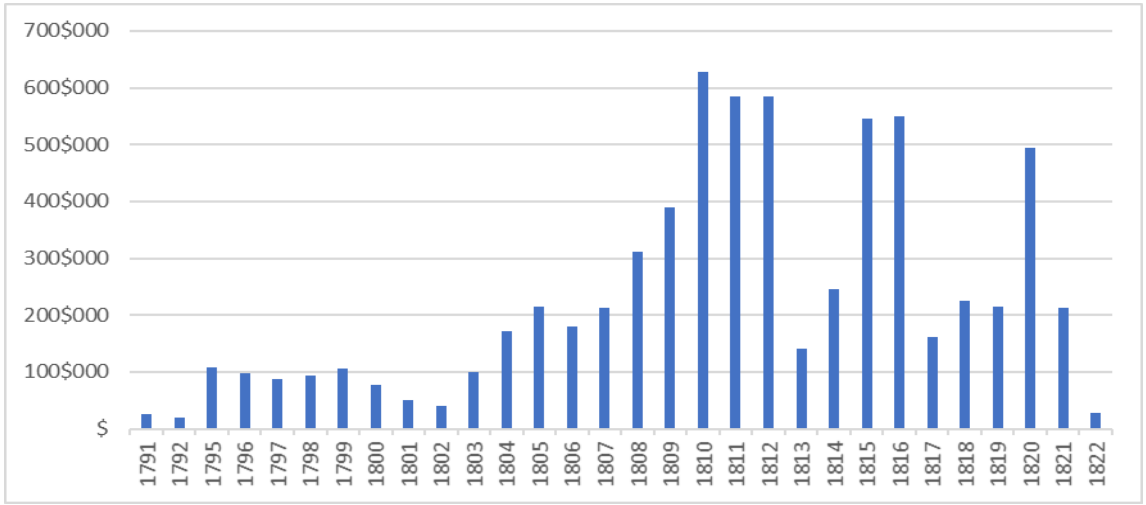
Se, por um lado, são vistos como o topo da carreira musical nas urbes coloniais; por outro, nem sempre os mestres de capela estiveram satisfeitos com a posição ocupada. As circunstâncias políticas e econômicas que afetavam seus contratantes (Câmara, irmandades e ordens terceiras) influenciaram diretamente nas condições materiais desses sujeitos. Por volta de 1807, Vicente Fidelis da Cruz Cardozo exerce o cargo de mestre de capela da Sé de Olinda em substituição a Manoel Barboza da Silva, falecido por causas naturais. Em seu requerimento, o músico queixa-se da *falta de lucros, por que sendo a Cidade de Olinda, terra pobre, onde poucas festividades há de conveniecia, e estas mesmas dadas à Professores muzicos da Villa do Recife*. Ele afirma que os capelães do coro ganham para si 80$000 e não têm nenhum custo com terceiros, ao contrário dele, que ganha anualmente 90$000 para que se apresente com *muzica idônea* como também deste valor paga aos músicos que agencia e rege. Situação que o impossibilita de manter uma orquestra efetiva na Catedral. Para tentar sanar com suas dificuldades, o músico pede o monopólio sobre todas as igrejas da vila e de seus subúrbios, bem como para que as *funçõens da Semana Santa, e do Natal, para lhe serem pagas da Fabrica da mesma, por isso que estando o Suplicante occupado em alguns daquelles actos de Semana Santa deixa de lucrar na Praça pelo menos Sessenta mil reis*[658]. Isto é, assim como ocorre na maior parte das igrejas confraternais em que essas festividades são pagas separadamente dos quartéis que os mestres de capela recebem segundo estabelecido nos livros de termo. Para além da situação de precariedade relatada, estamos diante de um conflito de jurisdição em relação à atuação nas atividades festivas, já que os músicos da vila do Recife tendem a ocupar espaço em Olinda, causando danos ao requerente, desrespeitando sua autoridade enquanto mestre de capela da Sé que a prática do *estanco musical* tende a reafirmar. Tendo o seu pedido indeferido, não lhe restou outra saída, a não ser dar entrada como professor da música na Irmandade de Santa Cecília do Recife no dia 02 de junho de 1810, como consta no livro de termos da referida irmandade 1810[659]. Seria uma tentativa de exercer influência dentro da irmandade e delimitar limites para atuação dos músicos residentes em Recife na cidade vizinha? Ou Vicente Fidelis pretender se infiltrar no universo da prática musical sacra que, na época, esteve quase monopolizada por Jerônimo Coelho e

[658] AHU – *Avulsos de Pernambuco* – Cx. 270, D. 17985. LAPEH-UFPE.
[659] ACMOR, LAB 548. f. 19v.

seus músicos de preferência? Suposições que não podemos comprovar, mas que partem de uma base de materialidade plausível.

Temos demonstrado que a manutenção da música sacra na transição do XVIII para o XIX em Salvador e em Recife, assim como em outras vilas e cidades coloniais, deve e muito às irmandades católicas e às ordens terceiras. Mesmo que algumas dessas agremiações tenham sido formadas por gente da *"raia miúda"*, com parcos recursos comparados aos das irmandades das elites, prezaram sempre pela *grandeza e asseio*[660] na realização de suas festas. Neste sentido, e guardando as devidas proporções, trazemos aqui um levantamento das despesas das irmandades de São Pedro dos Clérigos do Recife e do Santíssimo Sacramento, além da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Os gastos dispostos dizem respeito à data de pagamento e não o da execução, logo, por muitas vezes, os serviços realizados durante uma gestão confraternal, só serão debitados do cofre pelos mesários eleitos para o ano seguinte[661]. De forma geral, a escolha foi norteada, tanto pelo estado de conservação dos livros, como pela série que eles fornecem contendo informações tratadas que, em parte, citamos ao longo do texto e, de forma panorâmica, dispomos no gráfico a seguir:

Gráfico 1 - Despesas com música instrumental da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife, 1791-1822.



Fonte: ACMOR, LAB 2892 e 2893.

[660] VILHENA, 1969, *op. cit.*, p. 453.

[661] Essa escolha foi feita pelo fato de que nem sempre está descrita a data da realização de tal atividade musical. Em sumo, não optamos pelo ano de duração das mesas regedoras, pois geraria muito conflito de valores, pois, por muitas vezes, os pagamentos eram feitos em atraso e juntavam-se dívidas de gestões diferentes, fato corriqueiro nas dinâmicas de caixa das irmandades.

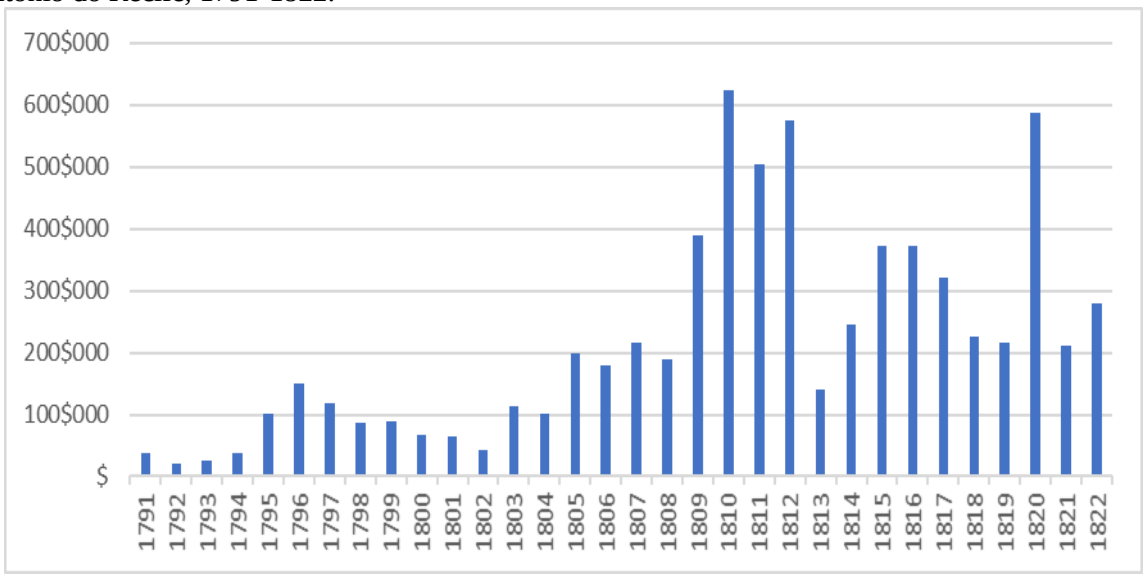
Sabemos que a Igreja de São Pedro abriga a Irmandade de Santa Cecília nos seus primeiros anos de existência que lá permanece até 1840[662], o que possibilitava a maior proximidade entre esta e os confrades do patriarca. O referido templo teve como primeiro mestre de capela Luís Álvares Pinto, sendo este substituído, a partir 1796, pelo padre Vicente Ferrer, como indica o termo citado por Jaime Diniz[663]. Entretanto, ao consultar o livro de despesa do período encontramos o nome de Jerônimo Coelho de Carvalho recebendo *um quartel das missas quarta-feira*[664]. Desconhecemos qualquer indicação que dois músicos tenham dividido a mesma função, mas também não conseguimos informações que esclarecessem essa realidade. No mais, sabemos que Coelho de Carvalho permanece como mestre absoluto do cargo até 1818, quando é substituído por um músico de nome João Paulo[665]. Talvez isso explique a ausência de Jerônimo nos livros de Santa Cecília após 1793, já que Vicente Ferrer é um dos principais articuladores da irmandade desde a sua fundação, sendo, na sua casa, realizada as primeiras reuniões da mesma[666].

Em relação aos dados do *gráfico 1*, podemos observar que o ano de 1793 não possui registro de pagamento de serviços musicais, já em 1794 há apenas a indicação de um pagamento de organista, mas é aquele caso do filho de José Henrique Brainer, em que a quantia não foi especificada[667]. Sob pressão de Jerônimo Coelho, a irmandade aumenta no segundo semestre de 1806 o valor do quartel pago ao músico, que passa de 14$250 para 22$250 pagos em fevereiro do ano seguinte[668]. Esse aumento no valor dos quartéis também chega ao Santíssimo Sacramento do Recife, onde Jerônimo também é mestre de capela, cujas flutuações de gastos com música podemos observar no gráfico a seguir:

---

662 SILVA, 2008, *op. cit.*, p. 58.
663 DINIZ, Tomo I, *op. cit.*, p. 159
664 ACMOR, LAB 2892. f. 39.
665 ACMOR, LAB 2893. f. 84.
666 Segundo documento transcrito por Jaime Diniz, Jerônimo Coelho de Carvalho é citado uma única vez dentro da documentação da irmandade dos músicos. Justamente num termo de posse datado de 18 de novembro de 1793. Daí pra frente não se encontra referência nenhuma sobre o músico. Talvez, a influência de Vicente Ferrer tenha apartado o conceituado mestre de capela da agremiação da liderança de Santa Cecília nos anos posteriores. Se comprovado, estamos diante de uma querela que eclode a partir da disputa dos espaços de atuação musical da vila, que demonstrará que o universo confraternal de Santa Cecília, assim como em outras irmandades de artes e ofícios, a harmonia não foi uma constante e a coesão não foi absoluta. (Cf. DINIZ, Tomo II, *op. cit.*, p. 90-91).
667 As formas de registrar o pagamento, por vezes, não permitem termos precisão sobre as reais quantias pagas pela música no âmbito das associações religiosas. Por exemplo, entre os séculos XVIII e XIX o comerciante Henrique José Brainer é responsável em vender cera e demais artigos para a manutenção das atividades litúrgicas das principais igrejas do Recife. Em 1794, ele recebe, dos irmãos de São Pedro dos Clérigos do Recife, o valor total de 20$490 por diversos artigos e pelo serviço de organista prestado por seu filho, porém os valores não estão discriminados, impossibilitando assim conhecermos o valor exato da atividade do organista. (Cf. ACMOR, LAB 2892. f. 31)
668 Idem, f. 148.

Gráfico 2 - Despesas com música instrumental da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife, 1791-1822.



Fonte: ACMOR, *LAB 2844, 2895 e 2896.*

Até o ano de 1791, o responsável pela música na irmandade é um certo padre, João das Virgens, que recebe 11$600 por ter dirigido a música no natal do ano anterior[669]. A partir de 1793, Jerônimo Coelho já aparece como mestre de capela, recebendo um valor anual 25$000 pela música[670], fato que só muda em 1795, quando começa a receber regularmente os quartéis no valor de 12$250, o que totaliza 49$000 anuais. Pelo visto, o mestre de capela, no mesmo ano, estabeleceu uma maior regularidade nas prestações de serviços musicais em ambas as igrejas, o que contribui para uma maior frequência da polifonia, não só nas festividades, como também nas missas semanais. Além de nos dar vestígios das disputas em pompa e grandeza musical entre a concatedral da vila e a irmandade que reúne os mais ricos da capitania. Lembremos que os quartéis pagos eram referentes a essas missas, os demais serviços prestados em festividades eram cobrados a parte, como as missas cantadas realizadas na Quaresma, festa do orago e no Natal.

Comparando os gráficos, percebe-se que até o ano de 1804 os gastos de São Pedro superam sensivelmente os do Santíssimo. Uma das explicações plausíveis parte da realidade de que, na primeira, está congregado, aos pés de um de seus altares laterais, grande parte dos músicos (em sua maioria pardos) da vila. Com toda certeza, os músicos de Santa Cecília fizeram de São Pedro um dos seus principais espaços de atuação no universo sacro no Recife. Após 1808, observamos um aumento considerável nos gastos com as atividades musicais tanto em São Pedro como no Santíssimo. A partir de 1809, o custo com a música da *festa da*

[669] ACMOR, LAB 2895. f. 13
[670] ACMOR, LAB 2844. f. 4.

instituição sobe de 85$000 para 110$000 e surge uma nova despesa, com a música na *festa da Semana Santa* que desprende dos cofres 150$000[671]. Em 1810, inicia-se a estruturação do coro na celebração da Semana Santa, ele é composto pelo padre Manoel Pereira e o Frei Antônio da Conceição (baixo), subchantre da Sé de Olinda e o padre Ignácio (tenor), os padres João Pedro e Manoel Antônio (contralto), este último vindo do Cabo, além de *triple*, cuja identidade não foi mencionada. Consolidado em seu posto em ambas agremiações, Jerônimo Coelho de Carvalho estabelece um modelo de execução musical semelhante, para atender o calendário litúrgico em ambas agremiações, com isso, aproveitava a formação do coro e da orquestra nos dois templos, arrematando o acerto com os músicos e os cantores por um preço mais cômodo para si. Além da Semana Santa, havia também solenidades que fugiam do calendário litúrgico das igrejas que requeriam a apresentação polifônica tão grandiosa quanto às demais comemorações. Como a realizada em 1812 quando da celebração da Crisma regida pelo bispo de Olinda D. José Joaquim da Cunha Azeredo Coutinho (1742-1821) na Igreja de São Pedro dos Clérigos em Recife. Na ocasião foi dispensado o valor de 22$000, praticamente o valor de um quartel pago ao mestre de capela[672]. Em data anterior, quando da passagem do bispo do Maranhão pelo Recife, em abril de 1804, tanto em São Pedro como em Santo Antônio, foram gastos com música 20$000 em cada cerimônia de Crisma presidida pela Vossa Excelência Reverendíssima[673].

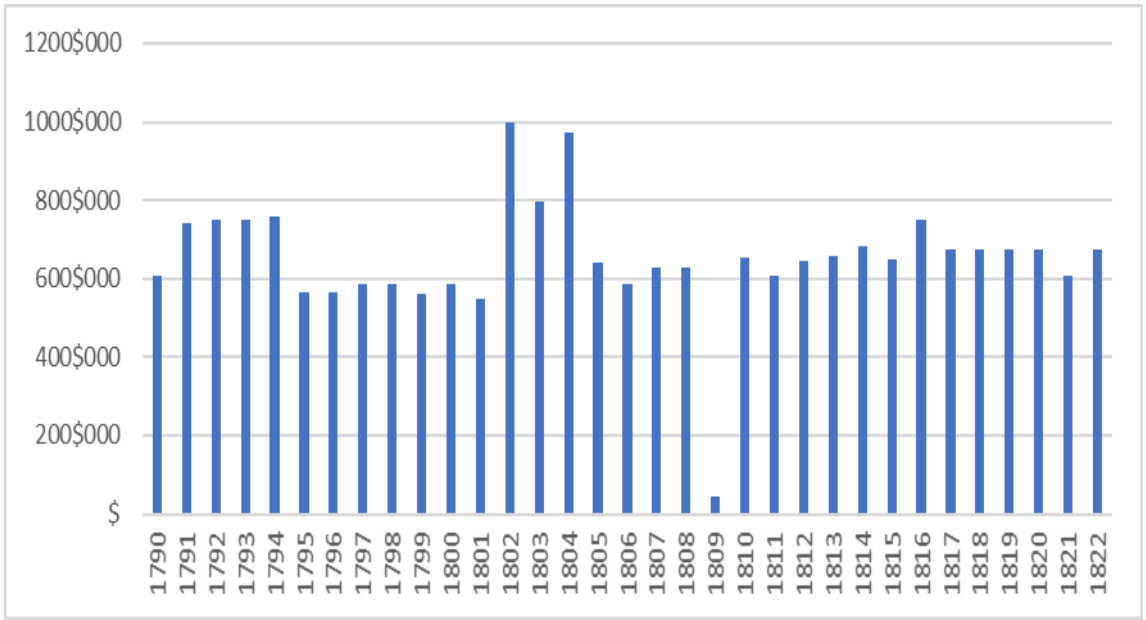
Outro ponto o qual queremos destacar em relação aos gráficos, concerne ao ano de 1817. Sabemos que, de março a maio, a capitania de Pernambuco estava mergulhada num movimento sem precedentes, com um governo revolucionário instalado e um clima de animosidade e de insegurança imperante. Partindo dessa realidade *"extramuros"* das igrejas para as atividades musicais no interior das aqui citadas. Percebemos que o valor gasto com atividades musicais neste ano caiu bruscamente, em especial em São Pedro dos Clérigos. Neste ano, só houve três momentos de celebração polifônica: missa cantada na Quinta-feira Maior (5$590), Festa da Instituição em março (48$000) e missa cantada da Quinta-Feira da mesma festa (8$000)[674]. Além do fato de que o mestre Jerônimo não recebeu as parcelas de seus quartéis nesse ano. Se o valor ainda se mostra alto no *gráfico 1,* isso se deu pelo recebimento 89$000 de quatro quartéis, os quais foram quais pagos referente ao ano anterior de 1816; se não fosse essa soma seria ainda menor o indicador para esse ano. Curioso que situação idêntica acontece também no Santíssimo Sacramento do Recife, poucas foram as

[671] ACMOR, LAB 2892. f. 178; ACMOR, LAB 2895. f. 178
[672] ACMOR, LAB 2893. f. 31
[673] ACMOR, LAB 2895. f. 114; ACMOR, LAB 2892. f. 114.
[674] ACMOR, LAB 2893. f. 72.

atividades musicais patrocinadas esse ano pela irmandade e, da mesma forma, Jerônimo recebeu quatro quartéis atrasados referentes ao ano anterior[675]. Mesmo assim, os anos que se seguem não demonstram o mesmo investimento em música e em atividades extras como em anos anteriores, mesmo com o fim do alvoroço político. Somente em 31 de abril de 1820, na sexta-feira da paixão, sob a batuta do novo mestre de capela, João Paulo, volta-se a ser celebrada a Semana Santa com a mesma pompa de uma década atrás[676].

Mesmo o Santíssimo sendo a irmandade que concentra grande parte da elite fundiária e mercantil do Recife neste período[677], os seus gastos em relação a São Pedro se assemelham, o que demonstra o papel fundamental do mestre de capela em comum, que mantém uma paridade nas execuções polifônicas entre ambas. Em termos financeiros, o *lócus* das elites locais possuía um cabedal superior para sobrepujar facilmente o reduto dos clérigos e afirmamos isso depois de verificar os extratos anuais e saldos das receitas de ambas as irmandades. E por falar em gastos elevados com a música, seguiremos agora observando a dinâmica da mais poderosa associação de homens leigos da cidade de Salvador.

Gráfico 3 - Despesas com música instrumental da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, 1790 - 1822[678].



Fonte: CMSMB. *Livros de Receitas e Despesas da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, 1790-1822.*

[675] ACMOR, LAB 2896. f. 71.
[676] Foram gastos um total de 164$000 com os padres que cantaram na celebração e mais 50$000 com um certo José Pereira que veio da vila de Goiana para *fazer baixa*. ACMOR, LAB 2893. f. 91.
[677] SILVA, 2012, *op. cit.*, p. 88-97.
[678] Os dados que compõem esse gráfico dizem respeitos aos: gastos avulsos com música nas festas, salários fixos com mestre de capela e de coro, além de capelães e moços que cantavam. Além dos gastos desprendidos com a *música da porta*, das chamadas bandas de barbeiro, cujo o valor anual era de 12$000 a 16$000.

A Santa Casa de Misericórdia nos oferece um modelo mais complexo se comparada às irmandades do Recife. Em relação ao *coro*, as irmandades recifenses mantém uma inconstância na contratação de capelães para execução polifônica, enquanto, na Misericórdia, há um mestre do coro, capelães e moços do coro que figuram nas *Folha de Sallariados*[679]da instituição. Isto reverbera em uma maior constância e estabilidade daqueles que se dedicam ao cantochão e às demais apresentações vocais em seu interior. Eventualmente, estes músicos recebiam pagamentos extras que não constavam em seus quartéis, por serem pagos, geralmente, logo após a realização do serviço musical[680]. Estes eram registrados nos livros de receitas que continham, também, o número do documento avulso (no caso o recibo assinado), organizados em maços identificados pelo respectivo ano, que verificamos, minuciosamente, na tentativa de buscar outras informações e outros detalhes sobre os serviços prestados, tais como: repertório; composição da orquestra; identidade dos músicos agenciados e etc. No entanto, nada foi encontrando, pois as informações eram bastante diretas e sem nenhum detalhe excepcional. Como podemos observar apenas o ano de 1809 está fora de certa normalidade dos gastos, isso sé dá por não termos localizado a *Folha de Sallariados* desse ano e, assim, inserir com precisão os gastos.

Comparando os dados dos três gráficos entre si, constatamos uma premissa que já havíamos formulado em mente, antes mesmo de ter acesso às informações das despesas musicais: o poderio financeiro da Santa Casa se refletiria no aparelhamento, na constância e na profissionalização dos serviços musicais prestadas no interior de sua igreja. Essa realidade pode ser tomada também como reflexo da rivalidade existente entre esta associação e as demais agremiações da cidade, inclusive a própria Sé. Disputa que também se materializava na pompa das celebrações. A riqueza da Misericórdia, coletada através dos legados e das doações, além do privilégio da proteção real, despertaram as rivalidades de outras agremiações leigas que não possuíam a estrutura assistencialista nem patrimonial desta, sem falar da autonomia política que esta possuía[681]. Enquanto as irmandades do Recife em fins do

[679] Os livros de Receitas e Despesas da Santa Casa de Misericórdia da Bahia registravam o apanhado dos gastos direcionados a determinado credor. Neles estão contidos o valor total de cada pagamento, e raramente há uma descrição clara dos itens ou serviços que geraram cada despesa. Porém, em cada registro há referências a documentos anexos, identificados com uma numeração crescente e correspondente a cada ano. Além desses avulsos, os quais, em sua maior parte, são recibos, encontramos a relação de *Sallariados da Caza*, na qual está a descrição de todos os que durante o respectivo ano prestaram serviço para a Santa Casa, sob uma espécie de contrato. Nesse tipo de documento, além dos que prestavam serviços musicais, encontramos arrolados: médicos, cirurgiões, serventes de azul (cobrador de foros e aluguéis), sangradores, homens da tumba (coveiros), enfermeiros; que serviam ao hospital, recolhimento, cemitérios, casa dos maníacos.

[680] CMSMB – *Recibo Avulsos - n. 59, 1793.* Recibo assinado no dia 20 de abril de 1773 pelo mestre de capela padre João de Almeida Nascimento da música da Quaresma e Semana Santa no valor de 124$000.

[681] RUSSEL-WOOD, 1981, *op. cit.*, p. 73.

XVIII ainda não têm bem estruturado a sua polifonia, a Santa Casa se manteve em uma constância anterior, com todos os cargos relativos a essa prática musical desde meados do século XVII[682]. Guardando as devidas proporções, podemos concluir que os dados do gráfico demonstram que todas essas igrejas se fizeram espaços pulsantes de exercício musical. Entretanto, a histórica importância política e econômica de Salvador nos setecentos se fez determinante para demonstrar que os ambientes sacros baianos estavam mais bem estruturados e suas irmandades continham um maior cabedal para patrocinar a polifonia musical, se compararmos com Recife, que, dentro de suas próprias proporções, caminhou para uma maior constância e valorização da música e dos músicos nas funções de suas igrejas.

Temos que ter por certo que esses gráficos espelham apenas as despesas que a associações religiosas de leigos aqui elegidas tiveram dentro desse período em relação às atividades musicais contratadas a organistas, mestres de capela, capelães e moços de coro ou músicos avulsos. Elas não representam o total angariado por aqueles que exerciam a arte da música no interior dos templos. Por certo que muitos serviços particulares foram agenciados em celebrações de batismo, de crisma, de casamento, de exéquias; sobre os quais não possuímos nenhuma informação detalhada, por não passarem pela contabilidade das irmandades. Se, por um lado, essa era mais uma oportunidade de exercer sua arte e amealhar vinténs sem depender das ordens de pagamento das mesas regedoras, que, por diversas vezes, atrasavam e muito; por outro, a irmandade que administrava o templo, mantinha o controle sobre quem tinha o direito de explorar o espaço para serviços musicais e o que poderia ser entoado ou não a partir do coro e/ou altar-mor da igreja confraternal.

Enfim, temos por certo que a música sacra era muito mais que um elemento de solenidade da liturgia católica, em especial no recorte temporal e espacial tão marcado pelas transformações das estruturas materiais e simbólicas da urbanidade. A crescente organização das práticas musicais no interior dos templos caminha ao lado do movimento de proliferação e de profissionalização do ofício de músico. Enquanto isso, o público cada vez mais ávido em apreciar a polifonia musical tinha um motivo a mais para tomar parte das celebrações. As missas cantadas e as demais celebrações polifônicas eram oportunidades de desfrutar tão rica sonoridade sem que, para isso, se precisassem desembolsar valores de ingresso, como se faziam nas Casas de Óperas ou os custos com a contratação de músicos, como aconteciam nas festas particulares. Neste sentido, a música sacra cumpre também o papel de popularizar

[682] DINIZ, 1993, *op. cit.*, p. 17-24.

instrumentos, repertórios, além de formar instrumentistas e cantores que, ao longo do XIX, ocuparam, também, os espaços seculares de execução musical.

5.2. Das Casas de Ópera ao Teatro: espaços e repertório da música urbana oitocentista

As primeiras atividades teatrais da América portuguesa são marcadas por um viés evangelizador e, como linguagem, foram amplamente desenvolvidas por jesuítas nos átrios de igrejas, de colégios e de aldeias, com o intuito de transferir através da representação e da música noções necessárias para o convertimento dos gentios. Paralelo a esse uso, como já discutimos, a partir da Restauração portuguesa (1640), encenações de caráter profano nas quais a música encontra cada vez maior emprego foram se disseminando nos espaços públicos, principalmente sobre o patrocínio de representantes do poder metropolitano para celebrações relacionadas a vida dos Bragança[683]. A partir da segunda metade do século XVIII, as tribunas e os tablados construídos em descampados, praças e largos para representações cômicas gratuitas, dão espaço a construções permanentes e consideradas necessárias para a atividade teatral e musical que se adensa. Esses ambientes ficaram conhecidos como Casas de Ópera, mas não porque se limitavam a apresentações deste gênero, mas por este ser um dos mais populares no século XVIII. A partir dessas Casas se difundiram valores morais elevados através das suas linguagens artísticas, que eram encenadas em seus palcos. Segundo Rogério Budasz, o financiamento destes espaços contou tanto com o patrocínio de particulares, como também do Estado monárquico através da figura dos capitães-governadores, ou dos membros do Senado da Câmara local. As encenações poderiam ser pagas, gratuitas ou direcionadas a convidados especialmente selecionados em eventos concorridos pela "nata da sociedade"[684].

---

[683] Mesmo com indícios de uma longa tradição teatral que mescla elementos cênicos e música, apenas na segunda metade do XVIII se estabeleceram as primeiras Casas de Ópera da América portuguesa. Essa foram trazidas pelos ares seculares soprados a partir da ascensão dos teatros populares do: Bairro Alto, da Rua dos Condes, do Salitre e da Graça, em Lisboa após a destruição da Ópera do Tejo pelo terremoto (1755). A perspectiva ilustrada do Marquês de Pombal que garantiu a regulamentação das atividades teatrais a partir do Alvará de 17 de julho de 1771 tirando da infâmia o ofício de ator. (Extrato do Alvará de 17 de julho de 1771 *apud* BENEVIDES, *op. cit.*, p. 13-15). A valorização dos que vivem da música através de investimentos na Patriarcal, da migração de artistas para a Corte e do fortalecimento a Irmandade de Santa Cecília no Reino, e da construção do Teatro Real de São Carlos (1793), como ressonância desta efervescência cultural. Para maior entendimento sobre aspectos do teatro profano na América portuguesa indicamos: MARRECO BRESCIA Rosana. *C'est là où l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIII e siècle.* Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea) - Université Paris-IV – Sorbonne em 2010.

[684] BUDASZ, 2008, *op. cit.*, p. 22-24. Já na Europa, a partir da segunda metade do século XVIII, as Casas de Ópera começam a sair do gerenciamento de amadores ligados a nobreza, cujas aventuras financeiras levavam às crises cíclicas, para serem administradas por empresários profissionais. Por exemplo, em Carta de 30 de julho de

Para além da longa tradição de encenações públicas em ambientes montados circunstancialmente para esse fim, o Recife tem a sua primeira Casa de Ópera inaugurada em 1772, data que nos chega de forma imprecisa, mas ainda é a mais aceita por aqueles que referenciam de forma tangencial a existência de tal casa de espetáculos. Localizada na freguesia de Santo Antônio, na Rua da Cadeia Nova, o espaço foi conhecido como: *Teatro de São Francisco*, pela proximidade ao Convento franciscano na atual Rua do Imperador; e *Teatro Capoeira*, pelo cunho popular das apresentações e a decadência do teatro na primeira metade do XIX, como pontua Valdemar de Oliveira[685]. Nas vésperas da independência política, James Henderson indica que o teatro tem pequenas dimensões, com atrações peculiares ao que estava acostumado a assistir em Londres e que se encontra pouco frequentado[686]. Koster diz que em seu interior *representam farsas portuguesas, mas a direção é desastrada*[687]. É possível que muitas dessas farsas genericamente indicadas sejam, na realidade, traduções e adaptações de obras cênicas de ampla circulação entre as margens do Atlântico, dentre as quais incluem-se árias de óperas que circularam em formato de cordel do célebre poeta e dramaturgo Pietro Mestatasio[688].

O teatro não sobrevivera apenas com encenações das árias sérias e dos dramas descentes, os entremezes e os bailes, nos quais as danças cheias de volúpia e os acordes frenéticos se faziam presentes, atraiam o interesse de toda sorte de pessoas que pudesse pagar para estar nesse espaço e se apresentar dignamente em público. Segundo Pereira da Costa, baixou-se uma portaria em 1812 proibindo a permanência de homens nas varandas da Casa de Ópera sob pena de prisão, por serem lugares exclusivos das mulheres que frequentavam o espaço. Para isso, um sentinela foi posto no local para evitar os cantos e os contatos indecentes que ocorriam entre os sexos e que chocavam os mais moralistas[689]. Mesmo com a possível tentativa de controle sobre o *Teatro de São Francisco*, o interior da casa de espetáculo permaneceu conhecido como um lugar de licenciosidade durante toda a primeira metade do século XIX, daí a alcunha. Nos idos de 1817, Tollenare vai assistir com certa

---

1768, *Leopold Mozart* (pai do grande músico Austríaco) informa a seu amigo dileto Johann Lorenz Hagenauer que em Viena: *the theatre is formed out, or rather entrusted to a certain Affliigio, who has to pay some 1000 gulden a year to people whom the court would otherwise have to pay*[684]. (Cf. ANDERSON, Emily. *Letter of Mozart and his Family*. Londres: Macmillan, 1938. p. 129. Disponível em : https://archive.org/stream/lettersofmozarth000861mbp#page/n7/mode/2up. Acesso: 19/04/2017). Passa para alçada da a realização do pagamento dos profissionais envolvidos nas apresentações da Ópera da cidade, livrando o ônus que em outro momento era arcado pelo Imperador.

685 OLIVEIRA, Valdemar de. *Capoeira.* Um Teatro do Passado. Brasília: FUNARTE, 1977. p. 17.

686 HENDERSON, *op. cit.*, p. 393.

687 Cf. KOSTER, v.1, *op. cit*., p. 75.

688 BUDASZ, 2008. *op. cit.*, p. 78-81.

689 COSTA, COSTA, Francisco A. Pereira da. *Anais Pernambucanos. v. VII.* Recife: FUNDARPE, 1983. p. 128.

frequência algumas peças e enfatiza a precariedade da sala, dos atores e das obras encenadas. Ele aponta que o teatro não é frequentado pelas senhoras de estirpe, apenas *mulatas ou mestiças, (...) mulheres de vida alegra*[690]. Contudo, visto a data da presença do francês, temos outra explicação para a ausência de mulheres da aristocracia que não passa necessariamente pelo clima de licenciosidade de algumas seções da casa. Espaços públicos que remetem a uma sociabilidade "mundana" foram evitados nos meses posteriores a insurreição separatista daquele ano. Encenações teatrais, recitais poéticos, performances de danças e apresentações musicais com toda certeza foram transferidos para o ambiente privado dos casarões e casa de campo protegidas pelo poder de fogo do *pater familias* oitocentista. Numa análise anterior que realizamos para determinar a dinâmica de recebimentos da Irmandade de Santa Cecília do Recife, a qual incluía matrículas e anuidades de irmãos, além de vinténs recebidos por atividades musicais realizadas por seus Mestres da música que atuavam como diretores das festas, percebemos uma queda de arrecadação que gira em torno de 40%, comparando o ano de 1817 com o ano anterior[691]. Esses dados podem indicar a suspensão parcial de atividades de entretenimento da cidade e em seus arrabaldes devido ao clima de insegurança gerado pela insurreição em curso.

Ainda em relação ao teatro, nos últimos anos antes de seu fechamento, o engenheiro francês Louis Lèger Vauthier, movido pelo ímpeto de defesa da construção de um novo teatro descreveu o Capoeira como:

> *(...) bem velho e feio, tanto em relação à sala como à cena. A sala tem forma retangular. São simples paredes de uma casa comum, às quais foram justapostos os camarotes. O palco não tem senão um porão. Decorações sujas e em desordem. Os caixilhos das decorações são inclinados em relação ao eixo e se colocam corrediças. O soalho é muito inclinado. A sala é forrada de uma espécie de papel amarelo de má qualidade e iluminada por lâmpadas colocadas no seu contôrno. A bôca de cena tem 7m00, sendo a profundidade total de 8 a 9 metros mais ou menos. A Companhia parecia estar pronta para o ensaio. Um ator segurava um vestido como quem o passasse a ferro. Uma atriz remendava alguma cousa junto aos bastidores. Os outros estavam reunidos em torno de uma pequena mesa no palco. Um deles – o regente, provàvelmente – descreveu-nos de modo trágico a miséria do teatro. (...) Não há muito tempo, o teatro de Pernambuco era o mais belo do Brasil, mas agora os de S. Luís do Maranhão, Bahia e Rio de Janeiro o suplantaram consideravelmente*[692].

[690] Cf. TOLLENARE *op. cit*., p 207.
[691] NASCIMENTO NETO, *op. cit.*, p. 131.
[692] Cf. VAUTHIER, 1940, *op. cit.*, p. 581.

Como podemos ver, o antigo teatro não possuía fosso para o posicionamento de uma orquestra, sendo assim os músicos se alocavam no proscênio do palco. Registros sobre atividade musical na Casa de Ópera não foram encontrados no decorrer da pesquisa, ao que indica as luzes da ribalta do Teatro de Santa Isabel inaugurado em 18 de maio de 1850[693] vieram para ofuscar e silenciar os registros da primeira casa de espetáculos da cidade. No entanto, Jaime Diniz reforça que mesmo antes do início das obras do novo *Teatro Público* (1841), os recifenses e aqueles que estavam de passagem já tivera a oportunidade de desfrutar das grandes árias italianas, principalmente as de Rossini, graças à orquestra do Capoeira. Segundo o padre musicólogo:

> *(...) as exibições na Casa da Ópera não tinham caráter de concerto. Satisfaziam se em abrir cenas ou preencher intervalos, ou acompanhar árias e duetos e cenas ou números de dança. Um programa de concerto, em concepção moderna, somente em 1841, ao que parece, é que foi realizado no Recife*[694].

Com toda certeza, a música ocupara um lugar de sumo destaque na programação da casa em diversos momentos, em especial às vésperas da independência quem encontra-se à frente da Ópera, o já mencionado músico cearense, Joaquim Bernardo de Mendonça Ribeiro Pinto, discípulo de Luís Álvares Pinto e irmão de Santa Cecília. A formação com o célebre mestre e a circulação nos principais espaços de aglutinação de mestres da música da cidade oferecia a possibilidade de levar ao palco o que havia de mais atual em repertório e os melhores instrumentistas da vila. Além disso existe referência de que em seu tempo de diretor articulou apresentações pagas e gratuitas de companhias líricas vindas da Europa para temporadas pontuais[695].

Em relação às primeiras casas de espetáculos em Salvador, Silio Boccanera Júnior lamenta a ausência de maiores informações documentais, restando apenas no Arquivo Público do Estado indicações sobre as atividades do Teatro São João[696], fato que até hoje dificulta a construção de interpretações sobre o tema. Contudo, o que sabemos é que o primeiro espaço permanente em 1729, dedicado às atividades teatrais na cidade era um proscênio que existia no salão do Senado da Câmara de Salvador que fora desmontado por ordem de D. João V através de carta de 9 de outubro de 1733 já que é

---

693 SILVA, 2006, *op. cit.*, p. 73.
694 Cf. DINIZ, Tomo III, 1979, *op. cit*., p. 125.
695 SILVA, 2006, op. cit. p 51.
696 BOCCANERA JÚNIOR, Silio. *O teatro na Bahia da Colônia à República, 1800-1923.* Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2008. p. 51-52.

> *(...)Vistes indecorosamente ocupada de um tablado de comédias e de uns palanques para assento do auditório, permanecendo sempre armado há três para quatro anos e que além das representações sérias se passava a outras de injuriosos arremedos em opróbrio de várias pessoas, por cuja causa parecendo-nos esta indecência indigna de tão veneranda Casa destinada somente para as mais graves dependências e empregos da República(...)*[697]

O espaço construído em anexo à cadeia contou com o apoio do Senado e do Conde de Sabugosa, mas como observamos, funcionou por pouco anos devido às contendas entre os camarários e o ouvidor-mor, José dos Santos Varjão. O contexto do desmonte do tablado é uma das *pontas do iceberg* da disputa política entre as elites da cidade em um momento em que a centralidade econômica da Bahia se encontra em risco devido ao ápice da economia mineradora e a ascensão do porto do Rio de Janeiro. Além desse tablado, existem vagas notícias sobre um pequeno teatro que funcionou na década de sessenta nas proximidades da Igreja da Conceição da Praia e, rapidamente, fechou suas portas.

Na freguesia da Sé na rua Saldanha ergueu-se um nova Ópera e já estava em funcionamento em 1798. Lindley diz que a mesma estava *sob a direção de um italiano. Entre nós* (ingleses), *a casa de espetáculo seria denominada um celeiro, e suas vias de acesso são tão sujas que tornam muito desagradável ir ali. Os atores, as peças e os cenários são igualmente mesquinhos. A música é o melhor de tudo, sendo o único aspecto tolerável da representação*[698]. Com toda certeza, o inglês estava fazendo referência aos exímios instrumentistas e cantores que ali se apresentavam, pois, a Irmandade de Santa Cecília já está em funcionamento e está em curso um aprimoramento dos profissionais da música na cidade. Poucos anos depois, com a inauguração Ópera Nova ou Teatro Guadalupe, a Casa da Rua Saldanha ficou conhecida como Ópera Velha[699].

O novo teatro ficava próximo a um alagado na Rua da Vala[700], defronte ao antigo Largo de Guadalupe, hoje Praça dos Veteranos, nas proximidades *da Casa de Angola na Bahia* e do *Quartel do Corpo de Bombeiros da Baixa dos Sapateiros*. Ver Huell garantia, sempre que possível, alguns vinténs para assistir as apresentações, principalmente as que eram protagonizados por *mulatos de cor muito escura* e tecia algumas críticas à qualidade do *whiteface* e à pouca sofisticação dos figurinos apresentados pela companhia. Para além das

---

[697] Cf. Salvador, Arquivo Histórico, Cartas de S.M. ao Senado, 1710 - 1745, cód. 27.1, f. 149vI-150r *Apud* BUDASZ, 2008, *op. cit.*, p. 27.
[698] Cf. LINDLEY, *op. cit.*, p. 179.
[699] Em recibo de 1807, o mestre carapinha Manoel Chavier da Cruz recebeu a importância 23$725 por reparos feitos em uma casa pertencente à Misericórdia da Bahia na dita rua Ópera Velha. CMSMB – *Recibos Avulsos* – 02 de outubro de 1807, n. 5.
[700] ALMEIDA, 1942, *op. cit.*, p. 383.

críticas, relata, com certo gracejo, a ocasião que, atores e parte do público transformaram uma cena de batalha numa escaramuça real com direito a intervenção de alguns soldados. Enfim, o holandês não indica de que teatro se trata ao certo, apenas que seria *um miserável galpão de madeira*, mas acreditamos se tratar do Teatro Guadalupe, por se localizar, segundo o viajante, *situado em um vale, de modo que a cada forte aguaceiro inundava-se o andar térreo*[701]. Segundo Affonso Ruy, neste teatro exibiram-se os notáveis musicistas baianos *Damião Barbosa, José Rebouças, Honorato Régis dando relevo a peças tais como "Labirintos de Creta", "Guerra do Alecrim", Encantos de Medéia" do celebrado brasileiro Antonio José, queimado vivo como judeu, em Lisboa numa fogueira inquisitorial*[702]. O que se sabe deste teatro é que em 1827 fora vendido para a Câmara do Senado[703], após sucumbir ao novíssimo e moderno Teatro São João, semelhantemente, o velho Capoeira perde sua importância frente ao novíssimo Santa Isabel no Recife. Mesmo com a precariedade da estrutura, o teatro velho foi palco de grandes encenações protagonizadas por artistas estrangeiros consagrados nas duas margens do Atlântico, como os italianos *Rosa Fiorini*[704], o ator e músico *Miguel Vacani* e *João Oliveti*, que em 1811 se apresentaram *com diversas espécies de músicas sérias, semisséria e bufa em homenagem* ao aniversário de D. Maria I[705]. Estes artistas contaram com a participação de músicos locais para a execução de suas peças já que não há nenhuma referência de que tenham trazido de Portugal seus próprios instrumentistas[706].

Até os primeiros anos do XIX, o espaço ocupado pela antiga fortaleza das Portas de São Bento foi transformado em mercado público para servir às quitandas que abasteciam a Cidade Alta e os arrabaldes[707]. Em *1808, o terreno já estaria terraplenado pronto para receber os alicerces do teatro contando nesses serviços de africanos envolvidos em uma*

---

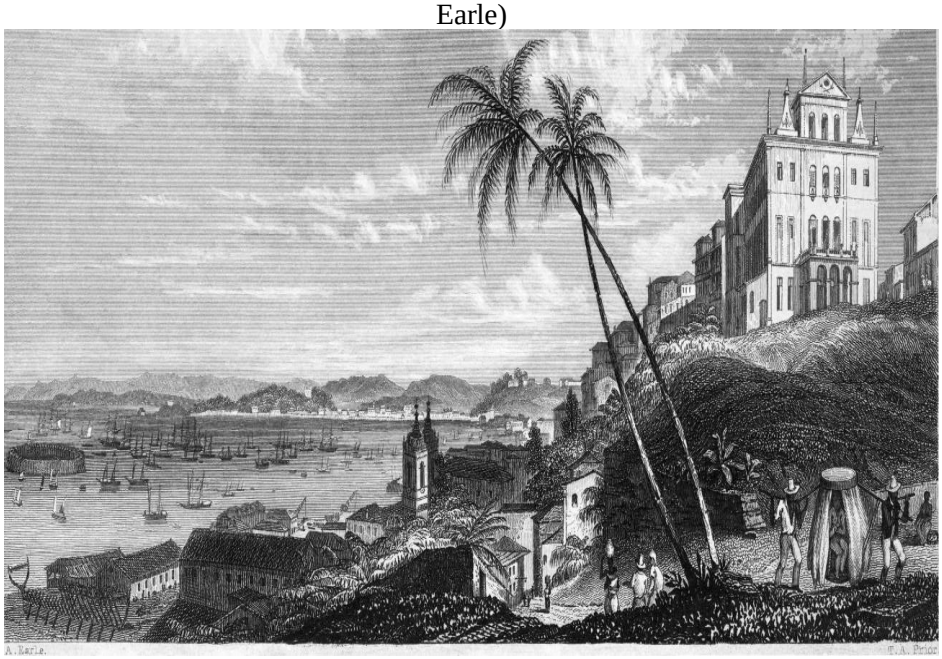
[701] Cf. VER HUELL, *op. cit.*, p. 149-150.
[702] Cf. RUY, Affonso. *História do Teatro na Bahia:* Séculos XVI-XX. Salvador: Universidade da Bahia, 1959. p. 85.
[703] BOCCANERA JÚNIOR, *op. cit*., p 56.
[704] Entre fins do XVIII e início do XIX, a intérprete sempre presente nas montagens do São Carlos em Lisboa (Cf. RUDERS, v. 1 *op. cit.*, p. 366). Fiorini sempre foi pauta de críticas por parte da aristocracia portuguesa, por sua postura a frente de seu tempo e por rumores de manter um romance extraconjugal com Marcos Portugal quando ainda no Reino. (Cf. FERNANDES, Cristina. *Regresso do compositor a quem chamaram.* Ipsilon, 23/03/2012. Disponível: https://www.publico.pt/2012/03/23/jornal/regresso-do-compositor-a-quem-chamaram-24237510. Acesso em: 06 set. de 2019.
[705] SILVA, 2011, *op. cit.*, p. 192.
[706] Pelo visto, esse trio se manteve coeso em suas atividades laborais, pois encontramos um anúncio coletivo da trupe se colocando à disposição para servir em alguma *festa de igreja, ou função particular assim como para dar alguma lição de música vocal nas casas particulares.* (Cf. GIOB, 13/12/1811, n. 59. f. 4). Esse trecho do anúncio acaba confirmando nossa hipótese que a apresentação realizada em comemoração à rainha foi acompanhada pela orquestra do teatro, já que nenhum dos três portugueses se coloca a ministrar aulas instrumentais.
[707] A centralidade daquele espaço no início dos setecentos levou D. João V a expedir uma *Provisão*, datada de 17 de agosto de 1729, transferindo o Pelourinho para aquele lugar de grande circulação e visibilidade da Cidade. (Cf. VILHENA, 1969, *op. cit*., p. 93).

revolta, a maioria de nação uca, inaugura em 13 de maio de 1812 data do aniversário do regente[708]. Segundo conta publicada em 1813 na *Gazeta Idade D'Ouro do Brazil*, cerca de 93 acionistas fizeram parte dos esforços inicias de construção do Teatro São João, contabilizando um total de 33:365$711, parte investidos nas obras e outra parte direcionada para elaboração de loterias com o intuito de arrecadar mais fundos[709]. Em sua passagem por Salvador, na segunda metade da década de trinta, George Gardner nos dá conta da existência do teatro situado ao lado do hotel em que está hospedado[710]. Segundo nos descreve Ferdinand Denis:

> *O teatro atrai de saída o olhar; fica-se admirado pelo efeito brilhante que produz, logo se avista da enseada; está edificado sobre um rochedo e parece continuamente ameaçar a cidade baixa com uma queda perigosa. É um vasto edifício quadrado, varado de uma infinidade de janelas e com um frontão acanhado. As portas se encontram situadas sob uma espécie de galeria que serve para suportar um terraço, de onde o olhar contempla a baía em todos os sentidos, e avista os navios se avançarem majestosamente no meio da enseada eriçada por uma floresta de mastros*[711].

A descrição com minuciosos detalhes podemos vislumbrar na imagem a seguir:

Figura 12 - San Salvador, Bahia. (Litografia de Thomas Abiel Prior baseado na ilustração de Augustus Earle)



Fonte: FITZ-ROY, R. *Narrative of the surveying voyages of His Majesty's ships Adventure and Beagle,* between the years 1826 and 1836, describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe (...). v. 2. *London: Henry Colburn*, 1939. p. 62.

[708] Cf. Ibdem, p. 81- 82.
[709] GIOB, 18/06/1813, n. 49. f. 4.
[710] GARDNER, *op. cit*., p. 48.
[711] Cf. DENIS, *op. cit.*, p. 249.

Com sua inauguração em 13 de maio de 1812, o prédio figurou como umas das principais construções da parte de alta da cidade, recebendo de frente aqueles que adentravam à Baía de Todos os Santos. Logo, não é de se estranhar que, em 1823, *Augustus Earle* (1793-1838), integrante da expedição do navio *Beagle*, que também contava com o jovem Charles Darwin (1809-1882) na tripulação, tenha se maravilhado com tão harmoniosa construção, que parece se equilibrar a beira desta escarpa. Houve discussão em torno da estrutura da nova casa de espetáculo, o impasse centrava-se sobre o quantitativo de lugares que o teatro iria comportar. Enquanto uns defendiam que o limite era de 300 lugares, o engenheiro responsável e outros defendiam que haveria de comportar cerca de 800 lugares[712]. Tollenare estimou que nas quatro ordens de camarotes e plateia poderiam abrigar-se duas mil pessoas[713], contudo, acredita-se que não tenha ultrapassado mil lugares em seus tempos áureos. A nova casa de espetáculo oferecia muito mais que entretenimento teatral e musical. De sua fundação até 1816, funcionou em suas dependências uma *casa de pasto*, local em que se vendia cervejas e mais bebidas alcoólicas, além de possuir mesa de bilhar e salas para carteado, servindo refeições diariamente[714].

Enquanto a antiga Casa de Ópera era vítima constante de críticas dos cronistas e viajantes mais criteriosos, o novo teatro sempre recebeu os mais altos elogios do redator do *Idade D'Ouro* salientado *a perfeição das máquinas, a variedade de vistas e a riqueza das roupas.* A grande crítica do periódico consistia na falta de educação do público por vezes se comportando sem o devido decoro, interrompendo as encenações e apresentações musicais com gestos bruscos, movimentação na plateia ou vozerias, causando grande incômodo nos que realmente tencionavam desfrutar do espetáculo. No mesmo anúncio, o redator roga uma correção a essa *meia dúzia* de homens enriquecidos (pelo visto conhecidos), que a falta de "berço", a excentricidade da riqueza aliados ao consumo de cerveja e destilados em excesso antes das apresentações tenha contribuído para ausência de *acatamento e urbanidade, que devem reinar em qualquer ajuntamento sério*[715].

Para entendermos um pouco sobre o lugar que ocupa as atividades musicais no Teatro São João, atentamos para a divulgação das despesas, desde sua inauguração até março de 1813. De um total de 28:514$683, cerca de 2:688$240 foram gastos com a orquestra, cerca de 10% dos gastos totais. Essas despesas musicais ficaram atrás do ordenado dos empregados,

[712] VAUTHIER, 1940, *op. cit.*, p. 625.
[713] TOLLENARE, *op. cit.*, p. 246.
[714] Essa casa de pasto se transferiu para a Rua da Gameleira e se transformou numa hospedaria por nome *Leão de Ouro*, oferecendo os serviços de jantares para fora e cavalos para alugar. (Cf. SILVA, 2011, *op. cit*., p. 188).
[715]GIOB, 23/12/1812, n. 85. f. 5-6.

gastos com tecidos e diversos, diária dos carapinas e outros serventes (dentre eles um afinador, talvez de piano). Muito dos gastos com tecidos e carpintaria que foram feitos são relativos à confecção de cenários, figurinos, e acabamento do prédio de tais proporções. Nos anos seguintes esses gastos diminuem de sobremaneira, assim podemos recolocar os gastos com a música como o terceiro vetor de despesas permanentes do São João neste período[716]. Neste contexto, quem está à frente da orquestra de cerca de 16 músicos é o mestre Antônio Joaquim de Moraes, o mesmo que vai a *Gazeta* da cidade em 1816 oferecer seus préstimos como professor de música, como indicamos anteriormente. Segundo descrito nas despesas do teatro, o ordenado anual do mestre da música girava em torno de 400$000, valor pago pela responsabilidade de preparar os cantores, agenciamento de músicos extras, bem como atividades técnicas de afinação e manutenção de instrumentos, compra de música e compilação de partituras. Ao contrário dos mestres de capela das igrejas que recebem um valor e fica ao seu encargo contratar e remunerar os músicos, o mestre do teatro recebia esse valor livre totalmente para si. Além disso, os gastos são referidos como a conta *da Orchestra* e da *muzica.* Arcar com os custos com instrumentistas o teatro também requeria composições inéditas para as peças principais e os *entremezes,* pequenas encenações que tratavam de situações cotidianas em que os espectadores também desfrutavam de exibições de música e de dança. Segundo Ferdinand Denis, em Salvador no teatro, os antigos *entremezes* são representados com mais frequência que no Rio de Janeiro[717]. Já nas palavras de Tollenare, eles eram *bastante alegres, recheados de licenciosidade que excitam o interesse geral(...)constituem o que há de mais atraente para os habitantes da Bahia; em breve será preciso que toda a representação seja de entremeses (...)*[718].

Em 1814 o custo por noite com a orquestra era o equivalente a 36$160, mas esse valor não se mantém, pois, os gastos anuais com música caem mais de 50% no ano seguinte, fruto também da queda das receitas entre abril de 1813 e fevereiro 1814. O funcionamento deficitário atingiu diretamente a constância e a qualidade dos espetáculos apresentados nesse espaço[719]. A queda no valor dos provimentos gerou um clima de insatisfação não só entre os

[716]GIOB, 18/06/1813, n. 49.
[717] DENIS, 1908, *op. cit.*, p. 252.
[718] Cf. TOLLENARE, *op. cit*., p. 248-250.
[719] GIOB, 29/03/1814, n. 25. f. 5-7. Uma das estratégias utilizadas foi locar o espaço para realização de eventos organizados por terceiros, e as poderosas irmandades da Bahia são exemplos disso. Em 1815, a Santa Casa de Misericórdia promoveu festa beneficente no teatro afim de arrecadar fundo para seu Hospital, como pontua Beatriz Nizza. (Cf. Cf. SILVA, 2011, *op. cit*., p 202). Em outra ocasião, o *procurador geral da irmandade de Santo Antônio além do Carmo, capitão Matias Ferreira Barbosa, faz ciente que o benefício feito no Teatro de S. João para o retábulo da igreja produziu 347$440 réis e fez de despesa, segundo a conta que deu João da Graça, 178$600 réis, ficando líquido para a dita irmandade 168$840 réis.* GIOB, 29/09/1818, n. 78. f. 4.

músicos, mas os demais envolvidos nos espetáculos da casa que já se achavam insatisfeitos já em 1812 e em protesto não zelavam pela qualidade do que era apresentado. Tanto que o Conde dos Arcos exige da direção que:

> *Comicos, Proffessores de Muzica, mais pessôas empregadas nesse Theatro nem sempre há aquelle dezempenho de suas obrigaçoens, e Regularidade, sem que não hé possivel prosperar qualqer estabellecimto de semelhante natureza, tendo encarregado ao Tene Corel Ajudante de Ordens Cosme Damião Fidiê da obrigação de dar immediatamte brevissima e energica providencia logo que a boa Ordem for ainda da maneira mais leve, pertubada. O que participo a Vmces para sua intelligencia, e para assim o fazerem Contar a todos a quem o Conhecimento desta minha Ordem pertencer. Deos Guarde a Vmces Ba 9 de Dezbro de 1812 // Conde dos Arcos*[720].

A partir deste documento podemos inferir que se trata de um grupo muito especial de artista, extremamente habilitado em seus saberes e fazeres artísticos, que andam por fazer protestos através da indisciplina por melhores condições de trabalho e salários. Entendemos que estamos diante de excelentes artistas, pois do contrário nada justifica a reticência do Conde em não os substituir de imediato, antes ameaçá-los de aplacar os ânimos subversivos através de uma possível detenção parece o bastante. Em novo documento, datado de 10 de abri de 1813, podemos perceber que as irregularidades ainda se mantêm, pois, o governado dirige suas cobranças e suas ameaças ao mestre da música que *hé responsavel de aprezentar ali todos os Muzicos e Muzicas que se fizerem precizas para se porem em Scenna, as Danças que se determinarem*. A crítica a qualidade musical do teatro chegou aos ouvidos do governante, que exige que os artistas sob o comando do mestre *apareção em tempo competente para os ensayos*[721]. Entretanto, parece que o "senso de corporativismo" se mantém até certo ponto entre esses artistas, pois o diretor da companhia, João da Graça, em dezembro do mesmo ano, mediante ofício dirigido ao administrador do teatro reclama da quantidade de ensaios naquele mês, dos baixos salários, do costume daqueles que gerenciam de trocarem a remuneração dos artistas por folga e do número de apresentações na semana de natal, que muito excede daquelas realizadas nos teatros da Corte[722].

Com passar dos anos o problema parece ter sido parcialmente sanado. Em 1821, Maria Graham aponta que os atores deixam a desejar em sua qualidade cênica. Eram cantores

---

[720] APEB, *Dossiês sobre finanças do teatro São João - Registros de Portarias, Requerimentos, Representações e apresentações, Ofícios, Editais, Informações 1806 – 1830*, maço 624, n. 61. f. 39.
[721] APEB, *Dossiês sobre finanças do teatro São João - Registros de Portarias, Requerimentos, Representações e apresentações, Ofícios, Editais, Informações 1806 – 1830*, maço 624, n. 65. f. 40.
[722] APEB, *Dossiês sobre finanças do teatro São João - Registros de Portarias, Requerimentos, Representações e apresentações, Ofícios, Editais, Informações 1806 – 1830, maço* 624, n. 72. 43.

fazendo as vezes de cômicos em sua opinião, contudo, elogiou a qualidade da música que chamara a atenção do público quando começaram a tocar a *ouverture*[723] para o início da apresentação de dança que se seguiria[724]. Anos antes, Tollenare, acostumado a ser impenitente nas críticas, tece bons elogios ao teatro em suas idas entre julho e agosto de 1817. Ele descreve, com minúcia, a encenação sobre a sagração de Santa Cecília, protagonizada por diversos atores e figurantes[725]. Esse drama musicado não pode ser entendido de forma aleatória e despretensiosa. Ele serve para reafirmar o papel importante em que a categoria dos músicos dispunha no *hall* dos artistas que prestavam serviço a casa de espetáculos. Como explicar a grande pompa e o esmero nos detalhes da narrativa contada no palco se por trás da direção não houvesse devotos? Contar a história de Santa Cecília também fora uma forma de dar visibilidade à devoção desta santa na cidade.

Se temos na transição dos séculos as constituições de espaços apropriados para a execução da música profana para um público maior, seria interessante tecer algumas considerações sobre os gêneros musicais que rapidamente são assimilados, adaptados e caem no gosto musical dos frequentadores das casas de ópera, de teatros e de festas privadas realizadas nos salões e nos quintais da aristocracia urbana do Recife e de Salvador. Lugares que se descortinam para a atuação frequente e que exigem daqueles que vivem *sob o signo do som* um nível elevado de originalidade e de atualização. Em 1812, solistas italianos cantaram composições do pianista e oboísta João Domingos Bomtempo (1775-1842)[726] no Teatro São João. Bomtempo, era contemporâneo dos músicos baianos (anônimos ou não) aqui elencados, isso demonstra o quão moderno eram os repertórios e que a música ouvida no lado de lá do Atlântico, rapidamente era reproduzida no de cá.

---

[723] Composição de música instrumental que precede uma ópera, um oratório etc., e se destina a criar ambiente para a obra que vai ser executada.
[724] GRAHAM,1990, *op. cit*., p. 173.
[725] TOLLENARE, *op. cit*., p. 248-249.
[726] Cf. SILVA, 2011, *op. cit*., p. 194. João Domingos Bomtempo, nascido a 28 de dezembro de 1775, em um dos bairros mais prósperos de Lisboa, teve sua formação musical iniciada pelo seu pai, o italiano migrado para Lisboa, Francesco Saverio Buontempo, e continuada através das aulas dos mestres em contraponto e piano da *Patriarchal.* Em 1795 assume o lugar do pai na orquestra da Real Câmara, mais adiante se inscreve como aluno da *Academia de Música de Paris* e entra num dos círculos mais cobiçados da arte na Europa. É nas primeiras décadas dos oitocentos, após essa formação mais verticalizada na França como também na Inglaterra, que se encontra uma das fases de maior produção. O retorno malsucedido em 1813 à Lisboa o faz regressar à Londres e a buscar maior inserção nas sociedades musicais que se multiplicam na Europa Ocidental, diferentemente de Portugal, cuja a corte está à deriva. Em 1819, chega a cogitar vir para o Rio de Janeiro na tentativa de buscar maiores possibilidades nos domínios dos Bragança, demovendo da ideia com a Revolução do Porto (1820), com a ascensão burguesa aí se cria o ambiente para formação de sua *Sociedade* Philarmónica (1822) e seus concertos periódicos. A carreira de Bomtempo esteve flutuando sob as margens do turbulento contexto político português entre as décadas de 20 e 40 dos oitocentos. Do ostracismo à retomada da fama, o grande mestre falece em 18 de agosto de 1842, sendo enterrado com honras reais. (Cf. MARQUES, Philipe Manuel Vicente. *Sonata para piano de João Domingos Bomtempo.* 2014. p. 19-29. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa).

Na América portuguesa, poucos registros fazem referência à presença de partituras copiadas de obras pertencente a Handel, Haydn, Mozart e Pleyel e Beethoven. Em Minas Gerais e principalmente no Rio de Janeiro, com mais frequência, circulam amplamente e essas obras influenciaram compositores locais, tais como padre José Maurício. Para Maurício Monteiro, *foram técnicas musicais, de compor e de interpretar, que representam um gosto vigente na Europa. Isso significa que a criação musical no Brasil joanino assimilou, na medida em que as circunstâncias o permitiram, as tendências, o gosto e as estilísticas da Europa*[727]. O célebre padre-músico, apelidado por Manuel Araújo Porto Alegre como o Mozart fluminense, regeu com grande orquestra, em 1819, a obra do grande mestre austríaco, arrancando o elogio de Sigmund Neukomm, que afirmou que *todos os talentos rivalizaram para que o genial estrangeiro Mozart fosse dignamente recebido neste Novo Mundo*[728]. Não podemos afirmar com certeza, por falta de documentação que indique com precisão, sobre a execução das obras destes grandes mestres dos fins do XVIII e início do XIX no Recife e em Salvador. Todavia, se essas partituras chegaram a outras paragens no Brasil colônia, por que não acreditar que tenham chegado em ambas, já que seus portos eram paradas quase obrigatórias para navios vindos do Velho Mundo. Uma pena, por exemplo, na descrição dos bens deixados por Damião Barbosa aos seus filhos em 1856 no que tange a *porção de músicas antigas para igreja e piano* não tratar com mais detalhes sobre o que está nas pautas dessas folhas, mas temos a certeza de que era um volume enorme de papéis, pois foram avaliados em 200$000[729].

Já o gênero operístico, que mescla música e dramatização, desembarca nos primeiros anos de colonização sob a amálgama da cristianização dos gentios. Todavia, é no século XVIII que a ópera secular aqui encontra espaços. Segundo o musicólogo, Gerard Béhague, há indício de que inúmeras montagens de ópera procedentes da Europa, que foram recriadas parcialmente ainda na primeira metade dos setecentos em tablados e palcos provisórios. Obras como *Alessandro nelle Indie, Artaserse e Didone abbandonata*, óperas de origem espanhola de autor não referenciado (porém os libretos foram atribuídos a *Pietro Trapasi*, ou mais conhecido *Metastasio*, que viveu entre 1698-1782), foram levadas ao público na Casa de Ópera da Praia em 1760[730], segundo Béhague. Apesar de Regis Duprat sustentar a afirmação

[727] Cf. MONTEIRO, 2008, *op. cit*., p. 263.
[728] Ibdem, p. 276.
[729] APEB – *Seção Judiciário* – Inventários, Est. 03, Cx. 1054, M. 1523, D. 15. f. 4v-5v.
[730] BÉHAGUE, Gerard. *"Brazil" The Grove Dictionary of Opera*. v. 1. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice-Hall, 1979. p. 589-590.

de que as peças operísticas foram exibidas em praça pública[731]. Paulo Castagna se debruçou sob o inventário de 1786 do músico Florêncio José Ferreira Coutinho, afamado profissional de Vila Rica. Nele, pode constatar a presença de várias cópias de árias de compositores europeus, tais como: *Anfossi, Avondano, Galuppi, Majo, Perez, Piccini e Traetta*[732]. Sabemos que em 1780 o velho Capoeira abrigou a encenação de *Amor Mal Correspondido* de Luís Álvares Pinto, a qual Stevenson afirma que *Apesar de não ter sido planejada para ser cantada (existe porém um coro figurado pela música), a peça é similar à melhor ópera séria da época, no que concerne à trama*[733]. Enquanto em Salvador, no ano de 1759, foi escrita o *Recitativo e Ária* em homenagem ao erudito José Mascarenhas Pacheco Coelho Pereira de Melo[734], de autoria anônima (apesar de especular-se a composição de Caetano de Mello Jesus). Considerada uma das mais antigas obras profanas, *com texto em português, composta para voz, violino e baixo contínuo*[735].

Já na primeira metade do século, os palcos das casas de espetáculo, desde as mais suntuosas e os salões da aristocracia urbanas nas cidades, estiveram dominadas por aquilo que Carpeaux e outros especialistas vão denominar da *Nova Ópera Italiana*. Gênero que no início do XIX na América portuguesa rivaliza ainda com os resquícios do barroco e a popularidade do classicismo, além de acrescentar mais uma responsabilidade ao cantante: a tarefa de emocionar o público através da interpretação musical e da encenação teatral. O músico, agora, se vê condicionado a fazer as vezes de ator, já que o elemento teatral é a maior característica da ópera romântica de tradição itálica, que *tem Gioachino Antonio Rossini (1792-1868)* seu maior baluarte. O gênio popular de Rossini talvez tenha sido seu maior diferencial ao classicismo de Mozart. Sua música esteve à serviço de uma aristocracia decadente do pós-Restauração Francesa e a uma nova ordem burguesa em ascensão que se forçava em imitar os costumes aristocráticos[736]. Se em período anterior a ópera-seria estava centrada em valores morais da nobreza e temas religiosos que flertavam com elementos da Antiguidade Clássica; agora os dilemas da vida urbana, desventuras amorosas contemporâneas, enquanto enredo,

---

[731] DUPRAT, Regis. *A música na Bahia colonial.* Revista de História, São Paulo, 1965. p. 101.
[732] CASTAGNA, Paulo. *Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pro-Música, 2006, p. 38-84.
[733] Cf. STEVENSON, *op. cit*., p. 19.
[734] Para um maior entendimento sobre a trajetória política e intelectual de Jose Mascarenhas, ver: BORGES, Eduardo José Santos. *As academias literárias e a possibilidade de produção do conhecimento autônomo em território colonial (Bahia, século XVIII).* Saeculum - Revista de História, João Pessoa, jan./jun. 2016. p. 105-121. Disponível em: periodicos.ufpb.br › ojs2 › index.php › srh › article › download. Acesso em: 24 de out. de 2019.
[735] Cf. RISÉRIO, Antônio. *Uma História da Cidade da Bahia.* Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004. p. 230.
[736] CARPEAUX, Otto Maria. *Livro de Ouro da Música.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 191-193.

aproximavam ainda mais a audiência da ribalta dos teatros[737]. Essas transformações podem ser sentidas nas primeiras décadas dos oitocentos, pois é de autoria de Damião Barbosa de Araújo *L'intrigo amoroso* (obra perdida), composta entre 1808 e 1820, período que ainda permanecia na Corte, onde entrou em contato com o gênero nos espaços em que atuou[738]. Como também Joaquim de Souza Negrão, que esteve à frente das orquestras dos Teatro Guadalupe e São João, nos quais regeu cantadas, árias, duetos e recitativos de sua autoria que celebrava eventos da monarquia, autoridades ou situações do cotidiano mesclando música e teatro[739]. No Recife, Jaime Diniz afirma que Francisco de Freitas Gamboa (1789-1869), antes de torna-se dirigente do Capoeira em 1827, se apresentava com frequência como solista de árias de *Tancredo,* composta em 1813 por Rossini[740]. A participação de músicos locais nas atividades operísticas nos espaços coloniais estabeleceu inclusive uma apropriação de saberes. Rui Nery observa algumas similaridades estéticas entre temas e árias de óperas oitocentistas, principalmente as de Rossini em *modinhas* da mesma centúria reunidas pelo musicólogo Gerhard Doderer e publicadas em 1984[741].

Ainda em relação ao repertório dominado pelos músicos profissionais no início do século XIX, existem grandes incertezas em relação a periodização ou ao evento que demarca o aparecimento de tal e tal gênero. Por exemplo, em seu artigo sobre a música de salão no século XIX, Paulo Castagna afirma que é apenas a partir do Segundo Reinado que o repertório e as condições de execução da música sofrem uma ruptura brusca ao período anterior. Para ele, apenas no final da primeira metade desta centúria que danças como a *quadrilha, a polca, a valsa, a redowa, a schottisch e a mazurca* foram introduzidas nos eventos sociais da aristocracia urbana[742]. Concordamos quanto à questão de que o advento do Império trará transformações mais efetivas nas sociabilidades das elites. O convívio maior entre os sexos no âmbito do privado; valores e padrões de educação e etiqueta burgueses se consolidam; e um sentimento de distanciamento do passado colonial (mesmo com a

---

[737] ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera:* os últimos quatrocentos anos. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 148-156.

[738] BLANCO, Pablo Sotuyo. *Damião Barbosa de Araújo e a Intriga Amorosa:* estilo e questões cronológicas no contexto da sua produção lírica. *In:* I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, 2012, Rio de Janeiro, RJ. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. v.1: Atualidade da Opera. Rio de Janeiro, RJ: PPGMUS-UFRJ, 2010. v. 1. p. 355-373.

[739] BUDASZ, Rogério. *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil. Oxford: Oxoford University Press*, 2019. p. 140-141.

[740] DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Breve Notícias sobre Música (...), 1979, op. cit., p.* 31.

[741] Para maiores detalhes sobre a análise indicamos: NERY, Rui Vieira. *Review of Modinhas Luso-Brasileiras by Gerhard Doderer. Latin-American Music Review*, 6-2, 1985. p. 282-292. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/i231905. Acesso em: 01 de fev. de 2018.

[742] CASTAGNA, Paulo Augusto. *A música urbana de salão no século XIX*. s/d. p. 1-12. Disponível em: https://www.academia.edu/1082767/A_M%C3%9ASICA_URBANA_DE_SAL%C3%83O_NO_S%C3%89CULO_XIX?auto=download Acesso em: 23 de mai. de 2019.

contradição expressa na manutenção do escravismo); tudo isso tendo como mote as influências materiais e subjetivas que vêm de França e da Inglaterra e entre pelos portos do Rio de Janeiro, de Salvador e do Recife. Porém, ao contrário do que afirma Castagna, o hábito da dança de salão já se estabelece período anterior ao Império. Jantares de noivado, aniversários e noites de natal nas salas de sobrados e de palacetes à beira do Capibaribe ou no "Corredor da Vitória" já contava com a participação de jovens ávidos e hábeis nas contradanças, essas embaladas por pequenas orquestras. Em certa feita, Koster narrou que em um

> *Jantar as senhoras ficaram de um lado e os homens no canto oposto. Houve profusão de iguarias e se bebeu muito vinho. Alguns homens que gozavam de intimidade, não se sentaram à mesa, mas se puseram a servir às damas. Depois do jantar, todos os convidados passaram a um amplo salão. A sugestão de um baile foi feita e aceita. Vieram rabecas e, desde as sete horas, cerca de vinte pares começaram e continuaram seu entretimento até depois das duas da madrugada*[743].

Acreditamos que o trecho por si já levanta questionamentos sobre a ascensão da dança de salão e, consequentemente, a música que a acompanha, na vida da aristocracia urbana no início do século XIX, e é justamente o lundu o grande senhor dos assoalhos das residências e dos tablados e dos palcos das casas de espetáculos nas primeiras décadas desta centúria. E é sobre ele que nos debruçaremos.

O gênero aparece grafado na documentação como *landum, lundum, londu* e, até hoje, etnomusicólogos defendem sua relação etimológica e performática com os antigos *calundus*. Rituais que envolviam dança, ingestão de beberagens e transe espiritual, bastante praticado por escravos e por libertos que atendiam clientes no interior de casa e sobrados, e com o avanço da perseguição, nas matas e cercanias afastadas[744]. Entretanto, no início do XIX, já havia um entendimento mais claro das autorias e das elites locais quanto à diferença entre *calundu* e *lundu*, pois em 1821 o Conselho Interino de Governo da Bahia, na época estabelecido em Cachoeira, recolheu o crioulo Antônio à detenção na Casa de Cadeia e Câmara da vila por ter matado o também crioulo José Paixão, escravo de uma viúva. O crime

[743] Cf. KOSTER, v. 1. *op. cit.*, p. 62.

[744] Uma grande fonte para entender os calundus encontra-se na documentação do Santo Ofício, responsável por apurar as denunciar relacionadas práticas de heterodoxias na Colônia. Segundo Jocélio Teles, o termo já aparece citado por Gregório de Matos na Bahia. (Cf. SANTOS, Jocélio Teles dos. *Divertimentos estrondosos:* batuques e sambas no século XIX. *In:* SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis; Salvador: Programa A Cor da Bahia, 1997. p. 17.). O aumento das denúncias o século XVIII anuncia uma considerável atuação dos pretos calunduzeiros em diversas partes da América portuguesa, onde principalmente o contingente de libertos foi consideravelmente ascendente. (Cf. MOTT, Luiz. *Escravidão, homossexualidade e demonologia*, 1988. p. 109.).

ocorreu em frente a uma taverna na ocasião em que acontecia *um lundu de pretos* [745]. Não se tratava de um ritual de *"*consulta oracular" ou de "necromancia" negra, como entendiam os contemporâneos; e sim um momento de música e de dança decorrido de alguma festividade das irmandades negras tão atuantes nessa importante vila do Recôncavo.

A origem negra do lundu é sugerida pelo conde de Pavolide, D. José da Cunha Grã Athayde e Mello (1734-1792), em carta enviada ao Conselho Ultramarino, em 10 de junho de 1780, na qual afirma que:

> *os pretos se dividiam em nações e com instrumentos próprios de cada uma, dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que ainda que não sejam as mais inocentes são como fandangos de Castela, e fofas de Portugal, e os lundus dos brancos e pardos daquele país*[746].

Por ter sido governado de Pernambuco (1768-1769) e da Bahia (1769-1774) fica evidente que está tratando de cenas sonoras que não apenas ouviu falar, mas que presenciou quando saía da matriz do Corpo Santo do Recife e/ou da Misericórdia da Bahia. Mesmo tendo africanos e crioulos como protagonistas, aos olhos do administrador colonial, não parecem tão libidinosas e totalmente desonestas como as demais músicas e danças gentílicas entoadas e encenadas pela população negra e constantemente reprimidas. Quando sugere aproximação com a *fofa*, que segundo Tinhorão, tem origem baiana e que rapidamente foi absorvida pelas camadas pobres em Portugal ainda na primeira metade do XVIII[747]; e com o *fandango ibérico*, que se utilizava de castanholas, estalos de dedos e amplamente o acompanhamento das violas, o conde deixa entrever que, dentre parte das elites coloniais, já existe certo grau de apropriação e de ressignificação da dança e da música. Mesmo com a referência de Povelide, seria pretencioso demais afirmar que fora nas capitanias de Pernambuco ou da Bahia que surgira o lundu, pois ele é um fenômeno musical rente a outras paragens da América portuguesa. O poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), na décima primeira de suas *Cartas Chilenas*, também escritas na década de oitenta do XVIII, relata uma cena que também acontecia na Vila Rica pré-inconfidente que nos dá indícios que também se trata do lundu, pois:

---

[745]APEB, *Livro de lançamento de sumário de querelas*, 1821-1826, f. 14-15.

[746] Carta manuscrita arquivada na Biblioteca do Estado de Pernambuco, transcrita em nota de rodapé, por Robert C. Smith, "*Décadas do Rosário dos Pretos. Documentos da Irmandade*". Arquivos, Prefeitura Municipal de Recife – 1º e 2º números – 1945-1951. Diretoria de Documentação e Cultura.

[747] Dançada aos pares, ao som de violas e guitarras (portuguesas), segundo Tinhorão, um folheto intitulado *Relação da fofa que veio da Bahia* atribui a naturalidade brasileira deste gênero, porém a ausência de referência documental ainda deixa historiadores e musicólogos sem respostas conclusivas sobre o tema. (Cf. TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998. p. 83).

> *(...). Fingindo a moça que levanta a saia*
> *E voando na ponta dos dedinhos*
> *Prega no machacaz, de quem mais gosta,*
> *A lasciva umbigada, abrindo os braços;*
> *Então o machacaz, mexendo a bunda,*
> *Pondo uma mão na testa, outra na ilharga,*
> *Ou dando alguns estalos com os dedos,*
> *Seguindo das violas o compasso*
> *Lhe diz – 'eu pago, eu pago' – e de repente,*
> *Sobre a torpe michela atira o salto*[748].

Refletindo sobre o trecho acima, podemos conceber que, na visão deste burocrata filho das elites locais e futuro insurgente, os movimentos desta dança e a sonoridade desta música estavam completamente mergulhados na volúpia e na licenciosidade inerente aos "desclassificados do ouro" (parafraseando Laura de Mello e Souza). De um lado, o conde português percebe a similaridade do lundu com outras expressões ibéricas musicais e de dança possuidora de certo grau de polidez; do outro, o poeta inconfidente nos faz questionar sua decência. Mas até onde podemos distanciar o lundu dos demais batuques negros? Rugendas afirma que a *dança negra muito conhecida é o "lundu", também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares*[749], isto significa que há um consenso contemporâneo a ele sobre essa origem negra, mesmo assim, não se forma uma barreira que acaso aparte a população branca deste gênero. Ferdinand Denis, descreve como uma imitação das danças dos pretos, sendo já uma dança nacional na qual *a classe média da sociedade finalmente aí aparece com uma originalidade de trajes que quase já não se encontra no Rio*[750]. Comparando com a realidade soteropolitana, Ver Huell descreve um lundu dançado por brancos da seguinte forma:

> *Mal havia o crioulo (branco nascido na terra) começado a tocar e então, como por um misterioso passe de mágica que agitou os celebrantes, levantaram-se todos gritando – "Lundu! Lundu! – e formando rapidamente um círculo. Um dos homens dirigiu-se ao centro da roda, apanhou um lenço e o encostou ao pescoço, segurando firmemente ambas as pontas com as mãos. A música acompanhada de castanholas, começou. Por meio de uma viva pantomima, ele retratava o amor e a paixão. À medida que ele expressava um maior sentimento com o uso de algumas frases, as mulheres repetiam as seguintes palavras "É gostoso!" Por fim, parecendo inteiramente dominado por sua amante, ele desabou sobre o gramado, mas em seguida logo se levantou, dirigiu-se lentamente a uma das mulheres e esta tomou o seu lugar.*

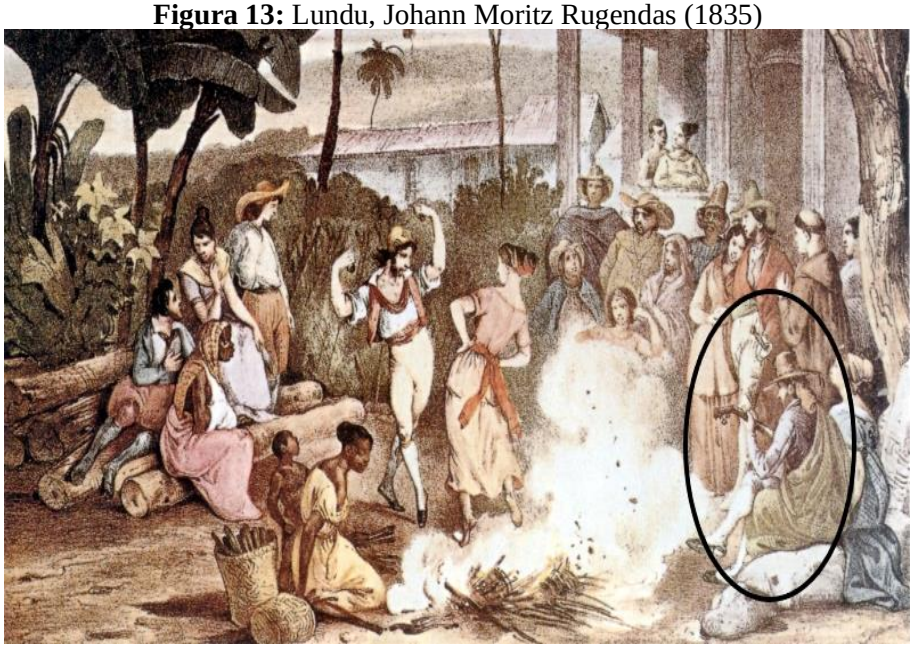
---

[748] GONZAGA, Tomas Antônio. *Cartas Chilenas*. Brasília: MINC, s/d. p. 73. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/cartas%20chilenas.pdf. Acesso em: 01 de jan. de 2019.
[749] Cf. RUGENDAS, *op. cit.*, 197.
[750] Cf. DENIS, 1980, *op. cit.*, p. 252.

> *A princípio, ela permaneceu imóvel, como se estivesse imersa em meditação. Iniciou-se naquele momento, um andante arrastado. Ela parecia recusar o pedido do seu amado; mais e mais acelerava o ritmo e ela ainda oferecia resistência ao amante que implorava ardentemente por um amor correspondido. Ela, enfim, deu-se por vencida e assim, suspirando e ofegante, desabou ao chão. A sua pantomima, no entanto, havia ultrapassado o recato, ela havia, de fato, se desincumbido magistralmente da sua tarefa. Com olhos lânguidos, ela ergue-se e, para a minha surpresa, dirigiu-se a mim*[751].

Tal descrição se assemelha de sobremaneira com a seguinte figura:

Figura 13: Lundu, Johann Moritz Rugendas (1835)



Fonte: RUGENDAS, *op. cit.*,

A imagem acima foi inúmeras vezes utilizada em trabalhos que envolvem a música no século XIX, entretanto, alguns aspectos passam desapercebidos quando autores fazem o uso desta. Rapazolas e moçoilas reunidos ao cair da tarde em um terreiro de fronte ao alpendre do palacete oitocentista, sob o olhar dos donos da casa e demais convidados, que já se submeteram ao santo Sacramento do matrimônio. Um franciscano, abandona momentaneamente o silêncio e a rotina da clausura e, por convite, se faz presente na comemoração atuando como uma mediadora, pois sua postura condescendente reafirma o quão honesto é esse momento de dança e música. Os lugares periféricos da imagem são ocupados por duas negras, uma com sua cria atada as costas garantindo a chama da fogueira acesa para iluminar o cair da noite e espantar os insetos que causam tanto incômodo, e a outra, como coadjuvante, apenas observa os movimentos de corpos, o estalar de dedos e os acordes

[751] Cf. VER HUELL, *op. cit.*, p. 232-233.

que o violeiro a sua frente retira de seu instrumento (destaque). Ao invés de umbigadas frontais, o gestual dos quadris parecem indicar um movimento lateral, o qual evita o contato entre partes do corpo interditadas aos olhos e ao toque entre os sexos, e *para os homens a dança poderia também significar competição, já que o ultimo a ser convidado por uma dama a vir a roda ganhava a alcunha de burro*[752]. Aí temos uma cena que, essencialmente, comporta indivíduos de cor branca e a ausência de instrumentos de percussão, os então ditos *nativos do congo.* Esses instrumentos tão caros às culturas africanas e autóctones estabelecem a cadência dos movimentos tidos como voluptuosos. Estamos diante de uma determinante que diferencia o lundu *"honesto"* do *"desonesto"*[753].

Maria Beatriz Nizza da Silva nos aponta que a partir de 1814 os gastos do Teatro São João em Salvador com dançarinos se elevaram, em detrimento dos com orquestras e com música, e que o novo administrador Felix Folia popularizou as apresentações de lundu no palco desta casa de espetáculos durante sua administração[754]. Contudo, temos por certo, que o lundu pode ser considerado *um cidadão dos dois mundos*, com certo grau de distinção, não sendo totalmente domado pelo ambiente ilustrado, fruto das mestiçagens culturais que nunca fora *uma panaceia*, antes elas expressaram *combates jamais ganhos e sempre recomeçados. Mas fornecem o privilégio de se pertencer a vários mundos numa só vida*[755].

Ao contrário do que nos deixa Castagna, de que a dança e a música de salão só ocuparia o espaço privado das elites com o advento do Segundo Reinado, Spix e Martius, na ocasião de sua passagem pela Bahia, já haviam presenciado o *lundu de brancos* dançados com *muita graça* por senhoras das elites no interior de suas casas em ocasião de festas[756], primeiramente acompanhados ao som de instrumentos de corda e também sendo adaptado aos instrumentos de teclas. Com a necessidade de tão poucos instrumentos para ser executada, não é de se estranhas que tal *lundu* também não tenha ocupado o interior das casas, salões e jardins de invernos, distante dos olhares dos passantes na rua e ainda mais próximo do controle patriarcal, principalmente sobre *o belo sexo.* Graham registra que, em Salvador, nas casas aristocráticas, sempre as cadeiras e os sofás são dispostos nos cantos da parede,

---

[752] Idem, p. 235.

[753] Na gravura intitulada *Begging for the festival of N. S. D'Atalaya* registra, em Portugal, no início do XIX, um possível *lundu* de rua tocado por negros com acompanhamento de violino e tambores. Nas cidades portuguesas essa diferenciação não era percebida através da ausência ou presença de instrumentos melódicos de origem europeia. Para observar a imagem indicamos: (Cf. A.P.D.G. *Sketches of portuguese life, mainners, costume and character*. Londres: Gzo. B. Whittaker, 1826. p. 285. Disponível em: http://purl.pt/14638. Acesso em: 13 de mai. 2019.

[754] Cf. SILVA, 2011. *op. cit*., p. 197.

[755] Cf. GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 320.

[756] Cf. SPIX; MARTIUS, v. 2, *op. cit*., p. 301.

formando um ambiente de pequeno salão de baile na sala *usado para dançar*, e em cada casa viu, *ou um violão ou um piano, e geralmente ambos*[757]. Sendo assim, o hábito impulsionou tanto o mercado de composições deste gênero, como as possibilidades de músicos profissionais serem sempre requisitados para ditaram os acordes dos *lundus* tocados e dançados no interior de sobrados e de palacetes. Isto significa, trabalho garantindo com recebimento à vista, no ato do serviço prestado, pagos por comerciantes e latifundiários que não poupavam custos para abrilhantarem seus eventos. Segundo Verger, por volta de 1817, eram as famílias mais graduadas que alugavam um rabequista para abrilhantar as suas reuniões privadas, músicos que possuíam destreza com o instrumento e estavam atualizados em termos de repertório de *lundus, minuetes*, gavotas e solo inglês. Os mais pobres, por não possuir meios de contratar músicos, na maioria das vezes, contava com a participação gratuita destes e compensava a ausência com a cadência das palmas, das castanholas e dos estalos de língua em danças mais frenéticas[758].

Os lundus que contavam com o acompanhamento de mais instrumentos de cordas e teclas foram transmitidos de forma oral entre os músicos ou por compilações manuscritas de partituras. Inclusive, a produção de partituras está circunscrita à produção manuscrita, já que a informação que nos chega é que a primeira partitura impressa composta no Brasil foi *Hino Imperial e Constitucional de S. M. Imperial*, pelo francês naturalizado, Pierre Laforge[759]. Infelizmente, por isso o registro mais antigo de *lundu* instrumental é o *Landum, Brasilianische Volktanz* (lundu, dança popular brasileira), recolhido por Martius sem referendar com precisão a localidade nem a autoria de tal peça musical[760]. A maior parte dos *lundus* de *"branco"*, inscritos sob partituras, são impressos em meados desta centúria, mas ainda hoje despertam dúvidas sobre a autoria. Tratam-se de obras inéditas ou de compilações de manuscritos anônimos ou adaptações de canções dedilhadas, transmitidas ao *"pé do ouvido"* de mestre para pupilo, que décadas depois tiveram uma autoria afirmada. Questão que ainda é um desafio para os musicólogos. Ademais, a importante influência do *lundu*, com suas mesclas circularem os espaços atlânticos, é outra premissa bastante discutida na

---

[757] Cf. GRAHAN, *op. cit*., p. 168.

[758] VERGER. Pierre. *Notícias da Bahia de 1850.* Salvador: Corrupio, 1999. p. 144.

[759] LEME, Mônica. *Impressão musical no rio de janeiro (séc. XIX):* modinhas e lundus para "iaiás" e "ioiôs". *In:* Anais do XV Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005. p. 507. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/comunicacoes.htm . Acesso em: 13 de jul. de 2019.

[760] Cf. SPIX e MARTIUS, v. 2, *op. cit.*, p. 301. No endereço recomendado segue uma audição contemporânea do *Landum* com instrumentos usados (pianoforte, flauta, viola) para a reprodução desta peça no contexto aqui abordado, com incremento percussivo que dá mais vitalidade rítmica ao gênero e, ao mesmo tempo, evidencia sua origem negra: https://www.youtube.com/watch?v=cVJqEFtxZq4.

musicologia. Por exemplo, existe quem defenda que *fado dançado,* que se dissemina ao longo do XIX em Portugal, nasce da aproximação entre os gêneros. Esse novo tipo de fado esteve ligado aos locais boêmios das cidades portuguesas que, com o advento da moralização burguesa e do regime salazarista do século XX, sofreram transformações, que, nas palavras de José Machado, de *fado dançado* em o gênero se transformou em *fado reprimido*[761].

Semelhantemente à modinha, cria-se nesse ambiente de intensas trocas culturais e desenvolve um potencial de circularidade que atravessa o Atlântico e fia sua teia sonora, enredando desde as ruas onde estão as categorias sociais excluídas, de ambas as margens, até os bailes, as reuniões e as festas públicas das elites. Portugal e sua colônia na América acompanham um movimento corrente nos países europeus, pois segundo Donald Grout:

> Canções para a performance doméstica foram compostas e publicadas em vários países, refletindo o crescente interesse na música efetuada para amadores. Cada vez mais o acompanhamento era escrito para instrumento tecla, embora a guitarra também fosse usada. Muitas canções eram relativamente simples, usualmente silábicas, diatônicas e estróficas, com o acompanhamento simples o bastante para ser tocado pela própria cantora[762].

Se por um lado a modinha se inclui nesse movimento de expansão da música erudita, que sai dos teatros e das catedrais e cativa os amantes da arte; por outro, os artistas profissionais puderam expandir sua atuação como compositores e como mestres, que direcionavam seus talentos a atender a essa nova demanda urbana, pois agora a cantora pode cantar e tocar, segundo pontua o musicólogo norte-americano. Até mulheres mais ilustres com a *madame Rego,* esposa do então governador de Pernambuco Luís do Rego Barreto (1777-1840), com *sua voz admirável,* cantou acompanhada de *bons cantores e pianistas*, em 30 de setembro de 1821[763]. Sobre as origens da modinha, pesquisadores clássicos como Mozart de Araújo e Bruno Kiefer atribuem a Domingos Caldas Barbosa a criação desse *canto urbano de salão, de caráter lírico, sentimental*[764], que começa a ser difundido a partir de 1775 em

---

[761] Cf. PAIS, José Machado. *O fado dançado do Brasil:* trânsitos culturais. Revista Pensar a Prática. v. 15 n. 1, 2012. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/18016/10743. Acesso em: 03 de abr. de 2019. Vale salientar também que o gênero oitocentista circulou no Brasil durante todo o período imperial para satisfazer os ouvidos e os sentidos de portugueses e descendentes aqui residentes que mantinham um intimo contato com a "Terrinha". (Cf. NERY, Rui Vieira. *A dança do fado no Brasil e Portugal oitocentistas. In:* VOLPE, Maria Alice (Org.). Patrimônio musical na atualidade: tradição, memória, discurso e poder. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2013. p. 119-134).

[762] Cf. GROUT, Donald Jay. *A history of Western 7th. New York: W.W. Norton & Company*, 2006. p. 500.

[763] Cf. GRAHAM, 1990, *op. cit.*, p. 143-144.

[764] Conceito de modinha segundo: http://dicionariompb.com.br/modinha/dados-artisticos. Acesso em: 12 de fev. 2019,

Portugal[765], por esse exímio poeta e compositor que desde 1763 emigra do Brasil ao Reino, para dar continuidade a seus estudos em Coimbra (os quais não conclui)[766]. Kiefer pressupõe que esse gênero teria sido criado por dois caminhos: a partir de elementos musicais já existentes no Brasil setecentista, desconhecido por nós; ou pela mescla desses com a musicalidade portuguesa ainda em uso no contexto e cristalizados em um gênero musical específico[767]. A origem mestiça de Caldas Barbosa tende a creditar essa ideia de que a modinha pertence a um processo de mistura, pois se ao mesmo tempo que teve uma vertical formação geral que lhe permitiu ser aceito em Coimbra, herança proporcionada pelo pai Antônio Caldas Barbosa, homem letrado também formado em cânones em Coimbra e ex-funcionário régio em Angola (1731-1734); a cor preta e a criação doméstica de sua mãe angolana, Antonia de Jesus, escrava alforriada de seu pai[768], lhe proporcionou outros olhares aos batuques e aos *lundus* negros dos ajuntamentos nas ruas. Com ouvidos aguçados, ouvira as cantigas de seus ancestrais entoadas ao pé do ouvido como canção de ninar por sua mãe.

Em relação ao repertório de modinhas pra esse período, Alberto Pacheco afirma que *o meio musical carioca estava em certa consonância com a realidade de outros centros como Recife, Ouro Preto e Salvador,* ainda que a proibição da imprensa até 1808 tenha sido empecilho para a circulação de ideais artísticos[769]. As conexões realizadas pelo trafego terrestre, e principalmente por mar, movimentaram, além de pessoas e produtos, saberes e

---

[765] Cf. ARAÚJO, 1963, *op. cit*., p. 30.

[766] Após inúmeros percalços inclina-se com maior vigor a partir dos últimos anos de D. José I a produção de música profana, atraído pelas oportunidades que se configuram aos músicos profissionais com a regulamentação da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa e a penetração da música mundana no cotidiano da corte e da aristocracia comercial. (Cf. SAWAYA, Luiza. *Domingos Caldas Barbosa:* para além da Viola de Lereno. 2011. p. 12-22. Dissertação (Mestrado em Estudos Românticos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa). Pensando um pouco sobre o processo de criação do gênero *modinha* sob o prisma das misturas de signos culturais e da demanda de consumo de músicas domésticas no segundo quartel da segunda metade do XVIII, concordamos com Nestor Canclini quando afirma que a *hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se 'reconverter' um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reincidi-los em novas condições de produção e mercado.* (Cf. CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 22.). Partindo deste pressuposto, a emersão da *modinha* enquanto gênero musical hibrido atribuído a um mestiço, não está submetida tão somente a critérios da *qualidade/cor* dos sujeitos do contexto. Antes, urge o entendimento de que a nova ordem ilustrada da administração pombalina, aliada a um novo *ethos bruguês* ascendente, são dois dos vetores que incidem sobre o contexto de criação e de apropriação deste gênero.

[767] Cf. KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu:* duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1977. p. 15. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/handle/10451/5442. Acesso em: 11 de dez. de 2018.

[768] Cf. SAWAYA, *op. cit.*, p. 6-8.

[769] Cf. PACHECO, Alberto. *Cantoria Joanina:* a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castratis e outro virtuoses. 2007. p. 30. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

fazeres musicais que dão conformidade ao que se toca, e ao que se ouve no Brasil oitocentista. Sendo assim, com a criação da Imprensa Régia e a abertura de tipografias, a circulação de poesias musicadas e letras de canções se amplificou. Na Bahia, em 1813, encontramos a terceira edição do primeiro dos dois volumes da *Viola de Lereno* de Caldas Barbosa (publicada em Portugal em 1798) impressa e distribuída por nosso já conhecido Manoel Antônio da Silva Serva, editor do Idade d'Ouro do Brasil e de alguns Almanaques, em diversos pontos de venda da cidade[770]. Como já foi enunciado anteriormente, em 1811, Serva começa suas atividades tipográficas e em menos de dois anos já imprime e distribui a partir de Salvador, essa obra musical amplamente consumida nas rodas aristocráticas e da nobreza portuguesa e já conhecida desde fins do XVIII na Colônia. Conclui-se que essa publicação não é um fato gratuito, mas um significativo atendimento a demanda existente por impressos musicais, em especial de *modinhas* que foram consumidas por muito mais sujeitos, não se circunscrevendo ao assíduo, porém limitado, círculo dos leitores das obras publicadas pela tipografia Serva. A *Viola de Lereno* serviu de referência estética para compositores das décadas seguintes que terão muitas de suas *modinhas* impressas e reunidas em trabalhos realizados a posteriori[771].

Sendo assim, muito provável que além das peças dos grandes mestres da música de câmara e dos teatros, Tollenare, Graham, Lindley e Koster tenham apreciado e, por não serem lusitanos, não tenham identificado com mais detalhes o gênero musical e muito menos o repertório das *modinhas* que tinham seu lugar cativo no gosto de mestiços e dos brancos pobres que auferiam alguma cultura letrada, como aqueles pertencentes as elites urbanas. Esta ampla apropriação entre indivíduos fica implícita no trecho do requerimento do oficial mecânico coronel Francisco Rabelo, cujo conteúdo revela a peleja contra o músico Dionísio Antônio Gomes de Sá por um posto na milícia de homens pardos em Recife. Rabelo afirma que *não he por ser Muzico que se faz indigno de semelhante posto; sim por andar cantando*

---

[770] BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno:* collecção de suas cantigas, offerecidas aos seus amigos. Bahia: Typographia de Manoel Antônio da Silva Serva, 1813. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/view/?45000017599&bbm/7187#page/8/mode/2up. Acesso em: 12 de jan. de 2019.

[771] O mais antigo documento musical brasileiro sobre esse gênero de canção popular e a *Collecção de modinhas de bom gosto* do carioca João Francisco Leal, publicadas em 1830. (Cf. LEAL, João Francisco. *Collecção de Modinhas de Bom Gosto:* compostas e arranjadas para piano-forte. Wien: J. J. Kress, 1830). Podemos também citar: BÉHAGUE, Gerard. *Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/1596:* Two *eighteenth-century anonymous collections of modinhas*. *In:* Anuário, vol. IV. *Tulane University*, 1968. SIQUEIRA, Baptista *Modinhas do passado.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, 1979. PEDREIRA, Esther. *Lundus e modinhas antigas do séc. XIX*. Fundação Cultural do Estado da Bahia: Edições Tempo Brasileiro, 1981. CRUZ, Gabriela (ed.). *20 modinhas portuguesas para canto e piano:* Sigsmund Neukomm e Joaquim Manoel da Câmera. Lisboa: Musicoteca, 1998.

modinhas por cazas particulares, e por assenbleas dê prostitutas publicas[772]. A acusação revela que o gênero musical circula em ambientes frequentados por toda sorte de gente, como também nos espaço das elites, já que Dionísio é também acusado de estar prestando serviços musicais indecoroso com encenações teatrais na casa do Tenente-coronel *Manoel Francisco Maciel Monteiro*, bacharel e antigo administrador dos fundos da antiga Companhia de Comércio nos tempos de D. Tomas de Melo[773].

Para entender o interesse das elites portuguesas e também coloniais em se apropiarem dos *lundus* e das modinhas desse fins do século XVIII, basta entender o papel social que muitas destas tinham quando era cantadas e dançadas nos meios de sociabilidade, como o *Lundu da Bahia* (anônimo), e a modinha *Tristes Saudades* (Damião Barbosa de Araújo) e a comédia em três atos *Amor Mal Correspondido* (Luís Álvares Pinto). As modinhas cativavam os jovens pela temática do amor ideal e os casados pelo tom lírico próximo ao operístico; já o *lundu* com seu teor mais sensual, às vezes expõe críticas a alguns costumes; ambas expressando um visão de mundo ilustrada, laica e liberal, anunciada a partir das reformas pombalinas, que em maior ou menor grau provocaram confrontos com visões mais conservadoras[774].

A secularidade dos dois grandes gêneros musicais que são quase unanimidade entre a população urbana de Recife e de Salvador reverbera numa circularidade sonora sem precedentes. Segundo Alexandre de Melo, modinhas eram cantadas com frequência por vendedoras limas cheirosas utilizadas para serem atiradas nos dias de Entrudo em Recife, em Salvador e no Rio de Janeiro. Uma dessas canções dizia: *Quem entruda seu "amo"/ É sinal de intimidade/Iaiá entruda ioiô,/Para lhe ter amizade./É de Iaiá, é de ioiô*[775]. Se as negras vendeiras criaram, sob o repertório dos salões, dos teatros e das casas de óperas, o que falar dos filhos das elites brancas que circulavam em ambos os espaços. Com o aumento da sociabilidade urbana e a apropriação da rua por camadas intermediárias, essas sonoridades ganham outras nuances com a disponibilidade de instrumentos, de composições europeia e de artistas naturais da terra, além de sujeitos que possuíam formação musical adequada[776]. Ao

---

[772] AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx.218, D.14749. f. 170 (lado direito).

[773] AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 186, D. 12915. LAPEH – UFPE. Constatamos que não é por acaso que o coronel Rabelo relaciona Dionísio ao tenente-coronel Manoel Monteiro, já que este último anda com a reputação questionada devido a denúncias de irregularidades junto à alfândega no ano anterior ao requerimento.(Cf. AHU – *Avulsos Pernambuco* – Cx. 212, D. 14390. f. 1-2. LAPEH – UFPE.

[774] NERY, Rui V.; CASTRO, Paulo F. *História da música.* Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999. p. 118.

[775] Cf. MORAES FILHO, Alexandre José de Melo. *Festas e tradições populares no Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979. p. 94.

[776] Problematizando sobre o cenário de transformações urbanas, Henry Koster afirma que: *Famílias de igual posição, importância e riqueza têm maneiras inteiramente diversas. O fato que a sociedade sofreu uma*

contrário do que pensava Mario Sette, durante o século XIX, moçoilas e rapazolas não tinham apenas a música de igrejas, as toadas de negros e raras ocasiões em ouvir e dançar o minueto[777]. Na Bahia, h*omens e mulheres envoltos em mantas que, regressando da cidade, cantavam modinhas com guitarras, violas, mandolins e castanholas,* a luz do luar no Passeio Público construído pelo Conde dos Arcos[778]. Diferentemente não poderia ocorrer também nas ruas e casa de ópera do Recife, pois como aponta Jaime Diniz, o italiano Joseph Fachinetti, apresentado ao público recifense em 1839 traz entre os gêneros compostos para atender o gosto local, modinhas como *Em qualquer parte que esteja* e *O retrato,* composições que possuíam um grau de intertextualidade e de similaridade sonora com modinhas da terra, as quais o italiano teve contato e que eram executadas desde das primeiras décadas dos oitocentos na capital pernambucana [779].

5.3 Nas mãos mosquetes, navalhas e charamelas: música e músicos nas milícias e nas orquestras de rua

A estruturação das tropas militares na América portuguesa se estabelece no século XVII, com a formação das chamadas tropas burocráticas. Elas eram compostas pelas *tropas de linha* ou *regulares*, que correspondiam ao exército profissional remunerado mantido pelas municipalidades; *tropas auxiliares* ou *terços*, também chamadas de *milícias* compostas em sua maioria por homens de cor, de serviço voluntário; e as *ordenanças*, que eram constituídos pelo restante da população masculina em idade militar das freguesias, formados, em grande parte, por sujeitos subordinados ao recrutamento forçado. Esse movimento de militarização, nessa margem do Atlântico, tem como sentido efetivar a coparticipação dos súditos na defesa

---

transformação rápida. Não que o povo imitasse os hábitos europeus embora esses tivessem influência, mas à proporção que a prosperidade aumenta, maior luxo é exigido; quando a educação se aperfeiçoa, os divertimentos são mais polidos e altos, e, alargando-se o espírito, pelas leituras, muitos costumes tomam forma diversa. As mesmas pessoas vão insensivelmente mudando e já olham com ridículo e desgosto, em poucos anos, os hábitos que as haviam subjugado longamente[776] (Cf. KOSTER, v. 1, *op. cit.*, p. 61).

[777] SETTE, Mario. *Musicas e dansas*. Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. v. XXXVII, 1941-1942. p. 271.

[778] Cf. VER HUELL, *op. cit.*, p. 158.

[779] *José Frachinetti, italiano, Mestre de Muzica formado nos Collegios de Paris, Milão e Genova, Compositor de Musica, autor de várias óperas, tocador de pianos e outros muitos instrumentos, offere-se ao Público Pernambucano, para dar licções tanto de contraponto como de canto (...).* APEJE – Diário de Pernambuco, 12/02/1839. Para maiores informações sobre o referido artista, ver: DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Um compositor italiano no Brasil Joseph Fachinetti.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

do território da ameaça estrangeira e garantir a ordem interna dos domínios coloniais. A restauração portuguesa, sob a égide da Casa de Bragança, e a expulsão dos holandeses devolveu à monarquia a noção de totalidade de domínio sobre o território, o que irá redimensionar a necessidade de manter o governo dos povos. Para isso, a militarização se apresenta como caminho de proteção da unidade de territórios tão vastos, além de outros interesses que remetem à efetiva tomada de posse do poder metropolitano sobre à terra e sobre às gentes.

Em Pernambuco, o período *post bellum,* é marcado por uma série de desafios aos representantes do interesse colonial. Questões que passam pela reorganização da produção açucareira, afetada pelos conflitos com os holandeses; pelo enfrentamento dos nativos nos Sertões que atravancam a conquista destas regiões remotas; pelo fortalecimento de Palmares; e pela criminalidade urbana, problema compartilhado também com Salvador e com Rio de Janeiro[780]. A Bahia recebeu a primeira tropa regular quando da chegada do governador geral Tomé de Souza, mas assim como em Pernambuco, é no século XVII, por ser a cabeça do Estado do Brasil e baluarte da resistência contra a invasão batava, que se torna laboratório das experiências estruturantes da militarização colonial[781]. Com o tempo, a necessidades de desonerar o Erário Régio e de direcionar sujeitos com certa propensão à rebelião e à criminalidade devido à precariedade de sua existência para o serviço da Coroa, levam à expansão dos contingentes das tropas auxiliares e ordenanças. As quais tornaram-se mais um espaço de protagonismos para as populações negras e mestiças das vilas e cidades coloniais[782]. Muito mais que uma simples imposição à multidão de negros, mulatos e pardos, o servir à uma tropa auxiliar ou ao destacamento de ordenança foi manipulado, segundo os interesses de inserção e de ascensão horizontal, pensados por estes homens de cor, a partir de seu lugar social[783]. Como já vimos, a liberdade para pretos, crioulos e pardos, situa-se em uma

---

[780] SILVA, Kalina Vanderlei. *O miserável soldo & a boa ordem da sociedade colonial:* militarização e marginalidade na capitania de Pernambuco dos séculos XVII e XVIII. Recife: Fundação de Cultura de Prefeitura do Recife, 2001. p. 145-150.

[781] PAULA, Eurípedes Simões de. *As origens do exército brasileiro.* Revista de História, USP. v. 24, n. 49, 1962. p. 58-60. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/121590/118494. Acesso em: 27 de ago. de 2019.

[782] Apesar da decisão de D. João V de que se formem Companhias não mais de acordo com a cor da pele de seus componentes e sim por Distritos. (Cf. AHU - *Rio de Janeiro* - Rolo 54, Cx. 55, D.12947-12948). Na capitania da Bahia, continuaram a se formar segundo o critério das *qualidades* dos sujeitos, basta perceber que a última solicitação de confirmação de patente em regimentos de homens pardos é feita em 1821. (Cf. AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 265, D. 18739).

[783] A ambição de acessar as fileiras militares esteve sempre no horizonte da população de cor. Ela foi uma das estratégias de escamotear *o defeito d*e *qualidade* impresso sobre a epiderme. Denis, citando Koster, parafraseia uma anedota em que: *Certo estrangeiro interrogava um homem de cor acerca de um indivíduo que acabava a ser promovido ao posto de capitão-mor e perguntava se esse não era mulato. O interrogado parecia não poder compreendê-lo; mas com o viajante insistisse para obter a explicação desta estranha metamorfose, decidiu-se*

encruzilhada marcada por relativismos. As hierarquias que se forjam no seio do escravismo valorizam a noção de *status*, sendo assim, veremos, com frequência, homens de cor buscando ocupar postos: em tropas de milícia e nas principais irmandades; acionando redes clientelares e de sociabilidade que, em muitos casos, lhe renderam uma série de benefícios financeiros[784]. O músico pardo Ângelo Custódio de Oliveira, arrolado entre os fundadores da Irmandade de Santa Cecília do Recife, aparece em 1790 sendo provido ao posto de capitão das Companhias do Terço de Infantaria Auxiliares dos Pardos da Vila do Recife. Mesmo com a recomendação do então governador D. Tomás José de Melo de que sua *patente não haverá soldo algum, mas gozava de todas as honras, graças, fraquezas, liberdades, privilegios, izençoens de que gozão os Capitaens das Tropas pagas*[785], o confrade de Santa Cecília direcionava seu olhar para os privilégios, isenções que lhe trariam visibilidade e respeitabilidade entre seus pares, inclusive dentre os que viviam *sob o signo do som*.

Por falar em busca por reconhecimento, em fins de 1769, o músico Luís Álvares Pinto, e seu companheiro de tropa, Anastasio Clemente Jozê, ambos sargentos mores dos terços da infantaria auxiliar dos homens pardos da praça do Recife buscam ser

> *pagos os supplicantes, assim como o são os demais mayores dos regimentos pagos pellos haver logo por habelitados, voluntariamente, e de seu pleno poder em atendencia ao servisso que recebera dos antepassados Henrique Dias, e Antonio Felipe Camarão, sem que para isso precedesse disputa na igualdade dos brancos; portanto. Pedea vossa excellencia seja servido em*

---

então a responder-lhe: "Ele era, meu senhor, mas já não é mais; um capitão-mor não poderia ser mulato" (Cf. DENIS, 1980. *op. cit.*, p. 158). Além do aspecto de ascensão social e de escamoteamento da *qualidade* do sujeito, claros neste pequeno trecho, nos chama a atenção sobre a naturalização ou conformidade social do processo de "mudança" de percepção sobre o homem de cor que ascende. Pois o interrogado acha curioso ser interpelado sobre a legitimidade do novo *status* social do ascendido. Katia Mattoso, desde suas produções da década de 80 do século passado, já afirmava que *passada a geração da alforria, a cor deixou de pesar face o êxito de ascensões individuais e às cumplicidades que podem ser mobilizadas no grupo dos poderosos*. (Cf. MATTOSO, Kátia Queirós. *Ser escravo no Brasil.* São Paulo Brasiliense, 2003. p. 223). Assim sendo, um posto nas tropas de milícia é um desses lugares de poder que permite transitar entre espaços, decodificar códigos de conduta e acessar pessoalmente aos que compõe os mais altos cargos da administração colonial local. Contudo, Katia Mattoso afirma que ao acessar os modelos e os padrões do branco, o homem de cor tende a ser rechaçado dentre os mestiços *outsiders* e hostilizado pelos negros. Pois, nas quatro primeiras décadas do XIX, foi aos gritos de morte aos brancos e mulatos *estabelecidos* que as revoltas negras na Bahia foram embaladas. (Cf. Idem, *op. cit.*, p. 225).

[784] Nos tempos de Koster no Recife: *A tropa regular consistia em dois regimentos de infantaria, que formarão juntos uns 2.500 homens, mas seu efetivo raramente chega a 600, apenas o suficiente para fazer o serviço obrigatório no Recife, Olinda e fortalezas. A paga é menor de 2 ¾ por dia, uma porção de farinha de mandioca semanalmente. O equipamento lhes é dado com irregularidade. Do miserável soldo ainda se retém um real por dia. Para qualquer fim religioso. São recrutados entre os piores indivíduos da província(...). Outros regimentos, a Milícia da Cidade, faz as vezes o serviço gratuitamente, mas tem um triste aspecto. Os regimentos milicianos, comandados por oficiais mulatos ou negros, e compostos inteiramente por homens dessas castas, são bem superiores em garbo*[784]. (Cf. KOSTER, v. 1, *op. cit.*, p. 78). Para a Bahia em 1803, Lindley propõe uma população miliciana que gira em torno de 5.000 indivíduos reunidos em um regimento de artilharia, três de linha, três de milícia e um de mulatos e negros livre, os chamados Henriques. (Cf. LINDLEY, *op. cit.*, p. 89).

[785] AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 262, D. 17552. f. 12-22. LAPEH-UFPE.

> *cumprimento da referida ordem mandar pagar aos suplicantes desde o dia em que assentaram suas praças visto se acharem ainda por pagar e rreceberá merce*[786].

Se a ordem é expressa para que Ângelo não recebesse remuneração, houve casos que só prestígio não fora o bastante para esses pardos homens. Luiz e Anastasio caíram nas malhas da burocracia colonial, estiveram às voltas com autoridade locais e, entre despachos e réplicas, levantavam-se barreiras para a efetivação de um soldo para esses que gastavam do seu próprio bolso para manterem as tropas de prontidão para servir a Coroa portuguesa em alguma peleja ou, até mesmo, em alguma grande obra pública. Os autores do requerimento evocam, como de costume, a memória dos heróis da resistência portuguesa, o negro Henrique Dias e o potiguaçu Felipe Camarão, se apropriando dos ideais de lealdade à Coroa amalgamada sob esses dois ícones e que servem para valorizar simbolicamente o caráter dos homens de cor, a partir de uma noção de ascendência forjada, que serviu ao intento de inúmeros de pardos e negros em diversas partes da Colônia[787]. Em relação ao requerimento exposto, o que se sabe é que, após alguns anos, Anastasio recebera soldo[788], já não encontramos nenhuma referência ao recebimento por seu companheiro de farda, o grande mestre da música que, pelo visto, teve que se dedicar ainda mais ao ensino das primeiras letras e da música para garantir o sustento de sua prole. Inclusive, a continuidade dos Álvares Pinto nos espaços de inserção atravessa gerações até meados do século XIX. Patrício José de Sousa, neto materno de Luís Álvares Pinto, além de dar continuidade à escola regular de música e de primeiras letras criada pelo avô, na freguesia de Santo Antônio[789], também seguiu a carreira militar paralela às suas atividades de professor. Em 11 de julho de 1820, recebe a confirmação da patente de

> *Tenente do Regimento de Milícias de Homens Pardos desta Praça, domiciliário no districto, para ocupar o referido posto de Capitão de 6ª Companhia, com o qual não haverá soldo algum da Real Fazenda, mas*

[786] AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 118, D. 9033. f. 156. LAPEH-UFPE.
[787] A noção de vassalagem e de se entender como súdito a serviço da Coroa levou muitos oficiais a tratar com zelo a sua responsabilidade frente aos destacamentos militares que não recebiam remuneração, antes estavam sob seus custos todas as despesas. No início dos oitocentos, Vilhena pontuava que, ironicamente, as milícias de homens de cor da cidade de Salvador tinham um comportamento mais zeloso e disciplinado frente a tropa de linha. (Cf. VILHENA, 1969, *op. cit.*, p. 260).
[788] Semelhantemente, em 1786, Antônio José da Cunha ajudante do Terço Auxiliar dos Homens Pardos da Repartição do Norte de Olinda, em requerimento, solicita o pagamento de soldo, conforme era praticado com outros militares de terços auxiliares, demonstrando que a circulação desse tipo de informação e as ambições por retribuição eram compartilhadas por essa categoria social. (Cf. AHU – Avulsos de Pernambuco - Cx. 156, D. 11256).
[789] SILVA, José Amaro Santos da. *De música e músicos:* biografias, teorias, histórias, críticas...Recife: Editora da UFPE, 2011. p. 367.

> *servindo como deve gozará de todas as honras, graças e isenções que em razão desta lhe pertencem*[790]. *(grifo nosso)*

Mais de duas décadas depois, encontramos Patrício José de Sousa figurando como juiz da Irmandade de Santa Cecília do Recife, no ano confraternal de 1847-1848[791], corroborando para a premissa de que o miliciano tenha realmente sido um exímio professor desta arte, já que o mais alto cargo da irmandade, preferivelmente, era ocupado por um mestre da música, mesmo que o compromisso não imponha o ser músico como critério para o cargo[792]. Importante salientar que as irmandades de Santa Cecília contavam com um relevante arsenal de músicos que exerciam funções militares em tropas auxiliares e em companhias de ordenanças. Havia um entendimento de que o trânsito entre a devoção e o serviço real poderia auferir oportunidades de subsistência. Quando isso não fora possível, acontecia como no caso de Antônio Cardoso da Cunha. Em junho de 1801, o músico pagou dez tostões para poder exercitar a arte da música[793]. Cinco anos depois, deu baixa em suas responsabilidades militares em uma tropa paga, muito provavelmente, para se dedicar integralmente as atividades musicais. Na documentação consta que o mesmo serve à tropa de linha desde 1773, logo sua idade devia girar em torno dos 55 a 65 anos[794]. O avançar dos anos, além do tempo de serviços sem possuir nenhuma promoção, contribuíram para escolha de Antônio Cardoso da Cunha. A anuência dos pares de Santa Cecília garantia ao velho músico um lugar nos circuitos de execução e de direção das atividades musicais que estavam em ampla expansão na primeira década do novo século.

Ainda sobre os privilégios que atraíram músicos, principalmente pardos como Patrício e seu avô a constituir carreira militar, está a possibilidade de mobilidade dentro e fora da Colônia. Aos 27 dias de outubro de 1813, Reginaldo Saraiva Chaves, natural de Pernambuco, dá entrada como professor em Santa Cecília do Recife[795]; em 1821 o alferes encontra-se em

---

[790] AHU- *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 282, D. 19169. LAPEH-UFPE. A materialização dos privilégios àqueles que eram nomeados ao oficialato se fazia com a apresentação de sua carta patente ao capitão-mandante do respectivo regimento/terço e, além disso, teriam que assinar um termo de posse. Em seguida, teriam que fazer um juramento militar diante de todos os oficiais. Com a posse da patente, o oficial reforçava os laços de sujeição e introjetava a noção de pertença ao Império português, ao mesmo tempo que esse documento era utilizado como símbolo de distinção, de chancela para adentrar espaços, portar armas, utilizar vestimentas específicas. Aspectos que, entre os homens de cor, ganhavam forte conotação de distinção social criando hierarquias horizontais, mas por outro lado, verticalizavam tensões. (Cf. MARTA, Michel Mendes. *Em busca de honras, isenções e liberdades:* As milícias de homens pretos forros na cidade do Rio de Janeiro, meados do século XVIII e início do XIX. 2013. p. 49-51. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

[791] ACMOR, LAB 346. f. 2.

[792] Anexo A, Capítulo 5.

[793] ACMOR, LAB 351. f. 12 v.

[794] AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 263, D. 17615. LAPEH-UFPE.

[795] ACMOR, LAB 351. f. 27v.

Lisboa no aguardo de liberação para regressar à bordo do navio *Gratidão,* juntamente com seu companheiros *Joze da Silva Braga, Capitão de Ordenanças, cazado, de 44 annos, (...), Thomas Joze Alves Sequeira, Professor de Gramatica, casado, Luis Bernardino de Oliveira, Tenente de Cassadores cazado de 34 anos*[796]. Já problematizamos, em trabalho anterior, sobre as possíveis motivações que levaram músicos, sobretudo milicianos, a circularem entre as margens do Atlântico, dentre elas a especialização na arte ou aquisição de instrumentos e de repertório musical. Umas dessas experiências transatlânticas inusitadas envolveu o músico e soldado Joaquim Jozé Rodriguez, natural de Salvador, que servia no *Primeiro Regimento da Bahia da Corporação da Muzica* daquela cidade. Em 21 de novembro de 1800, estava em Lisboa e por intermédio de requerimento informa que havia desertado

> *(...) e vihera sentar Praça na equipagem da Maruja, e histo tão somente fes pella grande vontade que tinha de vir ver esta grande Capital. Na se sabe os reais motivos que levaram o músico a dissertar, é provável que a busca por uma oportunidade no cenário da música profissional lisboeta, contudo, sem sucesso*[797].

Joaquim Rodrigues roga pela *Real bondade haja por bem perdoarlhe a culpa da 1ª dezerção mandando por seu Real aviso, que o Supplicante seja reconduzido, e aprezentado ao seu Regimento e Companhia ficando na mesma Corporação da Muzica livremente e portanto*[798]. Para agravo do requerente, o despacho que segue no documento indica a prisão imediata do suplicante e que seja remetido ao seu regimento para que as devidas penalidades sejam a ele impostas[799].

Especificamente, em relação as bandas musicais[800], no interior destas milícias, sabe-se que, em Portugal, a organização tem como marco o alvará de 28 de agosto de 1797 no qual permite que a Brigada Real da Marinha tenha uma banda de música, a mesma que veio com D. João para o Brasil em 1808. O decreto de 20 de agosto de 1802, estabelece os valores dos

---

796 AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 284, D. 19417. LAPEH-UFPE.
797 AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 219, D. 15301. f. 228-229.
798 Idem.
799 Segundo Kalina Vanderlei: *deserção é crime, e crime passível de severas punições. E talvez, junto com a alimentação, as punições sejam o que mais aproxima os soldados coloniais dos escravos. Fora o fato de que fazer parte da tropa já é em si uma punição para criminosos e vadios em geral. E uma vez arregimentados, os castigos podem variar desde o degredo útil, ou seja, o deslocamento de tropas revoltosas para serviços em localidades necessitadas e bem distantes, até punições corporais.* (Cf. SILVA, 2001, *op. cit.*, p. 256).
800 *Genericamente, banda é um conjunto musical formado por instrumentos de sopro e percussão. Sua instrumentação moderna começou a se estruturar na França quando Jean Baptiste Lully (1632-1687), no reinado de Luís XIV (1638-1715), substituiu por oboés e fagotes as antigas charamelas e dulcianas. Nesta época, as bandas de música atuavam basicamente nas cortes e nas igrejas da elite aristocrata, sem a conotação de conjunto popular que possui hoje.*[800] (Cf. BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil:* difusão e organização entre (1808-1889). 2006. p. 8. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

soldos mensais para a satisfação de onze instrumentistas, em que também é indicada a formação instrumental dela, na qual consta: flautim, clarinetas, fagote, trompas, clarim, zabumba, prato e caixa de rufo[801]. Em 1810, um novo decreto estabelece novos valores e formas de pagamento para os músicos que compunham os destacamentos de infantaria da Corte, nela se impõe um quantitativo de 12 a 16 músicos pagos com moeda sonante e farinha, todos soldados regidos por um oficial nomeado pelo coronel, *o qual será responsável em comprar para enfeite dos músicos, assim como para concerto e compra de instrumentos (...) o qual fará as despesas, recebendo para esse fim o dinheiro necessário da caixa*[802]. As bandas militares da Corte, em vários sentidos influenciaram a difusão de novos conjuntos e a organização dos já estabelecidos dentro das tropas remunerada, mesmo no contexto pós-independência. Na Bahia, em 1809, é criada, através de decreto de 31 de agosto de 1809, a Legião de Caçadores a pé e a cavalo, estabelecendo a formação mínima para a banda de um músico-mor (mestre da música) e oito músicos[803]. A partir da Corte se consolida a presença musical nos destacamentos de milícias que, em maior ou menor proporção, buscaram reproduzir o vivenciado no âmbito das tropas de linha.

Contudo, havemos de ressaltar que as bandas musicais são uma realidade anterior nas tropas em outras partes da Colônia. Segundo Leonardo Dantas, no final do século XVIII, multiplicam-se dentro dos destacamentos de milícias do Recife, de Olinda e da vila de Goiana entre os anos de 1787 e 1798. Essas formações musicais eram mantidas pela iniciativa do oficialato da mesma forma que mantinham do próprio bolso os custos para suas tropas participarem em batalhas e em obras públicas[804]. Dentre os instrumentos que basicamente os compõem, o autor aponta a presença de pífanos, clarinetas, fagote, trompas, caixa, surdo e zabumba[805]. No entanto, mesmo com essa instrumentação básica sugerida, o *Idade d'Ouro do*

---

[801] Idem, p. 285.

[802] Cf. BINDER, Fernando Pereira. *Novas fontes para o estudo das bandas de música brasileiras.* In.: CASTAGNA, Paulo (Org.). Anais do V Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 19 a 21 de julho de 2002. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p. 200-201.

[803] *COLLEÇÃO DAS LEIS DO BRAZIL, 1809.* Rio de Janeiro, 1891. p. 139. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/doimperio/colecao1.html. Acesso em 30 de jul. de 2019.

[804] O músico e miliciano pardo *Dionísio Antônio Gomes de Sá dirigiu-se em 02 de março de 1799 ao já deposto governador D. Tomás José de Mello buscando também o atesto deste que serviu efetivamente e gratuitamente a Sua Majestade mobilizando sempre a Companhia que esteve sob sua subordinação, inclusive levando seus soldados a trabalharem em grandes obras públicas, como no aterro dos Afogados, sustentando-a (a Companhia) a suas custas.* (Cf. NASCIMENTO NETO, 2014. *op. cit.*, p. 153).

[805] SILVA, Leonardo Dantas. *500 anos de fé:* a música das procissões. In.: BRUSCKY, Paulo. Marchas de procissão. Recife: CEPE, 1998. p. 17. É relevante pontuar que a formação das bandas militares em vilas de importância secundárias, frente às "cabeças" de capitania contavam com a participação de músicos profissionais. O capitão Jerônimo Rodrigues Cravo é uma dessas figuras atuantes na vila de Goiana, fronteira norte com a capitania anexa da Paraíba. (Cf. AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 211, D. 14345). Jerônimo tem um histórico longo de atuação na cidade, mas pela ausência de uma corporação que legitimasse sua experiência e

Brazil anunciava, em 1812, a *Quem quizer comprar hum Realejo de superior qualidade com excelentes tocadas com Zabumba, triangulo, e mais instrumentos Militares; falle com José Francisco que tem Loja de Chapéos ao Corpo Santo*[806] . A presença do realejo sendo indicado como instrumento que pode integrar bandas de destacamento militar nos causa admiração. Mesmo assim, se comparado aos instrumentos de enormes tubos e foles das igrejas coloniais, o pequeno órgão traz em suas dimensões a adaptação para o transporte. Era transportado nas costas de escravos e quando necessário em carroças adaptadas para que o instrumento pudesse acompanhar procissões e desfiles públicos.

Com o passar do tempo, as bandas das tropas eram requisitadas em momentos de solenidade, que o esmero em relação à musicalidade se intensificou agregando, cada vez mais, homens que viviam da música e, com toda certeza, as sociabilidades urbanas da primeira metade dos oitocentos se amplificam lançando essas bandas para convites e contratos em mais espaços o que também impulsionou o trato com a aparência dessas destes músicos, como podemos observar na figura a seguir:

Figura 14 - Tambor e Músico do Primeiro Regimento de Infantaria de Linha da Guarnição da Bahia, 1800.

Fonte: BNJR, 17.917 – Divisão de obras Raras- *Planta do uniforme que atualmente vestem os Oficiais, Porta-machados, Músicos, Soldados e Tambores do Primeiro Regimento de Infantaria de Linha da Guarnição da Bahia, bem como dos Oficiais e Soldados da Companhia de Caçadores do mesmo Regimento. Bahia. 8 de junho de 1800.*

---

destreza musical, se dirigiu ao Recife e lá recebeu patente de professor em 18 de julho de 1806 das mãos dos irmãos de Santa Cecília. (Cf. ACMOR, LAB 351. f. 15v.). Seguindo a lógica de patrimonialização do ofício musical, cinco anos mais tarde seu filho, Jerônimo Rodrigues Cravo Júnior, também da entrada como irmão professor na mesma irmandade[805]. (Cf. Idem, f. 21).

[806]GIOB, 03/04/1812, n. 27. f. 4.

Para negros e pardos de destacamentos militares que atuavam como músicos, o traje era uma forma fundamental de reafirmação da liberdade, o mostrar-se com asseio na aparência evidencia distinções e reafirma hierarquias. Logo, gibão, casacas, calças, botas, botinas e cartolas são signos de afirmação ou negação de poder, fortes símbolos no interior da sociedade escravista[807].

Em Salvador, na ocasião da celebração, em 1816, da elevação do Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarve, sob a batuta do governador em seu Palácio, foi contratada uma grande orquestra que, segundo o editor do *Idade D'Ouro: a maior Orquestra, que he possível ajuntar-se romeo neste momento em harmoniosos concertos e a Musica da Tropa enchia os intervallos da noite*[808]. No intervalo dado pela grande orquestra regida por algum distinto mestre de capela, as bandas militares engrandeceram o momento ao som de seus instrumentos de sopro e de percussão, não permitindo que a música cessasse. A música utilizada por esses grupos, geralmente, era de caráter marcial, mas nem sempre. Quando se tratava da procissão do Senhor Morto realizada na sexta-feira maior, marchas fúnebres acompanhavam o séquito religioso, por exemplo[809]. No Santíssimo Sacramento de Santo Antônio, encontramos, em 1814, uma ordem de pagamento de 8$000 *a muzica do Regimento por tocar nas vésperas e festa da Instituição*[810]. Em São Pedro dos Clérigos do Recife, são pagos os *músicos que tocarao na goarda que acompanharam a procissão* do Corpus Christi em 1820[811]. James Henderson narra a presença de uma destas bandas se apresentando num batismo que, ocasionalmente, participou ao entrar numa Igreja do Recife em 1821[812]. Ao que tange ao repertório destas bandas militares, ele vai se moldando com o passar do tempo. Se, inicialmente, a porta de igrejas ou em armações construídas especificamente para elas, o repertório reproduz trechos de músicas sacras, árias de óperas e modinhas amplamente conhecidas; com a presença, cada vez maior, destas bandas em procissões e desfiles cívicos, exigiu-se um *intensidade sonora, de sons mais rígidos e que sejam fáceis de serem conduzidos tocando e marchando,* daí vem o estabelecimento de *hinos, marchas, dobrados e canções patrióticas* como repertório característico destas formações musicais até o tempo

---

[807] LARA, Silvia Hunold. *Sedas, Panos e Balangandãs: o traje das senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador (Século XVIII).* In.: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (Org.). Brasil: Colonização e Escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 177-179.
[808] GIOB, 27/02/1816, n. 17, p. 2.
[809] DENIS, Ferdinand. *Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 144-145.
[810] ACMOR, LAB 2896. f. 42.
[811] Idem, f. 95.
[812] HENDERSON, *op. cit.*, p. 390.

presente[813]. Damião Barbosa de Araújo compõe marchas tanto na infantaria quando para a Corpo da Brigada Real da Marinha corporação que acessa em abril de 1808[814]. A partir destas marchas que se disseminam na segunda metade do XIX no Recife, o frevo se forja entre as tesouradas de capoeiristas que vinham à frente dos desfiles carnavalescos, ao som dos metais em orquestras puxadas, muitas delas por músicos que compunham o exército e a polícia local, que mesclavam-se com os dobrados de inspiração militar, maxixes, polcas e modinhas[815].

A demanda pelo ensino das letras, com o tempo, fez com que quartéis e os ajuntamentos de tropas de milícias também se tornassem espaços de letramentos[816], aliados ao ensino musical não institucionalizado. Com frequência, brancos, negros e pardos eram alfabetizados e recebiam formação musical para atuarem nas bandas destes destacamentos. Enquanto alguns aprendiam no espaço militar esse ofício, outros faziam o inverso, recebiam a formação musical no interior das irmandades, junto aos mestres de capela ou em aulas com professores particulares e, a partir da aquisição desse saber, começaram a atuar dentro dos destacamentos como músicos. Manoel Vicente da Serqueira, em agosto de 1795, assenta como professor de música em Santa Cecília[817] e, quatro anos depois, aparece pedindo confirmação de patente de alferes da 2º Companhia de Cavalaria Auxiliar de Guarda do então governador D. Tomás José de Melo[818]. Nesses documentos de confirmação de patente anteriores à legislação que regulamenta as atividades musicais no interior das tropas pagãs não encontramos referência às atividades musicais dos requerentes. Mesmo assim nesses destacamentos, os músicos compreendem esses espaços de atuação e visibilidade que fogem do controle estabelecido pelo *estanco musical*, implementada pelo poder eclesiástico, e do domínio pessoal de mestres de capela. Esses últimos, como já vimos, monopolizavam o agenciamento da música nas igrejas como fazia Jerônimo Coelho de Carvalho, mestre absoluto das principais igrejas do Recife na virada do século. Além disso, a presença de milicianos na irmandade dos músicos será responsável pelo aumento da participação constate destas bandas de militares nas celebrações religiosas, em especial após a independência. Em Recife, é na festa de Santa Cecília de 1812, em que encontramos o registro mais antigo, dentre

---

[813] Cf. BRUM, Oscar da Silveira. *Conhecendo a banda de música:* fanfarras e bandas marciais. São Paulo: Ricordi, ano não declarado. s/d. p. 13.
[814] BLANCO, 2007, *op. cit*., p. 32.
[815] OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, Capoeira e Passo.* Recife: Companhia Editorial de Pernambuco, 1971. p. 27-32. Temos a confirmação dessa hipótese em trabalhos mais contemporâneos desenvolvidos por especialistas em musicologia. (Cf. BENK FILHO, Ayrton Müzel. *O Frevo-de-Rua no Recife:* características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo. 2008. p. 15-30. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Bahia, Salvador.
[816] CAVALCANTI, *op. cit.*, p. 156.
[817] ACMOR, LAB 351. f. 9v.
[818] AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 210, D. 14297.

os livros de despesas consultados, da participação da *muzica do regimento* na celebração de um orago na vila[819].

No ímpeto de angariar a adesão de parte da soldadesca dividida depois dos acontecimentos de 1817 em Pernambuco, o governo revolucionário que se instalou eleva o soldo de diversos postos, inclusive os músicos não ficaram fora desse reajuste, pois acrescentaram-se 0$050 ao soldo diário[820]destes soldados especializados. Essa estratégia de aumento da remuneração fora também aplicada pela junta governativa da futura província da Bahia, em meados de 1821, como está disposto no quadro a seguir:

Quadro 5 - Extrato do soldo pertencentes aos oficiais inferiores da Infantaria de Linha, Cavalaria, Legião e Artilharia da Província da Bahia.

FUNÇÃO	**SOLDO DIÁRIO (Em réis)**
Sargentos ajudantes	400
Quartel mestre	400
Primeiro sargento	320
Segundo sargento	280
Cabos	160
Porta bandeira	320
Corneta mor e tambor mor	200
Cabo de tambores	180
Tambores, trombetas e cornetas	160
Pífanos	160
Mestre de música	400
Músicos	240
Soldados	120
Espingardeiro	120
Seleiro	120

Fonte: GIOB, 19/02/1821, n. 17. f. 3.

Na diferenciação dos soldos, podemos perceber alguns detalhes não explicitados pela fonte. Aqueles que manejam instrumentos tradicionais nos destacamentos militares (corneta, tambor e pífanos...) recebiam um valor muito inferior a outros que eram nomeados como músicos. Esses eram aqueles que se ocuparam de instrumentos de sopro agregados à musicalidade destas bandas. No mapa de pagamento de soldo do 1º Regimento de Infantaria de Linha da Bahia, em 1798, consta o pagamento de 0$040 aos tambores, exceto o tambor-mor, que ganhava um pouco mais[821]. No século anterior, a remuneração era ainda mais

[819] ACMOR, LAB 366. f. 57.
[820] SOUTO MAIOR, Pedro. *A Revolução Pernambucana de 06 de março de 1817. In:* Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano. v. XIV, n. 75. Recife: Typographia do Jornal do Recife, 1909. p. 16.
[821] VILHENA, 1969, *op. cit.*, p. 249.

defasada, isso talvez explique a falta de respeito dos soldados e tambores frente às autoridades do Tribunal da Relação como narrou Vilhena[822]. Para muitos músicos, esse soldo inviabilizava a existência descente de qualquer sujeito. Valores pagos mensalmente, que em alguns casos equivaliam a uma diária de um mestre carapinha, ou ajudante de pedreiro, o que não o bastante para aqueles que se viam como profissionais liberais e não queriam viver em estado paupérrimo como muitos mecânicos ou, até mesmo, libertos sem especialização. O que justifica a vinculação às tropas de milícias, para alguns músicos, esteve associada muito mais às ambições de visibilidade do que na ingênua crença de que ser músico num destacamento bastava para se manter e até mesmo sustentar uma família.

A precariedade do soldo miúdo levara os homens pobres brancos ou de cor que compunham os regimentos urbanos a exercerem também atividades como *artífices, vendeiros, taberneiros e outras qualidades* [823]. Por exemplo, o capitão do forte do Barbalho, Joaquim Alberto da Conceição Matos[824], em 1792, é um dos principais ourives de Salvador, fornecendo artigos em ouro e prata para Igreja da Santa Casa de Misericórdia[825]. E quando não havia soldo algum? Já indicamos em nossa dissertação que o músico pardo e miliciano Dionísio Antônio Gomes de Sá exercia, no início dos oitocentos, a função de mestre de capela da Câmara do Recife, além de possuir escravos ganhadores que ofereciam seus préstimos nos cantos da cidade a quem quisesse agenciá-los. Os lucros lhe auferiam *hua morada de cazas de pedra e cal pelos quais se pode tractar com decencia do seo posto*[826]. Encontramos em São Pedro dos Clérigos uma ordem de pagamento pela venda de *27 alqueres e 3 quatos de cal comprados a Dionizio Antônio Gomes de Sá o valor* de 8$045[827]. A precariedade do existir não poupou nem o célebre Damião Barbosa de Araújo que, depois de acompanhar D. João até

---

822 Idem, p. 259.
823 Ibdem, *op. cit.*, 245.
824 AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 184, D. 13563.
825 CMSMB - Códice 902 - *Livro de Receita e Despesas do Irmão recebedor das esmolas 1791-1792,* f. 62. A atividade era regulada pela Câmara e contava com uma forte intervenção do Estado português, em termos de fiscalização, impondo, na primeira metade do século XVIII, o arruamento destes artífices. Com o declínio da produção mineradora, a Coroa buscou extinguir a circulação de ouro e de prata pelas mãos dos ourives, para evitar possíveis ilicitudes relacionadas ao quinto. Sendo assim, na segunda metade do XVIII a atividade passou a ser clandestina, porém amplamente praticada e consumida por compradores de expoente e que deveriam resguardar as determinações régias. A exemplo da Sé de Salvador que, em 1792, adquiriu das mãos do mesmo Joaquim Alberto da Conceição Matos um belo sacrário em ouro que compõe o acervo do Museu de Arte Sacra da cidade. (Cf. ROSA, Mercedes. *Ourivesaria baiana colonial:* os ourives e suas obras. s./d., p. 403-409. Disponível:http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:kS1XvnRYqVAJ:www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/artistas-e-artifices-e-sua-mobilidade-no-mundo-de-expressao-portuguesa/ourivesaria-baiana-colonial-os-ourives-e-suas-obras/ourivesaria-baiana-colonial-os-ourives-e-suas-obras/%40%40download/file/Ourivesaria%2520baiana%2520colonial%2520os%2520ourives%2520e%2520suas%2520obras.pdf+&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em: 15 de out. de 2019.
826 AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx.219, D.14805. f. 479 (lado direito). LAPEH-UFPE.
827 ACMOR, LAB 2892. f. 162.

a Corte, viveu o insucesso de não ser agregado à Câmara ou à Capela Real, o que lhe garantiria maior estabilidade. Entre 1814 e 1820, Damião pleiteia um emprego fixo ou de músico ou na burocracia da Corte, além de pedidos de pensão por ter servido, até que, nas vésperas da independência, resolve voltar a Salvador com sua família devido à precariedade de sua existência e de sua família na Corte, onde consegue o cargo de guarda números da alfândega e, muito tempo depois, como mestre de capela da Sé baiana[828]; além de oferecer em sua casa aulas de francês e de música em seu sobrado de dois andares com loja arrendada no térreo na Ladeira da Misericórdia[829].

Neste cenário, nem todos os músicos tinham a pretensão de compor as fileiras militares e, consequentemente, as bandas que estavam em processo de consolidação profissional no início dos oitocentos. O professor Vilhena denuncia, em uma de suas cartas direcionadas a D. João, que na Bahia oitocentista *as Aulas régias eram bloqueadas, e invadidas pelos soldados; os professores régios ludibriados, os estudantes de merecimento presos, e com praça sem recurso antes dela, saíssem os músicos com escusas na algibeira que os isentavam de prisões, havendo nesta cidade tantos, que bem chegam para três, ou quatro cidades*[830]. Usando das prerrogativas de profissionais liberais, moradia fixa, laços familiares traçavam suas estratégias para que livrassem dos recrutamentos forçados, que se adensavam à medida que se instauravam guerras, revoltas ou o número de "vadios" se multiplicavam nas grandes cidades.

Mesmo com todas as dificuldades enfrentadas, o apoio régio à estruturação destas bandas nos primeiros anos do XIX implicou, também, no envolvimento de músicos profissionais e de grande talento, melhorando a qualidade destes conjuntos que começavam a fazer frente às orquestras regidas pelos mestres de capela nas principais igrejas da cidade. Em alguns casos, essas bandas impressionaram os olhos e os ouvidos de exigentes espectadores, como o estadunidense, Thomas Ewbank. Na ocasião em que conhecera mais de perto uma banda militar, estava entre os que participavam de uma festa religiosa protagonizada pelos capuchinhos do Rio de Janeiro, na antiga Igreja de São Sebastião, situada onde fora o Morro do Castelo demolido em 1922. Lá ele presenciou

> *two sets of entertainments were going on - whiten and witthout. The latter consited of music, auctioneering, and purotechnics. A military band of thirtytwo instruments occupied a stage on one side of the church door, and kept, playing, at short intervals, national and popular airs. On the other side*

[828] BLANCO, 2007, *op. cit.*, p. 34-36.
[829] Idem, p. 20-21.
[830] VILHENA, 1969, *op. cit.*, p. 248.

> *was the audioneer's platform, which acconmoctaded a commitee and a small black band - twelve negro musicians, in white jackets and blue caps, who played when the other company - a white one - was called inside to performe*[831] .

Há aqui uma clara distinção entre banda militar e orquestra negra de rua que, na ocasião, estão atuando no mesmo espaço e apresentam elementos sonoros que as aproximam, mas visuais que as distanciam. A primeira, como problematizamos, foi *lócus* da atuação de brancos e mestiços livres que não vivenciaram diretamente o julgo da escravidão; enquanto a segunda foi um dos lugares de saber musical reservado aos homens de cor que traziam ou trouxeram sobre si a experiência da escravização. Difícil e capciosa pode ser a tarefa de hierarquizar, nos dias de hoje, as contribuições de uma em detrimento da outra no que tange à profissionalização do músico e a difusão do ofício. Entretanto, tentaremos nas próximas linhas lançar algumas provocações para entender as orquestras de barbeiros e charamelas, a partir de um viés que não menospreze a sua importância enquanto agência de subsistência de indivíduos que viviam à margem.

Desde o século XVI, cronistas e viajantes nomearam genericamente conjuntos musicais urbanos como *bandas* ou *orquestras,* sem necessariamente se aterem a semântica dos termos[832]. Se as primeiras estiveram associadas aos destacamentos militares; as segundas ganham outros sentidos com a ascensão das filarmônicas oitocentistas. Contudo, hoje é comum que os termos, na boca dos populares tenham uma conotação genérica, tomando como exemplo os grupos de pau, corda e metais que dão o tom de blocos e troças do carnaval do Recife e de Olinda, também chamados de orquestras. Pelo visto, na ordem do vivido a polissemia persiste.

Pesquisadores, ao longo do século XX, nomearam essas bandas musicais como *terno* de *barbeiros* ou de *charamelas,* encontradas em referências documentais no Rio de Janeiros, em Salvador e no Recife[833]. As ruas destes centros urbanos, desde cedo, estiveram povoadas por instrumentos musicais de origem ameríndia e africana que, se por um lado, deram visibilidade e auxiliaram a conservar aspectos culturais importantes desses povos; por outro,

---

831 *dois conjuntos de entretenimentos aconteciam - brancos e não brancos . Este último consitiu de música, leilão e pirotecnia. Uma banda militar de trinta e dois instrumentos ocupava um palco em um lado da porta da igreja e mantinha, tocando, a intervalos curtos, canções nacionais e populares. Do outro lado, estava a plataforma do ouvinte, que acomodava um comitê e uma pequena banda de pretos - doze músicos negros, de paletó branco e boné azul, que tocavam quando a outra companhia - branca - era chamada para se apresentar.* (Cf. EWBANK, *op. cit.,* p. 395).

832 ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira,* 1942, p. 291 *apud* KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira:* dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Movimento, 1977. p. 14.

833 TINHORÃO, 1998, *op. cit.*, p. 159.

representaram uma sonoridade estridente aos ouvidos daqueles que condenavam a musicalidade tida como gentílica praticada, no geral, pelas gentes de cor[834].

Mas, quando acontece, efetivamente, a multiplicação desses conjuntos urbanos? O que nos vem à mente é que a polifonia crescente que se ouve a partir dos coros das igrejas; a maior facilidade para se adquirir instrumentos e artigos musicais; e a ascensão de um repertório popular e dos gêneros de origem europeia contribuíram para a disseminação desses grupos que vagueiam no *limbo* entre o profissionalismo e o amadorismo devido, principalmente, à *qualidade* dos sujeitos e a *condição* jurídica destes frente a sociedade escravista.

Como já apontamos anteriormente, o ofício de barbeiro em Salvador esteve ligado, em sua maioria, a escravos de ganho ou negros forros originários da Costa da Mina. Por ser um ofício de rápida execução, havia relativamente certo tempo livre para os sujeitos se dedicarem a outras atividades tipo: exercitar a prática de algum instrumento musical. Em 1785, uma *Postura* do Senado da Câmara de Salvador estabelece que as tendas dos mestres barbeiros, *que ensinam a tocar instrumentos*, se localizem no início da ladeira do Álvaro (Alvo) na Saúde[835], mesmo assim, isso não vai inibir àqueles que trabalham de forma itinerante, carregando para cima e para baixo maletas, caixões e baús com seu instrumentos. Diferentemente de outras ocupações que dispendem maior tempo e força física, além da possibilidade de atuar tanto nas ruas, nas casas de misericórdia, ou em barbearias (espaços de sociabilidade e de maior interlocução entre sujeitos de diversas castas). Grande era a responsabilidade desses sujeitos, pois estavam lidando com os corpos de seus clientes e, devido a isso, não é de se admirar que muitos laços de confiabilidade tenham sido construídos, inclusive com clientes de tez mais clara. Além de barbear e corta cabelos, os barbeiros eram versados na extração de dentes, aplicação de sanguessugas, de emplastos e de ventosas. A manipulação das práticas de cura com autorização régia criou, em alguns casos, certa proximidade desses escravos e libertos com cirurgiões, médicos e, principalmente, os boticários. Esses dispunham de parte do material e de substâncias usadas no dia a dia destes

[834] Para além da repressão ou desdém das elites americanas no passado escravista, a relação dos africanos e de seus descendentes com seus tambores é evidenciada pelo historiador iorubano Samuel Johnson em fins do século XIX. Segundo ele, o percussionista passava por um longo processo de formação, o qual teria que desenvolver ampla habilidade de construir e "falar" com seu instrumento, ou seja, comunicação estabelecida através das batidas sobre o couro esticado. Relação que de alguma forma não se perde dentro do movimento diaspórico imposto aos africanos escravizados sob influência cultural do reino de Oyó. Tanto em África, com aqui, esses músicos eram requisitados *em casamentos, funerais, procissões de todos os tipos, (...) empregados constatantes de todos os grandes homens* (Cf. JOHNSON, Samuel. *The History of the Yourubas*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1921. p. 120-121).

[835] Posturas (1650-1787), Arquivo da Prefeitura Municipal do Salvador / Fundação Gregório de Mattos. f. 134.

profissionais polivalentes. Em meio às infusões, aos elixires e às cataplasmas, eram nessas lojas em que também se adquiriam instrumentos, peças, cordas e etc., como já destacamos. Além disso, as boticas também se constituíam em pontos de agenciamento para alguns serviços ligados à arte de curar como também à música, devido à grande circulação de pessoas e informações[836].

De forma generalizante, Hebe Brasil (a partir de artigo de Marieta Alves) afirma que esses músicos cultivavam tão somente a música de *orelha, nas horas vagas, e formavam uma charanga, cujas gaitadas rouquenhas atroavam os ares às portas da Igrejas, nas festas e novenas em cujo repertório entravam às vezes o lundu e algumas chulas populares*[837]. Maria Inês de Oliveira também incorre no mesmo erro afirmando que a música era uma simples atividade complementar ao ofício de barbeiro[838]. Porém, somos levados a acreditar que mesmo sem o reconhecimento, a chancela e os privilégios que possuíam os pardos de Santa Cecília, os músicos-barbeiros ou barbeiros-músicos tinham a arte como uma atividade paralela, em um mercado há muito estabelecido. Era tão rentável para esses sujeitos atuarem na música que Thomas Ewbank, quando esteve no Rio de Janeiro entre 1845-46, presenciou *the Lapa troop is composed of white barbers, who to a man are reported as expert handles of violins and bugles as of lancets and razors*[839]. Pelo visto não somente negros, mas brancos se valeram destes espaços da música para amealharem também seus vinténs, porém devido muito mais a sua tez do que à similaridade de formação musical e sonora, dificilmente foram referenciados como banda de barbeiros por outros cronistas, mesmo existindo brancos barbeiros e músicos[840]. Não ouvimos e nem encontramos na documentação, muito menos na bibliografia consultada, uma orquestra de: marceneiros, pedreiros, tanoeiros ou calafates.

---

[836] Segundo Tollenare, havia um grande número de farmácias em Salvador, pois o crédito dado aos boticários e tratamentos fitoterápicos e alternativos era grande, principalmente entre a população rural onde abundas *os curandeiros e há poucos médicos.* (Cf. TOLLENARE, *op. cit.*, p. 313). No Rio de Janeiro, entre 1828 e 1829, os barbeiros que possuem lojas costumavam tem um arco pendurado no centro de seu estabelecimento, nele estavam à venda *instrumentos musicais*. (Cf. WALSH, R. *Notícia do Brasil.* Belo horizonte; São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1985. p. 200.

[837] BRASIL, *op. cit.*, p. 86.

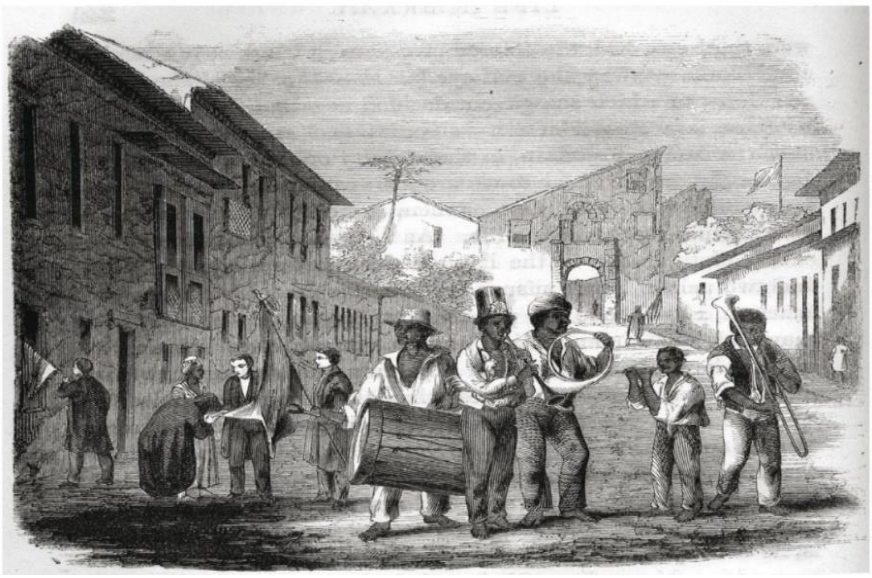
[838] OLIVEIRA, 1979, *op. cit.*, p. 76.

[839] *A tropa da Lapa é composta por barbeiros brancos, que, para um homem, são relatados como cabos especializados de violinos e cornetas, além de lancetas e navalhas.* (Cf. EWBANK, Thomas. *Life in Brazil; or, A journal of a visit to the land of the cocoa and the palm, With an appendix, containing illustrations of ancient South American arts(...).* New York: Harper & Brothers, 1856. p. 251).

[840] Em 1821, o barbeiro português que se apresentava como Chaves, anunciava a contratação de um barbeiro necessariamente branco. Ele ensinava os segredos da navalha *a escravos e meninos brancos, além de dar bichas aos pobres de grates, por amor de Deus*. Ainda, o germânico Frederico Hubner, avisava a seus fregueses e patrícios que abria sua loja de barbeiro. (Cf. JEHA, Silvana. *Ganhar a vida.* uma história do barbeiro africano Antônio José Dutra e sua família. Rio de Janeiro, século XIX. Revista de História, n. 176, 2017. p. 6-7. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rh/n176/2316-9141-rh-176-a03116.pdf. Acesso em 03 de mar. de 2019).

Desta feita, a música assume importância equivalente no universo destes barbeiros, sagradores, aplicadores de emplastros e de ventosas, que dominavam saberes sobre medicina popular, práticas indígenas e africanas de cura e conhecimentos musicais que, de forma alguma, podem ser reduzidos à insignificância.

Figura 15 - Pedindo esmola para a folia do Espírito Santo, com banda de música.



Fonte: EWBANK, *op. cit.*, p. 250.

A figura acima representa a coleta de doações para a festa do Divino[841], nela o viajante estadunidense retrata a função anunciativa destas bandas em momentos de arrecadação para a efetivação da festa. Mesmos os músicos estando razoavelmente bem trajados, encontram-se com os pés descalços, caracterizando sua condição de escravizados. Além do tambor, podemos identificar uma clarineta, uma trompa, um pífano e uma sacabuxa[842]. Necessariamente, os instrumentos que compõem tais orquestras não seguem o rigor do que está retratado na imagem de Ewbank. Por exemplo, no testamento de 1814 do capitão do terço dos Henriques, o liberto Joaquim Felix de Santana, encontrava-se além de vários instrumentos ligados ao ofício de barbeiro, *dous timbalis de flandez, duas caichas do tocar, quatro pares do Trombetas a saber; tres velhos o hum novo, Dous pares de clarins, dous pares de clarinettas de Refa, seis rebecas, hum rabecam*[843]. Já os instrumentos deixados pelo mestre músico-barbeiro Joaquim Cardoso da Costa, em 1826, incluem: *três clarinetes travesseiros,*

[841] Prática protagonizada pelas irmandades com o objetivo de financiar a festa os irmãos carentes atendidos este contexto. Aí a música já se estabelecia como um chamado para que as pessoas viessem até as calçadas para publicamente ofertarem suas contribuições. (Cf. ABREU, Kátia. *O Império do Divino:* festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 51).
[842] PEREIRA, 2013, *op. cit.*, p. 169-180
[843] APEB, Livro de Testamentos n. 7. *Testamento de Joaquim Felix de Santana*, 1814, f. 35-35v.

duas ditas portugueses, um pífano, uma flauta, duas trompas, um clarim com suas competentes voltas e mais caixas de pau para guardar, um zabumba, uma caixa, um par de pratos, tudo muito velho, avaliado em 12 mil réis[844]. Constata-se que padronização da sonoridade destes agrupamentos musicais é completamente inviável. Pelo visto, a aptidão em instrumentos de outra ordem e as facilidades e as dificuldades em adquiri-los, propositalmente, moldaram o que se tocava e o que se ouvia.

Quanto ao aprendizado da música, acredita-se que esses sujeitos não foram instruídos através de manuais e não utilizavam partituras. Antes, foram condicionados a saber tudo "de ouvido", evidenciando um autodidatismo na prática. Todavia, nos meandros do cotidiano, muita coisa é possível, principalmente com as presenças da Irmandades de Santa Cecília em Salvador e de mestres da música aptos a reproduzir em partes ou completamente manuais e partituras. Em seu testamento, o liberto da Costa da Mina, etnicamente identificado como Jeje, por nome Francisco Nunes Morais deixa *a Leandro da Conceição morador à Pallma uma gratificação do Trabalho que tem tido na ensinação dos meus escravos recpectivos aos seus officios do rebeca lhe dei dozo mil e oitocontos reis*[845]. Nos testamentos de egressos da escravidão, geralmente a condição jurídica de cativos e de libertos ou a sua *qualidade* é sempre indicada quando há terceiros arrolados no documento. Como não há nenhuma designação para o citado Leandro da Conceição, podemos inferir que se trata de um homem livre, e se assim o é, nada impede de associá-lo à prática profissional da música na cidade. Sendo assim, o que garante que os escravos do Francisco Nunes não tenham recebido uma formação musical mais teórica do que prática? Sob a perspectiva de uma interpretação prática do passado, a integração e a formação de laços de solidariedade entre cativos, libertos e pessoas livres abrem vazão para muitas conjecturas, que talvez poderão ser comprovadas com a emersão de novas fontes[846].

---

[844] APEB, Judiciário - 04/1724/2194/11. *Inventário e testamento de Joaquim Cardozo da Costa, 1826.* f. 10.
[845] APEB - *Livro de Testamentos n. 3 - Testamento de Francisco Nunes Morais, 1811*. f. 34.
[846]Num período posterior, um episódio ocorrido em Cachoeira em 1834, revela que esses músicos barbeiros não estiveram tão isolados entre seus pares de cor. Ou apenas subordinadas a uma relação de contrato para acompanharem procissões ou estarem nas portas de igrejas, fazendo seu alarido. Um homem branco, por nome de Manoel Ignacio de Medeiros, filho de português, inspetor de quarteirão foi responsável em ajuntar no interior do sobrado em que morava com o pai *bastante barbeiros forros e cativos, crioulos e da costa, em uma grande convivência de bebidas* de onde se ouviam *gritos de vivas, além de outros mais alaridos, e motins com toques de cornetas e mais instrumentos de barbeiros.* O desenrolar desta pequena festividade domiciliar que animava o interior e a frente do sobrado foi truculento, a partir da negação do anfitrião em dispersar os pretos que estavam em sua casa. Mesmo sendo um agente de segurança, Manoel Ignacio enfrentou o juiz de paz com o auxílio de seus convidados que saíram em sua defesa. Um deles, o crioulo Francisco da Cruz Periquito, tentou esfaquear o juiz de paz Antônio Gonçalves da Rocha, gerando grande alvoroço. Ao final do episódio, Manoel Medeiros foi punido com cárcere e serviços forçados. APEB, Juízes de Paz, maço 2272 – *Juiz de paz de para presidente da província, 22 de maio de 1834.*

Vale salientar que a experiência destes grupos musicais não é uma novidade que emerge da sociedade escravista do lado de cá do Atlântico. No trabalho do pesquisador em História da Música, Paulo Estudante, que se debruçou sobre a documentação da Sé de Coimbra entre os séculos XVI e XVII, ele consegue demonstrar que as charamelas, enquanto grupo de músicos, estavam integradas aos conjuntos da catedral. Todavia, a passagem para os setecentos, marca a definitiva separação e a mudança de estatuto desses músicos em relação aos cantores e aos demais instrumentistas. A ascensão de novos instrumentos de sopro, a necessidade de desoneração dos gastos e a limitação de atuação das charamelas vão determinar um lugar de "ostracismo" frente ao novo modelo orquestral adotado[847]. Logo, a música que era utilizada dentro das igrejas agora está nas portas e, na América portuguesa, diferentemente do Reino, será protagonizada essencialmente por homens da tez negra. Ainda sobre esses grupos, na documentação encontramos grafados, como: *choromelleyro*, *choromeleiro*, *charamelleyro*, *charameleiro* ou *chamereilhos*. Também é difusa a grafia que se dá aos instrumentos que lhe dão nome, podendo aparecer nos manuscritos das seguintes formas: *xoromelas charomelas, ou charins", ou seja, charamelas ou clarins*[848]. Contudo, temos que nos atentar que, mesmo associadas aos clarins, as charamelas eram instrumentos diferentes, como podemos comparar nas figuras a seguir:

Figura16 - Charamela anônimo, séc. XVII.

Fonte: PEREIRA, 2013, *op. cit.*, p. 167.

Figura 17 - Clarim, Johann Gottfried Leutholdt, 1785.

Fonte: PEREIRA, 2013, *op. cit.*, p. 169.

As origens da polissemia do termo são ainda mais amplas, pois o nome deste instrumento também foi utilizado para

[847] ESTUDANTE, Paulo. *Por sere mto nescesarios para o seruico desta See:* Incorporação permanente dos charamelas no serviço musical da Sé de Coimbra (sécs. XVI-XVII). In.: Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra, 2014. p. 323-332. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/boletimauc/article/view/1833. Acesso em 14 de jun. de 2019.
[848] PEREIRA, 2013. *op. cit.*, p. 166.

> designar um específico conjunto de instrumentos de sopro e percussão, como a intitulada "Charamela Real" do século XVIII, que era obrigatória nos cortejos do rei de Portugal ou do seu representante, a qual "contava com 24 trombetas e quatro tímbales, num total de 28 músicos, repartidos em quatro grupos de seis trombetas e um timbale"[849].

Encontramos um registro da Irmandade de São Pedro dos Clérigos de 1792, em que foi pago aos *timbales* o valor de 1$600 pela música da porta na festa do respectivo orago[850]. Como também em 1804, a mesma irmandade pagou 3$200 ao *Mestre Diogo das clarinetas* pela música que fez a porta da igreja[851]. Percebe-se que existem, também, nas orquestras de charamelas, uma diversidade de instrumentos, que, não se compara a das bandas de barbeiros, mas serve para estabelecer uma tênue linha de caracterização e, por vezes, de indefinição entre as duas. A experiência desta tipologia de conjunto musical também foi observada em Minas colonial, durante todo o auge da mineração que ocasionou a expansão das cidades e dos serviços atrelados a elas. Aldo Leoni afirma que tambores, trompas, trombetas, atabales, clarins e flautas também constam entre os instrumentos manuseados por estes músicos de itinerância circunscrita[852].

Um dos registros que consideramos, no mínimo, inusitado, foi o hábito que os confrades de São Pedro do Recife tinham na festa da Semana Santa em contratar um grupo de *pretos chamereilhos* para *tocar na praça aos entrevados*[853]. Esse tipo de evento é explicado pelo fato de grande parte das igrejas não possuírem assentos, levando os devotos as suas redes, cadeiras, bancos e até liteiras para o interior dos templos. A grande audiência no interior das igrejas durante as missas da Quaresma, com frequência impeliam idosos empobrecidos, mendigos, paralíticos e toda sorte de enfermos a desenrolarem suas esteiras nas escadarias, pátios e largos para, de alguma forma, serem agraciados pela mística da celebração. A música era utilizada para distração nos intervalos da celebração e para amenização do desconforto de se estar recebendo sobre a cabeça o sol dos últimos dias do verão recifense.

No que concerne ao agenciamento tanto das orquestras de barbeiros como de charamelas, acredita-se que era feito por intermédio dos mestres da capela de cada igreja ou, de forma mais corriqueira, pelos procuradores ou mordomos das festas das irmandades,

---

[849] Idem, p. 167.
[850] ACMOR, LAB 2892. f. 23.
[851] Idem, f. 114.
[852] LEONI, *op. cit.*, p. 124.
[853] Cf. Idem, f. 126.

responsáveis pela logística destas[854]. Tratava-se diretamente com os responsáveis pelos grupos, os quais poderiam ser os regentes ou simplesmente, no caso de todos serem escravos, o proprietário dos mesmos que, em alguns casos, não tinham nenhum envolvimento direto com a prática musical, como foi a liberta da nação *Arda*, Tereza Afonso. Essa egressa da escravidão, além de possuir instrumentos, trabalhava no comércio de doces com suas negras vendeiras que saiam com o tabuleiro sobre a rodilha de pano, a qual apoiavam no alto de suas cabeças. Por não possuir apenas escravas, é possível que Tereza tenha se valido do aluguel de escravos músicos ou mesmo no arrendamento circunstancial de seus instrumentos musicais, estratégia de ganho possíveis no universo do trabalho urbano[855]. Nos livros que acessamos no Recife, não foi encontrada nenhuma referência nominal aos responsáveis pelas charamelas no período aqui elencado. Diferentemente do que ocorre com os barbeiros que atuavam na Santa Casa da Bahia, tais como: José Antônio d'Etra, Francisco Galiza, Custódio Francisco Nunes, Joaquim Cardoso da Costa. No Recife, é comum apenas oficiais mecânicos livres terem seus nomes assinalados como recebedores nos livros e nos recibos avulsos (quando esses existem), sendo assim, a condição jurídica de libertos de alguns dos regentes ou donos de orquestra e suas origens africanas (direta ou de ascendência de pai e mãe) tenham contribuiu para invisibilidades destes sujeitos enquanto indivíduos detentores de um saber musical[856]. O estigma de um presente ou de um passado escravista os colocava sempre à porta dos templos, atrás das procissões e não no coro ou no altar-mor, aos olhos e aos ouvidos de uma audiência privilegiada; principalmente após a difusão de bandas compostas por homens livres, mesmo que tragam a tez parda. A manutenção deste *status* de inferioridade é reafirmada nos valores pagos pelos serviços prestados. Enquanto um músico avulso (livre) recebia 1$700 para tocar trompa ou oboé em 1806 nas igrejas do Recife[857], no ano anterior se paga 1$600 para que um

[854] NASCIMENTO NETO, *op. cit.*, p. 62.

[855] Estamos diante de uma pequena proprietária de escravas que vivia do comércio de ganho é o fato de constar entre seus bens pedras de moer milho, botijas e diversos apetrechos de cozinha. Tereza possuía duas escravas da Costa da Mina, Maria José e outra por nome de Ana, ambas com cerca de quarentas anos, negras que exerciam a atividade de ganho. Em caso de falecimento, Ana seria coartada pelo período de dois anos, a fim de levantar o montante de 40$000, valor de sua manumissão. (Cf. IAHGP - *Coleção Inventários e Testamentos*. Cx. 0004. *Inventário de bens da negra forra Tereza Afonso, 1768.* f. 1-26).

[856] Henrique Nelson, quanto trata dos oficiais mecânicos do Recife, afirma que: *quando nos referimos a sucesso, tratamos de ganhos financeiros, reconhecimento profissional, construção de redes sociais, acesso aos espaços de poder e trânsito entre os sujeitos que ocupavam esses espaços. O fato de não encontrarmos casos de sujeitos escravizados, libertos e até negros livres, que tenham alcançado um papel destacado no mundo dos artífices do Recife, aparece como um indício das dificuldades impostas a este grupo para obter o referido sucesso profissional. Mas isso não significa exatamente que não tenha havido algum caso, e mais, que alguns sujeitos extremamente habilidosos, tenham sido explorados por seus mestres que receberam os seus méritos.* (SILVA, 2018 *op. cit.*, p. 246). Consequentemente, a invisibilidade nos ofícios mecânicos pode ser compreendida também para o universo da música. Ela que não significa ausência de habilidade profissional e, sim, mais um traço do cruel e excludente perfil da sociedade escravista.

[857] ACMOR, LAB 2892. f. 147.

conjunto de pretos *charameleiros por tocarem na praça nos intervalos* das celebrações aos oragos[858]. E quando se tratava de apenas um negro essa remuneração era ainda pior; encontramos em 1820 um pagamento a *hum Prêto que tocou folis na Tercia de São Pedro 0$080,* enquanto ao organista pela missa cantada da mesma festa foi pago *1$000 e por acompanhar um Te Deum 2$000, mais 1$000 pelas Vésperas do ofício e mais 2$000 para o ofício geral*[859].

Se não são reconhecidos publicamente como hábeis músicos por outros artistas, mesmos após adquirirem sua liberdade, a destreza com que manejavam a navalha não passou desapercebido. O ex-escravo da nação Jeje, anteriormente de propriedade de Manoel Galiza que, em 1819, é conhecido como *Mestre Barbeiro Francisco Galiza* recebe uma ordem de pagamento da Santa Casa no valor de *desesseis mil réis importância da Música da porta da Igreja desta Santa Casa que fez quando as Festividades de Santa Izabel, e Santo Antônio chamada da posse*[860]. Mesmo com seu passado de cativeiro, Francisco Galiza é referendado como mestre do seu ofício mecânico pelos mesários da mais importante agremiação religiosa de Salvador. Esse reconhecimento também levava em consideração o patrimônio acumulado nos dois ofícios. O já citado mestre barbeiro e regente de banda, Joaquim Cardoso da Costa deixa, em testamento aberto de 1826, entre seus *bens insignificantes*, 10 escravos, sendo 6 deles músicos. À Joaquim, da Costa (da Mina), ele concedeu manumissão, deixando-lhe todo os utensílios de sua tenda de barbeiro, menos os instrumentos de música. É provável que a identificação étnica com esse escravo também influenciou seu ato de generosidade senhorial. Quanto aos músicos, todos moços, quatro *moçambiques* (Albino, Benedito, Francisco e Marcos) e dois *nagôs* (Vitorino e Quintino), ele deixou em regime de coartação[861]. Albino ficou com todos os instrumentos de música já que exercia a muito o papel de *mestre de música de barbeiro [...] para ele com os outros usar*", com o objetivo de pagar o que era devido pela sua liberdade e de seus companheiros *sem que por isso possa o dito escravo lucrar do trabalho dos outros coisa alguma*[862]. A posse de 10 escravos no contexto urbano definitivamente não pode ser considerado algo *insignificante*, como quis soar Joaquim

[858] ACMOR, LAB 2895. f. 134.
[859] ACMOR, LAB 2432. f. 6.
[860] CMSMB – *Recibos Avulsos* - 17 de julho de 1819. n. 47.
[861] *Era, acima de tudo um acordo estabelecido entre o escravo e proprietário, assentado em costumes, que garantia condições especiais de libertação, (...) pagamento parcelado do valor da autocompra e, geralmente, o impedimento de ser vendido, emprestado, ou alugado, legado ou penhorado durante o período de coartação, que se estendia por três a quatro anos e até por mais tempo. O coartado passava a viver afastado do domínio direto do seu senhor responsabilizando-se por sua saúde, alimentação, vestuário, moradia e tipos de trabalho. Isso significava autonomia de ir e vir, para conformar verdadeiras teias de contatos(...).* (Cf. PAIVA, 2015, *op. cit.*, p. 117).
[862] APEB, Judiciário, 04/1724/2194/11 - *Inventário e testamento de Joaquim Cardozo da Costa, 1826.* f. 10.

Cardoso em seu testamento, o coloca entre os médios proprietário de escravos da cidade de Salvador no período[863].

Não conseguimos precisar os motivos que levam a inexistência de referências diretas para o Recife sobre a atuação de orquestras de barbeiros. Sempre o que nos aparece são charamelas, timbales e clarins. Fato que a vila possuía esse tipo de profissional da navalha[864], semelhantemente ao Rio de Janeiro e à Salvador[865]. Podemos conjecturar que as bandas de charamelas se estabeleceram, desde cedo, como preteridas por haver muitos mais escravos e libertos dedicados a outros serviços de ganho ou ofício mecânicos do que barbeiros e sangradores. Em outros portos, o fluxo considerável de escravos Jeje e a grande incidência desse grupo étnico atuantes como barbeiros nas cidades é referendada pela documentação e por cronistas e por viajantes. No Rio de Janeiro, esses mecânicos, desta origem étnica, constituem uma devoção particular regulamentada desde 1757, junto a serralheiros, ferreiros, cuteleiros, espingardeiros, latoeiros, funileiros, caldeireiros, ferradores, espadeiros, douradores; tendo São Jorge como patrono, semelhantemente, ao que ocorre no Reino[866]. Já em Salvador, o antropólogo Luís Nicolau Parés localizou uma grande concentração de escravos da referida etnia na Irmandade do Bom Jesus das Necessidades e Redenção, ereta na Capela de São Pedro Gonçalves do Corpo Santo na Cidade Baixa, principalmente entre o último quartel do século XVIII e o início do XIX. Esses destacam-se, principalmente, por exercerem as artes da navalha e da música, e ocupam lugares de destaque dentro da agremiação e em outros espaços de poder na cidade[867].

No tocante às duas formações musicais de rua, raríssimas são as discrições detalhadas sobre a aparência e os sons. Geralmente, as impressões deixadas por observadores, tende a caricaturá-las ou a tratá-las como conjuntos de aspecto paupérrimo e de musicalidade ruim,

---

[863] Segundo um levantamento realizado por Stuart Schwartz para os anos de 1816-17, a posse de 10 escravos coloca Joaquim Cardoso, em termos de riqueza, acima de pessoas brancas e pardas que exerciam relevantes atividades ocupacionais em termos de prestígio, tais como padres, burocratas, pequenos negociantes ou proprietários de terra e profissionais liberais. (Cf. SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 361).

[864] Um dos relatos sobre a existência destes profissionais em Recife emergem quando da reação hostil destes e de boticários contra físico-mor João Lopes Cardoso frente a atuação da Provedoria-mor de Saúde de Pernambuco (1810), no decorrer dos acontecimentos da Insurreição de 1817. (Cf. BERNARDES, Denis. *O patriotismo constitucional:* Pernambuco, 1820-1822. Recife: Editora da UFPE, 2006. p. 80).

[865] Russell-Wood identificou no período de 1810 a 1822 um total de 33 de licenças para barbeiros junto a uma banca de avaliação presidida pelo circurgião-mor do Reino, deste número 20 eram escravos e 13 libertos, demonstrando a hegemonia dos cativos sobre esse ofício mecânico. (Cf. RUSSELL-WOOD, 2005, *op. cit.*, p. 93).

[866] SANTOS, Beatriz Catão cruz. *Irmandades, Oficiais Mecânicos e Cidadania no Rio de Janeiro do Século XVIII*. Varia Historia, v. 26, n. 43, 2010. p. 131-153. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/vh/v26n43/v26n43a08.pdf. Acesso em: 05 de set. de 2019.

[867] PARÉS, Luis Nicolau. *Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770–1830)*. Revista Tempo, v. 20, 2014. p. 8-24. Disponível: http://www.scielo.br/pdf/tem/v20/pt_1413-7704-tem-2014203607.pdf . Acesso em: 03 de ago. de 2019.

rouca e estrondosa, semelhantemente, alguns cronistas e viajantes costumavam classificar os elementos sonoros e visuais dos cortejos e ritos de coroação de reis e rainhas negras no âmbito das associações religiosas setecentistas[868]. Ver Huell, enquanto diletante da música, foi um desses críticos quando relata que *quase diariamente, à frente da porta de uma ou outra igreja, uma banda de músicos (a maior parte negros) anunciava ao povo, por meio da sua música miserável, que se estava a celebrar a festa do santo protetor ou patrono daquela edificação*[869]. Em outra ocasião da véspera da festa do Bonfim, esteve até o alvorecer com um grupo de jovens galante que passara a noite dedilhando modinhas e lundus nos quintais das casas de campo de Montserrat. Quando deu a alvorada, subiram a Colina Sagrada e cessaram diante da porta da igreja suas cantorias para dar a vez para uma orquestra de negros, que como de costume, estava à porta da igreja sob a *desafinação de alguns instrumentos de sopro*, cuja música foi classificada como *dissonante* e *monótona*[870].

Thomas Lindley em 20 de fevereiro de 1803 (domingo de Entrudo), na igreja conventual da Soledade, presenciou a profissão dos votos de uma noviça ao hábito de freira na Ordem das Ursulinas do Sagrado Coração de Jesus[871]. O inglês não poupou palavras em sua lamentação pela jovem, que agora estava atada a uma vida de reclusão, a seu ver, por capricho dos pais. Contudo, não deixou de salientar o grande festejo que acontecia. Após a solene missa de celebração do noviciado, a festa se expandiu para o largo fora desta igreja onde armou-se grande feira com comes, bebes e leilões foi armada, além da apresentação *de bandas de músicas que tocaram o dia inteiro*, com salva de fogos e disparos de canhões de navios mercantes, possivelmente, pertencentes ao pai da moça e a pessoas do seu círculo ligadas ao comércio atlântico[872]. A ausência de crítica à composição e à musicalidade nos deixa entrever, com certa segurança, que se tratam de conjuntos formados por alguns dos melhores mestres da música da cidade.

---

[868] SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista:* história da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 270-276. Em relação à aparência, Ferdinand Denis faz referência ao asseio com a aparência que os *negros de ganho, comissários públicos, pedreiros, carpinteiros, marinheiros, barqueiros de pequenas embarcações e as quintandeiras,* fregueses fiéis desses barbeiros ambulantes. Assim como os próprios barbeiros, principalmente os libertos, tinham mais meios para garantir uma boa aparência no trato de seu ofício com a navalha, quanto com os instrumentos musicais em eventos solenes públicos ou privados, profanos ou religiosos. (Cf. DENIS, 1980, *op. cit.*, p. 135). Segundos Vasco Mariz: *Os conjuntos de "charameleiros" de Pernambuco estão registrados em nossas crônicas do século XVIII, com muitos louvores à habilidade interpretativa dos negros músicos, que aliás eram, por vezes, luxuosamente vestidos por seus amos como prova de sua abastança. Até no Pará havia orquestra de doze músicos.* (Cf. MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 35).

[869] VER HUELL, *op. cit.*, p. 160.

[870] Cf. Idem, *op. cit.*, p. 230.

[871] Ordem religiosa que iniciou suas atividades por volta de 1738-1739 pela iniciativa (do já mencionado) jesuíta Gabriel Malagrida quando esteve aqui no Brasil. (Cf. FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Igrejas e Conventos da Bahia.* Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010. p. 2.).

[872] LINDLEY, *op. cit.*, p. 110-111.

Em meados de outubro do ano anterior a circulação de saveiros e demais embarcações cruzando a baía rumo às festas religiosas do Recôncavo[873], Lindley teceu comentários sobre a música que se ouvia nessas embarcações em que:

> *Esses músicos são pretos retintos, ensaiados pelos diversos barbeiros-cirurgiões da cidade, da mesma côr, os quais vêm sendo músicos itinerantes desde tempos imemoriais. Dispõem sempre de uma banda completa, pronta para entrar em função, havendo diversos jovens aprendizes, cuja desafinação é horrivelmente desagradável, quando se passa diante das portas onde estão ensaiando. Embora numerosos, esses escuros filhos da Harmonia sempre encontram trabalho, não só da maneira que mencionamos, mas também à entrada das igrejas, ou na celebração de festas, onde se postam a tocar peças alegres, sem levar em consideração as solenidades que se desenrolam no seu interior*[874].

Atentando para o relato, Lindley corrobora para a longevidade desses grupos, ao passo que faz uma crítica direcionada aos aprendizes e não aos mestres que os ensaiam, e deixa, também, entrever que os músicos dominam um repertório popular amplamente compartilhado por toda sorte de gente, como também estão sempre em prontidão para prestar serviços musicais, o que reforça o entendimento da música como atividade paralela e não complementar entre suas agências de subsistência. Já Ferdinand Denis nos oferece outro olhar sobre esses sujeitos, o qual resolvemos reproduzir aqui na íntegra:

> *Entre as classes dos oficiais há uma que desempenha sobretudo um grande papel: é a dos barbeiros; suas lojas superam com frequência no Rio de Janeiro os nossos cafés; é ali que se divulgam as novidades, e muitas vezes lá se inventam; o barbeiro brasileiro, além disso, conserva no seu ofício as preciosas tradições do barbeiro português: não só executa com rara habilidade as diversas funções de sua profissão, mas algumas vezes acumula grande quantidade de outras, que pareceriam incompatíveis. "Pode-se ficar certo de encontrar, reunidos, na mesma pessoa, - diz o Sr. Debret – um barbeiro mestre com sua navalha, um cabeleireiro seguro de seus arranjos, um cirurgião familiarizado e um perito em aplicar sanguessugas, pronto sobretudo em fornecê-las. Inexaurível em talentos, é tão capaz de tomar a malha caída numa meia de seda, como de executar ao violão ou na clarineta valsas ou contradanças francesas, que compõe, verdade é, a seu modo. Apenas saído do baile, passando a serviço de uma confraria religiosa, ei-lo, ei-lo, num dia de festa, assentado, com cinco ou seis companheiros, num banco colocado no exterior do portal da igreja, executando o mesmo repertório destinado, desta vez, a estimular o zelo dos fiéis que são*

[873] Possivelmente em comemoração à São Francisco, à São Benedito ou à Nossa Senhora do Rosário, celebrados, respectivamente, nos dias 04, 05 e 07 deste mês. Santos já conhecidos por sua intrínseca ligação à devoção negra nas margens do Atlântico que produziram certo grau de coesão num cenário marcado pela diáspora negra no Novo Mundo. (Cf. OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção Negra:* santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2008. p. 266-280).

[874] Cf. LINDLEY, *op. cit.*, p. 73.

> *esperados no templo, onde se acha preparada uma música mais adequada ao culto divino"*[875].

A percepção de Denis em relação à habilidade destes na música é compartilhada também pelo seu conterrâneo e contemporâneo Jean Baptiste Debret. Mais uma vez, a capacidade destes sujeitos de cor em transitar entre ofícios necessários ao universo urbano é ressaltado. Se navalhas, tesouras e ventosas os colocaram em um lugar de inferioridade pelo traço mecânico; violas, rabecas e clarinetas bem tocadas despertaram a curiosidade e admiração. O espanto do olhar do outro passa pelo fato de que africanos vindos de terras tidas como "gentílicas" ou pretos aqui nascidos de relação endógenas entre esses africanos, com a tez tão negra quanto o azeviche retirado do solo, poderiam ter adquirido tamanha habilidade para manusear instrumentos e repertório tão requintado, digno dos grandes salões de Paris[876]. Por falar em repertório, o excerto de Ferdinand ainda contribui para desmitificar uma máxima clássica de que essas orquestras/bandas tocavam única e exclusivamente ritmos mais populares em voga como: lundus, dobrados, quadrilhas, fados, fandangos e chulas. *Thomas Ewbank*, na ocasião de presenciar a coleta de esmolas para a festa do Divino, complementa quando afirma que *in a little while a negro band, consisting of two french horns, three drums, a clarinet and a fife, emerged, and recommend a waltzing air in the middle of the street*[877]. Debret, Denis e Ewbank referenciam a apropriação do repertório dos salões aristocráticos como realidade a músicos itinerantes. Logo, não seria de se estranhar que os barbeiros também executassem trechos de árias italiana, já que como foi pontuado, eram também homens de cor, que atuavam com frequência nas orquestras das Casa Ópera do Recife, de Salvador e do Rio de Janeiro.

À médio prazo, essas orquestras urbanas, aliadas ou não às orquestras de destacamento militar, serão as grandes cocriadoras das inúmeras filarmônicas, associações musicais e bandas marciais responsáveis pela formação inicial ou profissional de grande parte dos notórios musicistas da segunda metade dos oitocentos e início do século XX[878]. Ademais, o Segundo Reinado assiste um processo gradativo de substituição destas antigas charamelas e bandas de barbeiros por essas novas formações musicais de caráter muito mais profissional e

---

875 Cf. DENIS, 1980, *op. cit.*, p. 134.

876 A apropriação de um repertório mais aristocrático foi tão verticalizada por estas orquestras negras que a *dança de salão, aos pares, de origem francesa, e que no Brasil passou a ser dançada ao ar livre. A quadrilha caiu no domínio popular de nossa gente e a marcação em francês foi passando por adaptações (...)." Em 1853 e 55, era tão popular que caiu no domínio das músicas de barbeiros* (Cf. ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 414).

877 *Em pouco tempo surgiu uma banda de negros, composta de duas trompas, três tambores, um clarinete e um pífano, que recomendavam um ar de valsa no meio da rua.* (Cf. EWBANK, *op. cit.*, p. 251).

878 BINDER, 2006, *op. cit.*, p. 126.

profissionalizante, no sentido de atender o universo das sociabilidades urbanas ascendentes[879]. Em Salvador, surgem as orquestras formadas por escravos e libertos que apenas se dedicam à arte da música e não são mais referenciados por manusear navalhas e tesouras, como a banda da famosa Dona Raimunda Porcina de Jesus[880]. No Recife, Francisco de Assis Rodrigues, deixa-nos apontamentos de inúmeras bandas consagradas pela organicidade de seus músicos e pelo prestígio que possuíam na sociedade. Conjuntos musicais que tinham suas sedes em antigos sobrados pertencentes às irmandades católicas setecentistas em logradouros como: Pátio do Livramento, Rua Gamboa do Carmo, Largo do Rosário; ou até mesmo em seus arrabaldes como no já mencionado Poço da Panela[881].

Diante do problematizado, se faz necessária cautela para não romancear a figura do charameleiro-barbeiro-músico que ainda vive sob a égide da escravidão urbana. Mesmo que estejam imersos nas especificidades da ordem do vivido em que noções de liberdade possam ser vivenciadas, como tão bem problematiza o professor Marcus Carvalho[882], juridicamente, estão subordinados a uma série de impedimentos. Como também os próprios libertos não ficaram à revelia das nuances e sombras do sistema escravista. Na primeira versão do testamento (1790) de nosso já conhecido barbeiro-músico, o *Jeje* Francisco Nunes Morais, podemos entrever a difícil relação que possuía com um de seus escravos o qual exercia os mesmos ofícios de seu proprietário. Segundo o africano egresso da escravidão:

> *Entre os demais escravos que possuo há um crioullo de nome Francisco a quem iniciei o Oficio de Barbeiro e tocador de instrumento e ainda que hora da minha intenção deixalle livre da escravidão com tudo por se ter portado muito mal comigo auzentando-se da minha companhia sem cauza nem motivos é só pellos de sua vadiação cou contento e hé do meu gostto que acompanhe minha testamenteira e herdeira (a crioula Ifigênia Maria da*

---

879 TINHORÃO, 1998, *op. cit.*, p. 139.

880 Em testamento transcrito por Afrísia Santiago, datado de 09 de julho de 1887, possuía um total de 33 escravos, sendo que 29 pôs em liberdade e 4 deixará como herdade a alguns de seus criados mais íntimos. Além disso declara *que todos os móveis que possuía, assim como o instrumental da minha banda de música dei em vida a diversas pessoas da minha amizade e que comigo sempre conviveram*. (Cf. SANTIAGO, Afrísia. *D. Raimunda Porcina de Jesus (A Chapadista).* Publicações do Centro de Estudos Baianos, n. 50. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1968. p. 5. João José Reis discorre um pouco mais sobre o caráter empreendedor de Porcina, o que lhe rendeu bastante fama entre os seus contemporâneos como a *Chapadista*, por migrar a partir da região da Chapada Diamantina. Moradora da Freguesia de Santana, autor destaca a coragem para o trabalho e para constituir um patrimônio vastos em imóveis, alguns feitos com as próprias mãos com o auxílio de seus escravos. Em certa ocasião, a parda dos cabelos escorridos declara possuir cerca de quarenta escravos, grande parte se divide no exercício da música dentro de sua orquestra requisitada nas principais festas públicas e privadas da cidade e as atividades de ganhos junto a mestre pedreiros, agenciados a partir do canto de Guadalupe, ponto de encontro de escravos e libertos de ganho da cidade em fins do século XIX. (Cf. REIS, João José. *Ganhadores:* a greve negra de 1857 na Bahia. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 302-316).

881 RODRIGUES, Francisco de Assis E. *Antigas bandas de música do Recife.* In.: Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. v. XXXVII. Recife: IAHGP: 1942. p. 41-54.

882 CARVALHO, Marcus Joaquim Maciel de. *Liberdade:* rotinas e rupturas da escravidão no Recife, 1822-1850. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010. p. 257-270.

> *Trindade) o tempo de cinco anos os quaes se comportando-se elle com bom procedimento lhe passará por fim deles a sua Carta de Liberdade. Se porém a minha dita mulher tomar estado de cazada entam fique logo desse endiante forro servindo-lhe esta Verba de Título e nam procedendo bem fique cativo*[883].

Neste trecho reafirma-se o papel do proprietário na formação profissional de seu cativo e deixa à mostra a forte relação de proximidade que os dois estabelecem. Não é de se duvidar que Nunes Morais saiba onde se *acoita* o cativo, traço característico daqueles que vivem facetas de liberdade, em que os submetidos se aproveitam para visitar parentes em senzalas distintas, participarem de festas em locais distantes ou simplesmente se entregarem aos vícios e à ociosidade como escolha, fuga ou protesto. Em todo caso, o escravo Francisco ou fora alforriado ou fugiu definitivamente de seu senhor ou, até mesmo, faleceu, pois, o codicilo anexado vinte anos depois ao testamento não o indica este entre os cativos de Nunes Morais. Por trás deste trecho, outros sentimentos estão imbricados e, ao mesmo tempo, silenciados pela ausência do sujeito para falar por si de forma mais subjetiva[884]. Contudo, com alforria condicionada ao bom comportamento do crioulo Francisco, o seu dono garantiu que, em ocasião de um possível casamento de sua viúva, o escravo tivesse condição de ser posto em liberdade. Essa iniciativa nos leva a duas intenções: ou para forçar Efigênia a não contrair novo matrimônio, por simples e puro ciúmes da esposa; ou por temor que o novo marido não garantisse a manumissão de seu pupilo que leva seu nome, a quem ensinou as artes da navalha e da música. Ao qual, pelo visto, nutria algum tipo de afeto.

Em outra situação, a 19 de abril de 1854, anuncia-se a fuga de um escravo barbeiro e músico que andava por tocar numa destas orquestras, para o desespero de seu proprietário, que corre o risco de perder mão de obra duplamente especializada[885]. Assim como qualquer outro escravizado que exerce uma atividade não especializada ou ofício de ganho, são todos indivíduos que vivem sob um regime de exploração de trabalho. Mesmo que aplicar sanguessugas, fazer sangrias, extrair dentes, cortar barba e cabelo, e tocar instrumentos sejam

---

[883] APEB - *Livro de Testamentos n. 3 - Testamento de Francisco Nunes Morais, 1811*. f. 34.

[884] *A mão, que da-lhe o sustento/Não morde o irracional;/O ingrato abaixo d'este/O bem só paga com o mal/E obra bem; porque é ingrato/E menos que um animal.* (Cf. MUSSURUNGA, Domingos da Rocha. *O retrato dos Ingratos:* Modinha Bahiana. *In:* Novo Álbum de Modinhas Brasileiras composta por vários autores. Rio de Janeiro: Imprensa de Música Filipones e Cia. 1850. Disponível em: Cia.http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas233125/mas233125.pdf. Acesso em: 13 de nov. de 2019. Na última estrofe da referida modinha, Mussurunga acaba nos propiciando um vislumbre não apenas a relação entre o filantropo e um necessitado ou entre amantes, mas também entre um "benevolente senhor" e seu "ingrato escravo". Evocamos essa estrofe na quase certeza que ela traduz o sentimento do senhor Francisco Nunes em relação a seu escravo, o qual instruir na arte e no ofício e lhe dava a paga em "dores de cabeça" constantes.

[885] JORNAL DA BAHIA. 19/04/1854. Apud VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benim e a Bahia de Todos os Santos:* dos sécu1os XVIII a XIX. São Paulo: Corrupio, 1987. p. 506.

práticas menos dispendiosa do que subir a Ladeira da Preguiça trazendo nos ombros uma cadeirinha de arruar ou sobre as cabeças barris de excrementos retirados dos sobrados de Santo Antônio para despejar no Capibaribe, ainda assim, os desejos por liberdade e de constituir família e patrimônio[886] fizeram parte do horizonte de aspiração desses sujeitos. Homens que faziam ecoar pelas ruas o soar de seus metais, o dedilhar de suas cordas e a cadência do couro de seus tambores através de seus negros corpos.

[886] Como o que foi alcançado pelo liberto natural do reino do Congo, Antônio José Dutra (?-1949), que, ainda jovem, conseguiu sua manumissão exercendo os ofícios de *barbeiro, sangrador, dentista, músico, consertava ossos quebrados. Religioso: membro de três irmandades negras. Morreu líder de banda, dono de uma barbearia, de duas casas e 13 escravos. Viúvo, pai de seis filhos com três mulheres diferentes, a primeira delas escrava Mina, e as outras duas crioulas forras. Quando morreu, seus bens inventariados somaram mais de 15 contos.* (Cf. JEHA, *op. cit.*, p. 13).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese percorremos uma trajetória de longa duração atraídos pelos sons e pelos silêncios que permeiam o ofício do músico nas duas margens do Atlântico, direcionando nossos ouvidos e olhares, para as últimas décadas que marcaram o fim da dependência política do Brasil em relação à Portugal. Aqui percebemos que a influência cultural da Renascença sobre os hábitos e os costumes da monarquia europeia, elevou a importância da música nos ritos do cotidiano da nobreza. E, consequentemente, o ofício de músico ganhou características simbólicas que o aparta do restante da criadagem, através da valorização do conhecimento musical, que flerta e dialoga com a cultura letrada, digna de pessoas nobres e de "verdadeira" inteligência. A partir da ascensão dos Bragança em Portugal, em especial, no reinado de D. João V, a música sacra e a profana ganham ainda maior destaque e o ser músico assume ares de notoriedade social ao longo do século XVIII. Para isso, o diálogo com a música e os músicos italianos foi fundamental. A valorização da música e seu fomento foram absorvidos e reproduzidos tanto pela nobreza palaciana como pela aristocracia comercial, que ascende no fim desta centúria. Esses ares foram soprados para além do Atlântico, chegando à América portuguesa, diante da sua realidade social pautada nas dinâmicas do trabalho livre e do escravo, o ser e o viver dos músicos constrói para si uma própria tradição de distinção, tal como dirão Elias e Scotson[887]. Tradição que se consolida em meados do XIX, com a ascensão de recintos institucionalizados de ensino, a formação de Conservatórios e de Filarmônicas, que permitem neste momento que a prática profissional da música de influência europeia não seja mais percebida como algo similar aos degradantes ofícios mecânicos. E sim uma atividade liberal, associada às pessoas de "real inteligência", manipuladoras da cultura letrada, que possuem nobreza de caráter, enfim, verdadeiros menestréis de uma nova era de civilidade nos Trópicos. Para os homens de cor que nasceram livres e imbricados na prática profissional da música, o domínio dessa arte significou o distanciamento dos estigmas que recaiam sobre sua tez. Reproduzir requintados repertórios, transitar como protagonistas sonoros em espaços de visibilidade e acessar a cultura letrada foram atitudes que selaram seus destinos para uma realidade mais distanciada da condição escrava, se comparados aos barbeiros e charameleiros, possuidores de certos conhecimentos musicais, mas completamente estigmatizados sob a sombra da escravidão, que os impunha limites dificilmente transponíveis se comparados aos músicos livres.

[887] ELIAS; SCOTSON, *op. cit*., p. 19-50.

Aqui inserimos os músicos no universo político, econômico e social da vila do Recife a da cidade de Salvador, nos mantendo sensíveis às transformações e permanências nos costumes, nos hábitos e das espacialidades destes contextos urbanos, em um período de *modulações,* que se verticalizam com o advento da Corte portuguesa em solo tropical. Neste contexto, o ofício de músico ganha a coesão social de estar amparado sob a devoção e o assistencialismo da irmandade de Santa Cecília, como também a diversificação da educação dos setores estabelecidos da sociedade e dos que estavam em ascensão permite a ampliação do ensino da música e consolida o olhar em relação ao músico, que agora é visto como um mestre de um saber digno de pessoas nobres. A demanda gerada pelo consumo da música polifônica sacra e dos gêneros seculares/profanos de uma urbanidade em expansão contribuirá para uma maior circulação de manuais, de papéis de música, de composições, de instrumentos nas mãos daqueles que ensinaram, aprenderam e viveram desta nobre arte. Contando com o patrocínio particular que tendeu a crescer neste momento, ao mesmo tempo em que o Estado português, através de suas instituições e microrganismos de atuação aumentou os gastos com a música como um elemento de solenidade nos seus ritos de poder.

Neste trabalho, o método comparativo não foi utilizado para definir primazias, hierarquias e relevâncias quantitativas entre as espacialidades elegidas. Pois não compartilhamos do revanchismo e do bairrismo que permeiam a relação entre o Estuário do Capibaribe e a Cidade da Bahia e que, até hoje, dão a tônica de conversas informais. Antes, logramos deste mergulho nas fontes e bibliografias uma leitura complementar e, ao mesmo tempo, imbricada sobre as realidades do ofício de ser músico em Recife e em Salvador em fins do XVIII e limiar do XIX, acautelando-nos das devidas proporções.

Há tempos essas realidades mereciam um estudo específico, pois, como salientamos ao longo do texto, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais foram as regiões privilegiadas em estudos, pela disponibilidade de fontes diretas sobre a produção musical e a atividade profissional dos sujeitos. Pesquisas que inscreveram sua marca no rol dos trabalhos tanto da Musicologia Histórica como da História Social da Música. Por exemplo, em seu estudo sobre a música na Corte de D. João VI, Maurício Monteiro inventariou uma lista de mais de cento e cinquenta nomes de instrumentistas, cantores, coristas e professores de música. Homens e mulheres das mais diversas nacionalidades, além de muitos nascidos nesta margem do Atlântico. Nela, foi arrolado apenas o nome de baiano Damião Barbosa de Araújo como um dos profissionais atuantes no período. Único nascido em uma das capitanias do Norte do Estado do Brasil. Não aparece, nessa pesquisa, nenhuma referência a qualquer sujeito nascido na capitania de Pernambuco nem de outros baianos que estejam vivendo da música na

Corte[888]. Mais do que um possível proselitismo entre os músicos cariocas e um favoritismo aos estrangeiros, estamos diante de outras respostas implícitas que, neste trabalho, buscamos demonstrar. A ausência destes sujeitos enquanto músicos na Corte é justificada pela emersão de mercados de trabalhos estruturados para os profissionais da música em Recife e em Salvador. O crescimento populacional marcado pelas migrações internas e de estrangeiros, que se instalam na vila e na cidade, a diversificação do comércio Atlântico, a ampliação das sociabilidades urbanas e a construção de um gosto musical secular consonante ao Velho Mundo, mas também com gêneros próprios com a modinha e o lundu, são alguns dos fatores que contribuem para a conformação desta conjuntura. Mas não apenas esse conjunto de transformações sustenta a noção de que Recife e Salvador tinham uma efervescência profissional e cultural relativas à prática da música. O legado construído através das obras e das vidas de Luís Álvares Pinto e de Caetano de Mello de Jesus em meados do XVIII; a formação das Irmandades de Santa Cecília nas duas *urbes*, quase paralelamente a do Rio de Janeiro, também podem ser lidos como símbolos, como emblemas e como sinais dessa realidade autônoma.

A circulação de escritos teóricos e metodológicos de mestres da pena e do papel pentagramado, aliados a política pombalina de laicização da educação e as transformações dos costumes urbanos oitocentistas foram fundamentais para redimensionar a importância do magistério da música. O acúmulo dessas *modulações*, permitiu que o ensino desta arte fosse acolhido como atividade digna de pessoas livres dotadas de um verniz de nobreza, o que necessariamente não significou para todos um lastro financeiro, mas com certeza apartou, em muitas ocasiões, a atividade profissional dos músicos da *mácula mecânica*. Ao mesmo tempo que tudo isso se enuncia, as irmandades de Santa Cecília buscam a primazia sobre a profissionalização, balizando quem é digno e quem não é de ser chamado: mestre da música. Sob essa premissa, homens com notório talento foram alijados por possuírem relação direta com a condição escrava. Ou seja, cativos e libertos não puderam figurar entre as fileiras dos músicos patenteados e protegidos sob a égide desta confraria. Consequentemente, detalhes sobre suas trajetórias e suas habilidades foram em parte silenciadas. A *condição jurídica* teve um peso maior do que a *qualidade*, na hora de determinar quem teria acesso aos círculos fechados dos profissionais da música.

Quando analisamos os dados sobre os gastos com polifonia musical em São Pedro, Santíssimo Sacramento do Recife, temos uma amostra desta efervescência da música

[888] MONTEIRO, 2008, *op. cit*., p. 325-329.

profissional na vila, por exemplo. Constatamos que, nos primeiros anos dos oitocentos, há um aparelhamento das atividades musicais no sentido de garantir a regularidade e as qualidades dos serviços, nem sempre constantes. Como também vislumbramos que a construção do Teatro São João em Salvador, antes mesmo do teatro carioca, desponta como indicativo da demanda por espetáculos e a oferta de artistas, dentre esses, músicos, no cenário da antiga capital do Estado do Brasil.

Fazendo um resgate que para nós tem o tom de reticências: as picadas, as trilhas e os caminhos abertos por nossas primeiras investigações sobre o cotidiano da música no Recife, a partir da formação da Irmandade de Santa Cecília, não foram os únicos motivos que nos levaram a expandir o estudo do tema para entender, problematizar e relacionar aspectos sobre a História Social da Música, negligenciados em estudos anteriores. A inserção de Salvador como espacialidade, numa perspectiva comparada, parte de experiências pessoais, táteis e sonoras numa cidade tão musical, onde pulsam os batuques de seus tambores. Cidade onde ecoam instrumentos de diversos naipes e vozes de talentos incomuns que rompem o silêncio dos sobrados e dos casarios que ainda sobrevivem ao tempo em sua paisagem. Dito isso, pensar em considerações finais de uma pesquisa, trata-se, também, em demonstrar os becos, as ruas e as vielas percorridas no processo de construção de um texto, que está longe de ser uma resposta canônica e completamente finalizada sobre o objeto de estudo e, muito menos, sobre o tema. Aqui está disposto o começo de um pequeno fim. Assim como o compositor escorado sobre os teclados de um piano escreve claves, pausas e acordes em notas musicais sobre as linhas negras de uma partitura branca. Inscrevemos, aqui, alguns sinais musicais sobre uma partitura já iniciada, acreditando que outras mãos ajudarão a compor, no futuro, *o alegro, o andante, o minueto e o rondó* desta sinfonia que é a História Social da Música na América portuguesa.

REFERÊNCIAS

Artigos e Livros Digitalizados:

ABREU, Laurinda. *O estabelecimento da Capela Real do Rio de Janeiro (1808), ou o recurso cerimonial barroco como afirmação do poder. In:* Actas do II Congresso Internacional. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003. Disponível: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7548.pdf.

ALBUQUERQUE, Débora de Souza Leão. *A macroeconomia pernambucana no século XIX*. Revista Economia e Desenvolvimento, v. 12, n. 2, 2013. Disponível em: www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/economia/article/download/22707/12582.

ALGRANTI, Leila Mezan. *Os registros da Polícia e seu aproveitamento para a História do Rio de Janeiro:* escravos e libertos. Trabalho apresentado no 5º Congresso de Arquivologia, em outubro de 1982. Disponível em: www.journals.usp.br/revhistoria/article/download/18575/20638.

ALMEIDA, Suely Creuza Cordeiro de. *Os religiosos e as mulheres:* um olhar sobre as famílias constituídas pelos clérigos. 2008. Disponível em: http://www.humanas.ufpr.br/portal/cedope/files/2011/12/Os-religiosos-e-as-mulheres-Suely-Creusa-Cordeiro-de-Almeida.pdf.

ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de; SANTOS, Gustavo Augusto Mendonça dos. *O Estatuto do Cabido da Sé de Olinda.* Territórios e Fronteiras -UFMT. Online, v. 9, 2016. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5763913.pdf.

ALVES, Adriana Dantas Reis. *Pardos na Bahia:* casamento, cor e mobilidade social, 1760-1830. *Perspectivas, Poutuguese Journal of Political Science and Intenational Relations.* n.10, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/19774628/Pardos_na_Bahia_casamento_cor_e_mobilidade_social_1760-18301

ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira. *"Magnífico Aparato":* formas da festa ao serviço da família real no século XVIII. Porto: Centro de História da Universidade do Porto,1993. Sep. da "Rev. de História", v. XII, Porto, 1993. Disponível em: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6388.pdf .

ANDERSON, Emily. *Letter of Mozart and his Family*. Londres: Macmillan, 1938. Disponível em : https://archive.org/stream/lettersofmozarth000861mbp#page/n7/mode/2up.

ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo Vieira de. *A rede de ascensores urbanos de salvador:* do Guindaste dos padres aos dias de hoje. 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/VI_coloquio_t5_rede_ascensores_urbanos.pdf.

ANTHONY, James R. *The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera by Louis E. Auld.* Journal of the American Musicological Society. New York, v. 42, n. 2, Summer, 1989. Disponível em: http://jams.ucpress.edu/content/42/2/410.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno:* collecção de suas cantigas, offerecidas aos seus amigos. Bahia: Typographia de Manoel Antônio da Silva Serva, 1813. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/view/?45000017599&bbm/7187#page/8/mode/2up.

BARBOSA, Rosana. *Um panorama histórico da imigração portuguesa para o Brasil.* Arquipélago. História. 2ª série, v. 7, 2003. Disponível em: https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/387.

BARBOSA, Virgínia. *Ilha Joana Bezerra.* Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade*. Lisboa: Typ. Castro Irmão, 1883. Disponível em: http://purl.pt/799/4/m-111-a_PDF/m-111-a_PDF_24-C-R0150/m-111-a_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf.

BERNAND, Carmen. *Sons, paroles, corps: les musiques populaires contre les convenances sociales.* Revista Nuevo Mundo/Mundos Nuevos, Paris, 2014. Disponível em: http: // journals.openedition.org/nuevomundo/66211; DOI: 10.4000 / nuevomundo.66211.

BEZERRA, Janaína dos Santos; ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de. *"Pompa e circunstância" a um santo pardo:* São Gonçalo Garcia e a luta dos pardos por inserção social no XVIII. História Unisinos. São Leopoldo-RS, n. 16, 2012. Disponível em: *revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/download/htu.2012.161.10/827.*

BINDER, Fernando Pereira. *Novas fontes para o estudo das bandas de música brasileiras.* In.: CASTAGNA, Paulo (Org.). Anais do V Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 19 a 21 de julho de 2002. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.

_____CASTAGNA, Paulo Augusto. *Teoria musical no Brasil:* 1734-1854. *In:* I Simpósio Latino-Americano de Musicologia, 1998, Curitiba. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997. Disponível em: https://docs.ufpr.br/~budasz/CD10.pdf.

BLANCO, Pablo Sotuyo. *Damião Barbosa de Araújo e a Intriga Amorosa:* estilo e questões cronológicas no contexto da sua produção lírica. *In:* I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, 2012, Rio de Janeiro, RJ. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. v.1: Atualidade da Opera. Rio de Janeiro, RJ: PPGMUS-UFRJ, 2010. v. 1.

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência.* Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16. 2007. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064/55695.

BORGES, Eduardo José Santos. *As academias literárias e a possibilidade de produção do conhecimento autônomo em território colonial (Bahia, século XVIII).* Saeculum - Revista de História, João Pessoa, jan./jun. 2016. Disponível em: *periodicos.ufpb.br › ojs2 › index.php › srh › article › download*.

BOTELHO, Tarcísio R. *População e espaço nacional no Brasil do século XIX*. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 7, n. 8, 2005. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/1720/1863.

BRITO, Manuel Carlos de. *A música no tempo de Carlos Seixas. In:* CARDOSO, J. M. Carlos Seixas, de Coimbra: ano Seixas: exposição documental. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004.

_____ *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989

_____CYMBRON, Luísa. *Opera Orchestras in the 18th and 19th Centuries in Lisbon and Oporto*. Disponível em: https://www.academia.edu/26536752/Opera_Orchestras_in_the_18th_and_19th_Centuries_in_Lisbon_and_Oporto.

CABRAL, Flávio José Gomes. *"HIGHLY IMPORTANT! REVOLUTION IN BRAZIL":* a divulgação da república de Pernambuco de 1817 nos Estados Unidos, Clio - Revista de Pesquisa Histórica. Recife, n. 33.1, 2015.

CARVALHO, Amanda Lima dos Santos. *O Rio de Janeiro a partir da chegada da Corte Portuguesa:* planos, intenções e intervenções no século XIX. *In:* PEIXOTO, Elane Ribeiro et al. (Orgs.) Tempos e escalas da cidade e do urbanismo: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Brasília, DF: Universidade de Brasília - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014, [s.p.]. Disponível em: http://www.shcu2014.com.br/content/rio-janeiropartir-da-chegada-da-corte-portuguesa-planos-intencoes-e-intervencoes-no-seculo.

CARVALHO, Marcus Joaquim M. de. *De Portas Adentro e de Portas Afora:* Trabalho doméstico e escravidão no Recife, 1822-1850. *In:* Revista Afro-Ásia, 2003. v. 29/30. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewFile/21054/13651

CASTAGNA, Paulo Augusto. *A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX*. Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, s/d. Disponível em: https://www.academia.edu/1082746/A_M%C3%9ASICA_RELIGIOSA_MINEIRA_NO_S%C3%89CULO_XVIII_E_PRIMEIRA_METADE_DO_S%C3%89CULO_XIX.

_____. *A música urbana de salão no século XIX*. s/d. Disponível em: https://www.academia.edu/1082767/A_M%C3%9ASICA_URBANA_DE_SAL%C3%83O_NO_S%C3%89CULO_XIX?auto=download

_____. *A produção religiosa nordestina e paulista no período colonial e imperial. In:* Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, s/d. Disponível em: http://docplayer.com.br/20715541-A-producao-religiosa-nordestina-e-paulista-no-periodo-colonial-e-imperial.html.

_____. *Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica.* Juiz de Fora: Centro Cultural Pro-Música, 2006.

CASTILHO, Maria Luísa Cerqueira Correia. *Manuel de Tavares e o catálogo da livraria de D. João IV*. Disponível em: https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/5297/1/LUISA_CASTILHO_CONVER_11.pdf

CHIMÈNES, Myriam. *Musicologia e História:* fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas? *Revista de História*, n. 157, 2007. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19060/21123.

CORREA, Filippe Neri. *Relação das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz acclamaçam do mui alto e poderoso rey de Portugal D. José I nosso senhor (...).* Lisboa: Officina de Manoel Soares, 1753. Disponível em: https://archive.org/details/relacadasfesta00corr/page/4.

CORREIA, Maria Helena. *A música na época de D. João V. p 1*. Disponível em: http://www.slideshare.net/dricas21/musica-no-tempo-de-d-joo-v.

COTA, Cristina Maria de Carvalho. *A viagem da música religiosa nos navios de carreira para o Brasil (séc. XVI e XVII). In:* PACHECO, Alberto Vieira (ed.) Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico". Lisboa: Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. CESEM. FCSH-UNL; Grupo de Pesquisa "Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais," UFPel, 2013. Disponível em: http://www.caravelas.com.pt/atas_do_congresso_internacional_a_musica_no_espaco_luso_brasileiro.pdf.

CURT LANGE, Francisco. *Os primeiros subministros musicais do Brasil para o Rio da Prata:* a reciprocidade musical entre o Brasil e o Prata. A música nas ações bélicas. (De 1750 até 1855, aproximadamente). Revista de História, São Paulo, n. 112, 1977. Disponível em: www.periodicos.usp.br/revhistoria/article/download/62240/65067.

D'ALVARENGA, João Pedro. *Domenico Scarlatti, 1719-1729:* o período português. Revista Portuguesa de Musicologia 7-8, Lisboa, 1997/98. Disponível em: http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/159/161.

DODERER, Gerhard. *A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24).* Revista Portuguesa de Musicologia, Lisboa, n. 13, 2003. Disponível em: http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/121.

_____et al. *Música e Músicos Ibéricos dos Séculos XVI e XVII. In:* Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical. Lisboa, n. 60 (Janeiro-Março), 1989.

_____; FERNANDES, Cremilde Rosado. *A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa 1706-1750.* Revista Portuguesa de Musicologia, Lisboa, 1993. v. 3. Disponível em: http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/83/87

ELLIS, Henry. *Journal of the Proceedings of the Late Embassy to China (...) (1817*). Wilmington: Scholarly Resources, 1973. Disponível em: https://archive.org/details/journalproceedi04elligoog/page/n27.

ESTUDANTE, Paulo. *Por sere mto nescesarios para o seruico desta See:* Incorporação permanente dos charamelas no serviço musical da Sé de Coimbra (sécs. XVI-XVII). In.: Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/boletimauc/article/view/1833.

FERNANDES, Cristina. *A Música Sacra no Período Pombalino.* Revista Camões, Lisboa, n. 15, 2003. Disponível em: cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas.../file.html.

_____. *Regresso do compositor a quem chamaram.* Ipsilon, 23/03/2012. Disponível: https://www.publico.pt/2012/03/23/jornal/regresso-do-compositor-a-quem-chamaram-24237510.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Os oficiais mecânicos na cidade notável do Salvador. In:* Actas VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Porto, 2005. Disponível em: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6161.pdf.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Devoção e Extravagância.* Lisboa: Texttype, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/8245305/_Devo%C3%A7%C3%A3o_e_extravag%C3%A2ncia_-M%C3%BAsica_de_David_Perez_Ant%C3%B3nio_Leal_Moreira_Pedro_Ant%C3%B3nio_Avondano_e_Ant%C3%B3nio_Teixeira.

GONZAGA, Tomas Antônio. *Cartas Chilenas*. Brasília: MINC, s/d. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/cartas%20chilenas.pdf.

GOUVEIA, Maria Cristina Soares de. *Tempos de aprender:* a produção histórica da idade escolar. Revista Brasileira de História da Educação. Campinas: Autores Associados, n. 8, 2004. Disponível: http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38690.

GRUZINSKI, Serge. *Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres "connected histories". Annales HSS*, n. 1, 2001. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-annales-2001-1-page-85.htm?contenu=article#pa10.

GUEDES, Roberto. *Ofícios mecânicos e mobilidade social.* Rio de Janeiro e São Paulo [Sécs. XVII-XIX]. Rio de Janeiro, Topoi, v. 7, n. 13, 2006. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi13/Topoi%2013_artigo%204.pdf.

HAZAN, Marcelo Campos. *Francisco Manuel da Silva's Swan Song. Inter-American Music Review*, v. 16, n. 2, 2000.

HENDERSON, James. *A History of the Brazil: comprising its geography, commerce, colonization, aboriginal inhabitants, &c. &c. &c. London: printed fot the author, and published by Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown*, 1821. Disponível em: http://purl.pt/17169.

HOLLER, Marcos Tadeu. *O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial.* Revista Eletrônica de Musicologia, v. 11. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/01/1-Holler-Jesuitas.pdf.

_____. *Os instrumentos musicais no processo de expulsão dos jesuítas no Brasil em 1759.* Em pauta. Porto Alegre, v. 16, n. 27, 2005. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9400/5433.

JEHA, Silvana. *Ganhar a vida.* Uma história do barbeiro africano Antônio José Dutra e sua família. Rio de Janeiro, século XIX. Revista de História, n. 176, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rh/n176/2316-9141-rh-176-a03116.pdf.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu:* duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1977. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/handle/10451/5442.

LAMAS, Fernando Gaudereto. *Para além do ouro das Gerais:* outros aspectos da economia mineira no setecentos. HEERA – Revista de História Econômica & Economia Regional Aplicada, v. 3, n. 4. 2008. Disponível em: http://www.ufjf.br/heera/files/2009/11/04artigo_3.pdf.

LAMOUNIER, Maria Lúcia. *Entre a Escravidão e o Trabalho Livre.* Escravos e Imigrantes nas Obras de Construção das Ferrovias no Brasil no Século XIX. Revista Economia da ANPEC – Associação Nacional dos Centros de Pós-Graduação em Economia. Brasília, v. 9, n. 4, dez. 2008. Disponível em: http://www.anpec.org.br/revista/vol9/vol9n4p215_245.pdf.

LAW, Robin. *Etnias de africanos na diáspora:* novas considerações sobre os significados do termo mina. Revista Tempo, Rio de Janeiro, n. 20, jan. 2006. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=48.

LEITÃO, Cândido de melo. *O Brasil visto pelos ingleses.* Viajantes ingleses. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1957. Disponível: http://www.brasiliana.com.br/obras/o-brasil-visto-pelos-ingleses-viajantes-ingleses/pagina/72/foto.

LEME, Mônica. *Impressão musical no rio de janeiro (séc. XIX):* modinhas e lundus para "iaiás" e "ioiôs". *In:* Anais do XV Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/comunicacoes.htm.

LINS, Eugênio de Ávila. *A antiga Sé da Bahia:* uma referência para a arte luso-brasileira. *In:* Congresso do Internacional do Barroco, 2003, Porto. Anais do Congresso do Internacional do Barroco. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003. Disponível em: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7510.pdf.

LOVEJOY, Paul E. *Jihad e escravidão:* as origens dos escravos mulçumanos na Bahia. Topoi - Revista de História. v. 1, n.1, 2000. Disponível em: http://revistatopoi.org/site/numeros-anteriores/topoi1/.

MACHADO NETO, Diósnio. *O músico sob controle:* o processo de licenciamento na primeira metade do século XVIII. *In:* Claves n. 7, 2009. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves/article/view/4251/3213.

MACHADO. Humberto Fernandes. *Rio de Janeiro:* da cidade insalubre à Versalhes Tropical. *In:* Recôncavo: Revista de História da UNIABEU, v. 5, n. 9, 2015. Disponível em: http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/reconcavo/article/view/2273/pdf_70.

MACHADO DE OLIVEIRA, Anderson José. *Trajetórias de clérigos de cor na América portuguesa:* catolicismo, hierarquias e mobilidade social. *Andes*, v. 25, 2014. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12735596002.

MACHADO NETO, Diósnio. *O "mulatismo musical": processos de canonização na historiografia da música brasileira. In:* Música, Discurso e Poder. Universidade do Minho, Humus, 2012. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23657/1/MusicaDiscursoPoder.pdf.

MARCÍLIO, Maria Luiza. *Os registros paroquiais e a história do Brasil*. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 31, 2004. Disponível em: https://slidex.tips/download/os-registros-paroquiais-e-a-historia-do-brasil.

MARQUES, João Francisco. *A acção da igreja no terramoto de Lisboa de 1755:* ministério espiritual e pregação. Lusitania Sacra, 2ª série, n. 18, 2006, Disponível em: http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4556/1/LS_S2_18_JoaoFMarques.pdf.

MATOS, Gregório de. *Obra Poética.* Rio de Janeiro: Editora Record, 1992. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/Cronica%20do%20Viver%20Baiano%20Seiscentista.pdf.

MATTOS, Cleofes Person de. *José Maurício Nunes Garcia:* Biografia. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasgerais/drg927722/drg927722.pdf.

MELLO, Jeronymo Martiniano Figueira de. *Ensaio sobre a Estatística Política e Civil da Província de Pernambuco.* Recife: Conselho Estadual de Cultura, 1979. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss537449/mss537449.pdf.

MIRANDA, Carlos Alberto Cunha. *O urbanismo higienista e a implantação da Companhia do Beberibe e da Drainage Company Limited na cidade do Recife.* Revista Gestão Pública: Práticas e Desafios, Recife, v. III, n. 5, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/gestaopublica/article/view/1169/911.

MONTEIRO, Donald Bueno. *Música Religiosa no Brasil Colonial.* Fides Reformata XIV, São Paulo, n. 1, 2009. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Mantenedora/CPAJ/revista/Fides_v14_n1_artigo- 4.pdf.

MONTEIRO, Mauricio**.** *Música e Mestiçagem no Brasil*. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debtes. 2006. Disponível em: http://nuevomundo.revues.org/1626 ; DOI : 10.4000/nuevomundo.1626.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo F. *Identificação da política setecentista.* Notas sobre Portugal no início do período joanino. Análise Social. Lisboa, v. 35(157), 2001. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218724954O2lSG8id1Xd37CB7.pdf.

MOURA, Denise Aparecida Soares de; CARVALHO, Margarida Maria de; LOPES, Maria Aparecida. *Consumo e abastecimento na história;* trabalhos apresentados no Colóquio Internacional Consumo e Abastecimento na História, realizado em maio de 2008 na Universidade Estadual Paulista Campus de Franca. São Paulo: Alameda, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/333204640_CASTAGNA_Paulo_A_circulacao_de_itens_materiais_referentes_a_pratica_musical_na_America_Portuguesa_In_MOURA_Denise

_Aparecida_Soares_de_CARVALHO_Margarida_Maria_de_LOPES_Maria_Aparecida_Consumo_e_abaste.

MUSSURUNGA, Domingos da Rocha. *O retrato dos Ingratos:* Modinha Bahiana. *In:* Novo Álbum de Modinhas Brasileiras composta por vários autores. Rio de Janeiro: Imprensa de Música Filipones e Cia. 1850. Disponível em: Cia.http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas233125/mas233125.pdf.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral do. *Vivências das mulheres nas práticas da maternidade*: o mercado de amas-de-leite no Recife Colonial. Disponível em: http://paradoxzero.com/zero/redor/wp-content/uploads/2015/01/Texto-01.pdf.

NASCIMENTO NETO, Luiz Domingos do. *Desde o soar dos clarins ao percutir dos instrumentos nativos do congo:* a presença negra e mestiça na prática musical no Brasil entre os séculos XVIII e XIX. Faces da História, Assis-SP, v. 4, n. 2, 2017. Disponível em: http://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/220/842.

_____. *Repensando o mulatismo musical:* mulatos e pardos arrolados à prática da música no Brasil entre os séculos XVIII e XIX. *In:* V Seminário Internacional História e Historiografia, 2016, Recife. Anais do V Seminário Internacional História e Historiografia: a História na encruzilhada dos tempos. Recife: Editora UFPE, 2016. v. II,. Disponível em: https://vsihh.wordpress.com/.

NERY, Rui Vieira. *Review of Modinhas Luso-Brasileiras by Gerhard Doderer*. *Latin-American Music Review*, 6-2, 1985. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/i231905.

NEVES, José Maria das. *Arte, artesanato e tradição oral na música colonial brasileira*. *Revista do IPHAN*, Brasília, n. 28, 1999. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=RevIPHAN&PagFis=10226&Pesq=.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Suplicando a "dispensa do defeito da cor":* clero secular e estratégias de mobilidade social no Bispado do Rio de Janeiro – século XVIII. XIII encontro de História da ANPUH. Identidades. Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212773302_ARQUIVO_Texto-AndersondeOliveira-Anpuh-RJ-2008.pdf.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. *Viver e morrer no meio dos seus:* nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX. Revista da USP, São Paulo, n. 28, 1996. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28376/30234.

PAIS, José Machado. *O fado dançado do Brasil:* trânsitos culturais. Revista Pensar a Prática. v. 15 n. 1, 2012. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/18016/10743.

PARÉS, Luis Nicolau. *Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770–1830)*. Revista Tempo, v. 20, 2014. Disponível: http://www.scielo.br/pdf/tem/v20/pt_1413-7704-tem-2014203607.pdf.

PAULA, Eurípedes *Simões de. As origens do exército brasileiro. Revista de História, USP*. v. 24, n. 49, 1962. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/121590/118494.

PEDREIRA, Jorge Miguel. *Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII:* padrões de recrutamento e percursos sociais. Análise Social, Lisboa, 1992. v. 27, Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223054099R0pVP5xq0Uf71OV2.pdf.

PEREIRA, Miriam Halpern. *Artesãos, operários e o liberalismodos privilégios corporativos para o direito ao trabalho (1820-1840).* 1993. Disponível em: https://www.academia.edu/23275957.

PEREIRA, Roberto Guedes. *Trabalho, família, aliança e mobilidade social:* estratégias de forros e seus descendentes – Vila de Porto Feliz, São Paulo, século XIX. *In:* Anais do V Congresso Brasileiro de História Econômica e 6ª Conferência internacional de História de Empresas, Caxambu, 2003. Disponível em: http://www.abphe.org.br/v-congresso-brasileiro-de-historia-economica-e-6-conferencia-internacional-de-historia-de-empresas.

PIMENTA, Tânia Salgado. *Entre sangradores e doutores:* práticas e formação médica na primeira metade do século XIX. Caderno Cedes, Campinas, v. 23, n. 59, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v23n59/a07v23n59.pdf.

PORTO-ALEGRE, Manuel. Araujo. *Sobre a Música.* Nitheroy, Revista Brasiliense - Sciencia, Lettras e Arte. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, Tomo Primeiro, n. 1, 1836.

POSSAMAI, Paulo César. *O "abominável o nome de soldado":* O recrutamento militar na Bahia para a Colônia do Sacramento. *In:* Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300207020_ARQUIVO_PossamaiANPUH.pdf.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a História Comparada da América Latina. Revista da História da USP. n. 153, 2005. Disponível em: http://www.unifesp.br/campus/gua/lapha/images/Material_apoio/RepensandoaHistriaComparadadaAmricaLatinaMariaLigiaCoelhoPrado.pdf.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. *Música e primeiras letras no Recife colonial:* Luís Álvares Pinto, mulato, músico e professor régio. *In:* Clio: Revista de Pesquisa Histórica, v. 29, n. 1, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24294/19698.

REGINALDO, Lucilene. Reginaldo, Lucilene. *Irmandades e devoções de africanos e crioulos na Bahia setecentista:* Histórias e experiências atlânticas. Stockholmreview of Latin American Studies, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/35493165/Irmandades_e_devo%C3%A7%C3%B5es_de_africanos_e_crioulos_na_Bahia_setecentista_hist%C3%B3rias_e_experi%C3%AAncias_atl%C3%A2nticas.

REIS, João José. *De escravo a rico liberto:* a trajetória do africano Manoel Joaquim Ricardo na Bahia oitocentista. Revista História, São Paulo, n. 174, jan./jul. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rh/n174/2316-9141-rh-174-00015.pdf.

_____

_____. *Domingos Pereira Sodré:* um sacerdote africano na Bahia oitocentista. Afro-Ásia, n. 34, 2006. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21118.

_____. *Há duzentos anos:* a revolta escrava de 1814 na Bahia. Topoi, v.15, n. 28, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2014000100068&lng=en&nrm=iso.

_____. *Magia Jeje na Bahia:* a invasão do calundu do Pasto de Cachoeira, 1785. Revista Brasileira de História. v. 8, n. 16, 1988. Disponível em: http://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=25&impressao.

REVISTA BRASILEIRA DE ESTATÍSTICA, IBGE, ano I, julho/set. 1940, n. 3. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/111/rbe_1940_v1_n3.pdf.

REYNALDO, Amélia; ALVES, Paulo Reynaldo Maia. *Origem da expansão do recife.* Divisão do solo e configuração da trama urbana. 2013. Disponível em: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14495/062_Reynaldo_Amelia.pdf.

ROSA, Mercedes. *Ourivesaria baiana colonial:* os ourives e suas obras. s./d. Disponível:http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:kS1XvnRYqVAJ:www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/artistas-e-artifices-e-sua-mobilidade-no-mundo-de-expressao-portuguesa/ourivesaria-baiana-colonial-os-ourives-e-suas-obras/ourivesaria-baiana-colonial-os-ourives-e-suas-obras/%40%40download/file/Ourivesaria%2520baiana%2520colonial%2520os%2520ourives%2520e%2520suas%2520obras.pdf+&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br.

SANTANA, Jacimara Souza; SANTOS, Andreilza Oliveira dos. *Sangradores Africanos na Bahia do Século XIX (1825 – 1828).* Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano III, n. 6, 2010. Disponível em: www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88780.

SANTOS, Beatriz Catão cruz. *Irmandades, Oficiais Mecânicos e Cidadania no Rio de Janeiro do Século XVIII.* Varia Historia, v. 26, n. 43, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/vh/v26n43/v26n43a08.pdf.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *De pardos disfarçados a brancos pouco claros:* classificações raciais no Brasil dos séculos XVIII e XIX, *Afro-Ásia*, Salvador, n. 32, 2005. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21089.

SCHMITTER, Philippe C. *Still the Century of Corporatism? Review of Politics,* n. 36, 1974.Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/61a4/f617a85d132b158ca7461f5c3a57c34efdd3.pdf .

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Patrimônios de açorianos no Brasil no fim do período colonial.* Revista da SBPH, Curitiba, n. 9, 1994.

SMITH, Roberto. *A Presença da componente populacional indígena na Demografia Histórica da Capitania de Pernambuco e suas Anexas na segunda metade do século XVIII. In:* Anais do XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais, Ouro Preto. 2002. Disponível em: http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/view/1232.

STEVENSON, Robert Murrell. *Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History.* Anuario. New Orleans: Tulane University/ Inter-American Institute for Musical Research, v. 4, 1968.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevenguá. *Academia real de dança (1661) e academia de ópera em música e versos franceses (1669):* tradução das duas cartas oficiais deliberadas pelo Rei da França, Luís XIV, que institucionalizaram a arte da dança no século XVII. *In:* Anais do II Congresso nacional de pesquisadores em dança – Anda. São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/5-2012-2.pdf.

TEIXEIRA, Manuel. *"Portuguese Traditional Settlements: A result of cultural miscegenation"*. *In:* Journal of the International Association for the study of Traditional Environments. v. 1. n. 2, 1990. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/23566249?seq=1#page_scan_tab_contents.

ZILBERMAN, Regina. O Resumo de História Literária, de Ferdinand Denis: história da literatura enquanto campo de investigação. Revista Veredas, Santiago de Compostela, v. 19, 2013. Disponível: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34566/1/Veredas19_artigo8.pdf?ln=pt-pt .

Livros, Dissertações e Teses:

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera:* os últimos quatrocentos anos. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ABREU, Kátia. *O Império do Divino:* festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ALMEIDA, Renato. *A música brasileira no período colonial. Separata dos Anais do Terceiro Congresso de História Nacional.* v. V. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia.* Salvador: Editora Bahia Brasil, 1948.

ANDRADE, Antonio Alberto Banha de. *A reforma pombalina dos estudos secundários no Brasil*. São Paulo: Saraiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865*: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. vls. I e II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ARAUJO, Anete Regis Castro de. *Espaço privado moderno e relações sociais de gênero em Salvador:* 1930-1949. 2004. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. *Memórias históricas do Rio de Janeiro*. v. 4. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o lundu no século XVIII:* uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

ARIÉS, Philippe & DUBY, George (org.) História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARRAIS, Raimundo. *O pântano e o riacho:* a formação do espaço público no Recife do século XIX. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2004.

AUGEL, Moema Parente. *Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista.* 1975. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

AUGUSTIN, Kristina Neves. *Os castrati e a prática vocal no espaço luso brasileiro (1752 – 1822).* 2013. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.

AZEVEDO, Thales. *As elites de cor:* um estudo de ascensão social. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

_____. *Povoamento da cidade de Salvador.* Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1955.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira (poesias reunidas).* Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Muzicas escolhidas da viola de Lereno (1799).* Lisboa: Estar, 2003.

BEBIANO, Rui. *D. João V:* poder e espectáculo. Lisboa: Livraria Estante Editora, 1987.

BÉHAGUE, Gerard. *Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/1596:* Two *eighteenth-century anonymous collections of modinhas*. *In:* Anuário, vol. IV. *Tulane University*, 1968.

_____. *"Brazil" The Grove Dictionary of Opera*. v. 1. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice-Hall, 1979.

BENK FILHO, Ayrton Müzel. *O Frevo-de-Rua no Recife:* características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Bahia, Salvador.

BERNARDES, Denis. *O patriotismo constitucional:* Pernambuco, 1820-1822. Recife: Editora da UFPE, 2006.

BERNARDES, Ricardo. *Estudo das Características Estilístico-musicais das Missas de António Leal Moreira (1758-1819):* A Missa para a Aclamação de D. Maria I (1777). 2015. Tese (Doutorado em Ciências Musicais-Históricas) - Departamento de Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

BEZERRA, Janaína Santos. *A fraude da tez branca:* a integração de indivíduos e famílias pardas na elite colonial pernambucana (XVIII). 2016. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

BICALHO, Maria Fernanda. *A cidade e o império:* o Rio de Janeiro no século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil:* difusão e organização entre (1808-1889). 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

BLANCO, Pablo Sotuyo. *Damião Barbosa de Araújo (1778-1856):* novas achegas biográficas e musicais. Salvador: Fundação Gregório de Matos: EDUFBA, 2007.

BRASIL, Hebe Machado. *A música na cidade do Salvador.* Salvador: Prefeitura Municipal. 1969.

BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien.* Paris: Armand Colin, 1949, réed. 1964.

BOCCANERA JÚNIOR, Silio. *O teatro na Bahia da Colônia à República, 1800-1923.* Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2008.

BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas irmandades do Rosário:* devoção e solidariedade em Minas Gerais, século XVIII-XIX. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos no poder:* irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Editora Ática, 1986.

BOTELHO, Tarcísio. R. *População e nação no Brasil do século XIX.* 1998. Tese. (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOUTIER Jean; JULIA, Dominique (Org.). *Passados recompostos*: campos e canteiros da história. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/FGV, 1998.

BRUM, Oscar da Silveira. *Conhecendo a banda de música:* fanfarras e bandas marciais. São Paulo: Ricordi, ano não declarado. s/d.

BUTLER, Nicholas Michael. *Votaries de Apollo:* A sociedade de St. Cecilia eo Patronage da música do concerto em Charleston, Carolina Sul, 1766-1820. Columbia: University of South Carolina Press, 2007.

BUDASZ, Rogério. *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil. Oxford: Oxoford University Press*, 2019.

_____. *Teatro e música na América Portuguesa.* Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia:* (a idade da fábula): história de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro publicações, 2002.

CABRAL, Flávio José Gomes. *Conversas reservadas:* "vozes públicas", conflitos políticos e rebeliões em Pernambuco no tempo da independência do Brasil. 2008. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.).

_____; COSTA, Robson. *História da Escravidão em Pernambuco*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012.

CABRAL, George Félix. *Elites e exercício do poder no Brasil colonial:* a Câmara Municipal do Recife, 1710-1822. Recife: Editora UFPE, 2015.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2008.

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

_____. *A música na corte de D. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som Social:* Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro). São Paulo: Edição do autor, 2011.

CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. *Cante lá que gravam cá:* Mario de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo).

CARPEAUX, Otto Maria. *Livro de Ouro da Música.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2001

CARVALHO, Gisele Melo de. *Interiores Residenciais Recifenses:* a cultura francesa na casa burguesa do Recife no século XIX. 2002. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

CARVALHO, Marcus Joaquim Maciel de. *Liberdade:* rotinas e rupturas da escravidão no Recife, 1822-1850. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

CARVALHO, Mário Vieira de. *"Pensar é morrer" ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias.* Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1993.

CASTAGNA, Paulo Augusto. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. v. I. 2000, Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo.

CASTRO, Josué de. *A cidade do Recife:* ensaio de geografia urbana. São Paulo: Gráfica Carioca,1954

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista: a Vida e a Construção da Cidade da Invasão Francesa até a Chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

CERQUEIRA E SILVA, Ignácio Accioli. *Memórias históricas e políticas da província da Bahia (anotadas por Braz do Amaral).* v. III. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1931.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano:* as artes do fazer. v. I Petrópolis: Vozes, 1994.

CHATAIGNIER, Gilda. *História da moda no Brasil.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei.* v. I. São João delRei: s/ed., 1982.

CIRNE, Luiz Fernando Muniz. *Scarlatti e Bethoven:* proximidades? 2014. Teses (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CONDE, Antónia Fialho; GOUVEIA, António Camões (Dir.). *Do Espírito do Lugar - Música, Estética, Silêncio, Espaço, Luz: I e II Residências Cistercienses de São Bento de Cástris (2013, 2014)* [online]. Évora: Publicações do Cidehus, 2016.

COSTA, Ana de Lourdes Ribeiro da. *Ekabó!* Trabalho Escravo e Condições de Moradia e Reordenamento Urbano em Salvador no Século XIX. 1989. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

COSTA, Francisco A. Pereira da. *Anais Pernambucanos. v. VII.* Recife: FUNDARPE, 1983.

COSTA, Robson Pedrosa. *A Ordem de São Bento e os escravos do Santo, Pernambuco, séculos XVIII e XIX*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

COSTA, Simona. *Economia, sociedade e urbanização em Minas Gerais (séculos XVIII-XIX):* Vila Rica, futura Ouro Preto, e a sua rua principal. 2017. Dissertação (História do Império Português) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

COSTA, Valéria Gomes. *Trajetórias negras:* os libertos da Costa d'África no Recife, 1846-1890. 2013. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CRUZ, Gabriela (ed.). *20 modinhas portuguesas para canto e piano:* Sigsmund Neukomm e Joaquim Manoel da Câmera. Lisboa: Musicoteca, 1998.
CURT LANGE, Francisco. *História da música nas Irmandades de Vila Rica:* Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto. v. I. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.

DANTAS, Ney Brito. *Entre Coquetes e Chico-Machos:* uma leitura da paisagem urbana do Recife na primeira metade do séc. XIX. 1992. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

DEL PRIORI, Mary (Org.). *História das crianças no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2000.

DENIS, Ferdinand. *Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

DETIENNE, Marcel. *Comparar o incomparável.* São Paulo: Idéias e Letras, 2000.

DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio:* do século XVII ao XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Luiz Álvares Pinto:* A Arte de Solfejar. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1977.

_____. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810.* Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.

_____. *Músicos pernambucanos do passado.* Tomo I. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1969.

_____. *Músicos Pernambucanos do passado.* Tomo II. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1971.

_____. *Músicos Pernambucanos do passado*. Tomo III. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1979.

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

_____. *Um compositor italiano no Brasil Joseph Fachinetti.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

DODERER, Gerard. *Modinhas Luso-brasileiras.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

DOURADO, Bruna Iglezias Motta. *Comércio de grosso trato e interesses mercantis no Recife, Pernambuco (c.1837- c. 1871):* a trajetória do comerciante João Pinto de Lemos. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

DUPRAT, Regis. *A música na Bahia colonial.* Revista de História, São Paulo, 1965.

_____. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

EISENBERG, Peter L. *Modernização sem mudanças*: a indústria açucareira em Pernambuco, 1840-1910. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ELIAS, Nobert. *A sociedade de corte:* investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2001.

_____. *O Processo Civilizador:* uma história dos costumes. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. *O processo civilizador:* formação do Estado e Civilização. v. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ELTIS, David; RICHARDSON David. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. New Haven e London: Yale University Press, 2010.

_____; _____ (Orgs.). *Extending the frontiers:* essays on the new transatlantic slave trade database. New Haven: Yale University Press, 2008.

ESPERIDIÃO, Neide. *Educação musical e formação de professores:* suíte e variações sobre o tema. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.

ESPOSITO, Francesco. *Um movimento musical como nunca houve em Portugal:* associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853). Lisboa: Edições Colibri, 2016.

FERLINI, Vera Lúcia A. *Terra, trabalho e poder.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

FERNANDES, Cristina. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime:* a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807. 2010. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) - Departamento de Música, Universidade de Évora, Évora.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. *A Arte de Curar. Cirurgiões, médicos, boticários e curandeiros no século XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2002.

FILHO, Carlos Antônio Pereira Gonçalves. *Honradas senhoras e bons cidadãos:* gênero, imprensa e sociabilidades no Recife oitocentista. Recife: Editora universitária da UFPE, 2010.

FILHO FRAGA, Walter. *Mendigos e Vadios na Bahia do século XIX. 1994.* Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. (Org.) *Atas do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História* da Arte. Salvador: Edufba, 2000.

_____. *Igrejas e Conventos da Bahia.* Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro:* antologia de textos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

FRANÇA, José Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo.* Lisboa: Bertrand Editora, 1983.

FRANCA, Leonel Edgar da Silva. *O método pedagógico dos jesuítas:* o Ratio Studiorum. Rio de Janeiro: Agir, 1952.

FREITAS, Cândida Efigênia Lima Ramalho. *O Parque 13 de maio de na modernização do Recife.* 2006. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

FREYRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

_____. *Sobrados e mucambos:* decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global, 2004.

FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2008.

GABRIELLI, Cassiana Maria Mingotti. *Capuchinhos Bretões no Estado do Brasil:* estratégias políticas e missionárias (1642-1702). 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais:* morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. O queijo e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GODINHO, Vitorino de Magalhães Godinho. *Frotas do açúcar e do ouro*. *In:* Ensaios II. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1968.

GOMES, Edvânia Torres Aguiar. *Recortes de paisagens na cidade do Recife:* uma abordagem geográfica. 1997. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro Martins. *Banda de música da força policial militar do Ceará:* uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930). 2017. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GRAHAM, Richard. *Alimentar a cidade:* das vendedoras de rua à reforma liberal (Salvador, 1780-1860). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GRIMBERG, Keila; SALLES, Ricardo (Orgs.). *O Brasil Imperial.* v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

GROUT, Donald Jay. *A history of Western 7th. New York: W.W. Norton & Company*, 2006.

_____; & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental.* Lisboa: Gradiva, 1994.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOLLER, Marcos. Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis:* a música na atuação dos Jesuítas na América portuguesa (1549-1759). 2006. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

KLEIN, Herbert; LUNA, Francisco Vidal. *Evolução da sociedade e economia escravista de São Paulo, de 1750 a 1850.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

_____. *The Middle Passage: Comparative Studies in the Atlantic Slave Trade.* Princeton: Princeton University Press, 1978.

IAHGP. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano.* v. XXXVII. Recife: 1942.

_____. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*. v. LII. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1979.

JACSÓN, István; KANTOR, Iris (Orgs.). *Festa: Cultura & Sociabilidade na América portuguesa.* v. II. São Paulo: Hucitec: Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

JANEIRO, João Paulo. *Contributo para o Estudo da Música Religiosa de Francisco António de Almeida:* transcrição e análise de seis obras litúrgicas para solistas, coro e orquestra. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2004. Dissertação (Mestrado em Musicologia Histórica) – Departamento de Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

JOHNSON, Samuel. *The History of the Yourubas*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1921.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira:* dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LAPA, José Roberto do Amaral. *A Bahia e a Carreira das Índias.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

LARA, Silvia Hunold. *Campos da Violência:* escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Fragmentos Setecentistas:* escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Sedas, Panos e Balangandãs: o traje das senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador (Século XVIII).* In.: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (Org.). Brasil: Colonização e Escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

LEAL, João Francisco. *Collecção de Modinhas de Bom Gosto:* compostas e arranjadas para piano-forte. Wien: J. J. Kress, 1830.

LEAL, Maria da Graça de Andrade. *A arte de ter um ofício:* Liceu de Artes Ofícios da Bahia. 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LEFÈBVRE, Henri. *A revolução urbana.* Belo Horizonte: editora da UFMG, 2004.

LEITE, Serafim. *História da Companha de Jesus no Brasil.* v. V. Lisboa; Rio de Janeiro: Casa da Moeda; Imprensa Nacional, 1945.

LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música:* Vila Rica, século XVIII. 2007. Dissertação (Mestrado em História) -Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP.

LIEBERMAN, Victor (Ed.). *Beyond Binary Histories*. Reimagining Eursaia to c. 1830. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

LOPES, Antônio Herculano; ABREU, Martha; ULHÔA, Martha Tupinambá; VELLOSO; Monica Pimenta (Orgs.). *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

LOPEZ, Javier Marín. *Música y músico entre dos mundos:* La Catedral de Mexico y sus libros de Polifonía (Siglo XVI-XVIII). 2007. Tesis (Doctorado en Historia Y Ciencias de la música) – Departamento del Arte y Música, Universidad de Granada, Granada.

LOVEJOY, Paul E. *A escravidão na África:* uma história e suas transformações. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Orgs.). *As Músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime:* repertórios, práticas e representações. Lisboa: Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

MAC CORD, Marcelo. *Andaimes, casacas, tijolos e livros:* Uma Associação de Artífices no Recife, 1836 – 1880. 2009. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humana, Universidade de Campinas, Campinas.

MARCONDES, Neide; BELLOTO, Manoel. (Orgs.). *Labirintos e nós:* imagem ibérica em terras da América. São Paulo: Editora da UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 1999.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARQUES, Letícia Rosa. *O Maestro Joaquim José de Mendanha:* música, devoção e mobilidade social na trajetória de um pardo no Brasil oitocentista. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MARQUES, Philipe Manuel Vicente. *Sonata para piano de João Domingos Bomtempo.* 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa).

MARRECO BRESCIA Rosana. *C'est là où l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIII e siècle.* Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea) - Université Paris-IV – Sorbonne em 2010.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música Ocidental.* Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.

MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. *Casa Pia Colégio de Órfãos de São Joaquim:* De recolhido a assalariado. 1996. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

MATTOSO, Kátia M. Queirós. *Bahia:* a Cidade de Salvador e seu Mercado no Século XIX, São Paulo: Hucitec; Salvador, Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978.

_____. *Bahia no Século XIX:* Uma província no Império. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992; 1996 .

_____. *Ser escravo no Brasil.* São Paulo Brasiliense, 2003.

MED, Bohumil. *Teoria da Música.* Brasília: Mussimed, 1996.

MEIRELLES, Juliana Gesuelli. *A Gazeta do Rio de Janeiro e o impacto na circulação de idéias no Império luso-brasileiro (1808-1821).* 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MELLO, Evaldo Cabral de. *A fronda dos mazombos:* nobres contra mascates, Pernambuco, 1666-1715. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *A Outra Independência:* o federalismo pernambucano de 1817 e 1824. São Paulo: Editora 34, 2004.

MELO, Guilherme de. *A música no Brasil.* Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MELLO, José Antônio Gonçalves de. *Antônio Fernandes de Matos 1671-1701*. Recife: Edição dos amigos do DPHAN, 1957.

_____. *Arte e natureza no 2º reinado.* Recife: Editora Massangana, 1985.

MELO, Maria C. Lacerda de. *A relação dos mercados de São José e da Boa Vista com a cidade do Recife entre 1820-1875.* Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2011. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MENDES, Ediana Ferreira. *Festas e procissões reais na Bahia colonial séculos XVII e XVIII. 2011.* Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MENDES, Moisés Silva. *Uma história do Conservatório de Música da Bahia (1897-1917):* seu processo fundacional, funcionamento e impacto social. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MENDES, Roberto; CAPINAN, José Carlos. *Massemba. In:* MENDES, Roberto. Tempos quase modernos. São Paulo: Atração Fonográfica, 2005. 1 CD. Faixa 8

MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. 1975.

MIRANDA, Daniela. *Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749-1822)*. 2002. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MONTEIRO, Mauricio. *A construção do gosto:* música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro, 1808-18021. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794-1832).* 1995. Dissertação (Mestrado História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MORAES FILHO, Alexandre José de Melo. *Festas e tradições populares no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. (Orgs.) História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010.

MORAES, Manuel. *Modinhas, lundus e cançonetas: com acompanhamento de viola e guitarra inglesa.* Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2000.

MORAES, Rubens Borba de. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial***.** Brasília: Briquet de Lemos, 2006.

MOTT, Luiz. *Escravidão, homossexualidade e demonologia*, 1988.

_____. *Rosa Egipcíaca:* uma santa africana no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil, 1993.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história:* suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NASCIMENTO, Anna Amelia Vieira. *Dez freguesias da cidade do Salvador:* aspectos sociais e urbanos do século XIX. Salvador: EDUFBA, 2007.

NASCIMENTO, Luiz do. *História da imprensa de Pernambuco (1821-1954).* v. 4. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969.

NASCIMENTO NETO, Luiz Domingos do. *Cor, suor e som:* inserção social e prática musical no Recife (c. 1789- c. 1822). 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

NERY, Rui Vieira. *A dança do fado no Brasil e Portugal oitocentistas. In:* VOLPE, Maria Alice (Org.). Patrimônio musical na atualidade: tradição, memória, discurso e poder. Rio de

Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2013.

_____. *Para uma história do fado.* Lisboa: Público, 2005.

_____; CASTRO, Paulo F. *História da música.* Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

NEVES, Arcripo Francisco Gomes. *Motetos Quaresmais de Luiz Álvares Pinto no Acervo Colonial pernambucano de Jaime Diniz.* 2014. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas).

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com anima:* uma construção simbólica. 2008, Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) – Departamento de Ciência da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

OLIVEIRA, Adilson Luiz Pereira de. *Dicionário Jurídico de Latim:* expressões em Latim. Joinville/SC: Clube dos Autores, 2011.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção Negra:* santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2008.

OLIVEIRA, Gilson Rodrigues Chacon de. *Doutos Mestres de summa graça e destreza:* um estudo etnomusicologico do ofício da música nas vilas do Recife e de Olinda ao longo do século XVIII. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

OLIVEIRA, Maria Inês Cortês de. *O liberto:* o seu mundo e os outros, Salvador (1790-1890). 1979. Dissertação (Mestrado em Ciência Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Capoeira.* Um Teatro do Passado. Brasília: FUNARTE, 1977.

_____. *Frevo, Capoeira e Passo.* Recife: Companhia Editorial de Pernambuco, 1971.

_____. *Geologia da planície do Recife:* contribuição ao seu estudo. Tese de concurso à Cátedra de História Natural da Escola Normal de Pernambuco. Recife: Câmera Gráfica do Jornal do Commercio, 1942.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

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

PAGANO, Sebastião. *O Conde dos Arcos e a Revolução de 1817.* Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1838.

PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo:* uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI-XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PEDREIRA, Esther. *Lundus e modinhas antigas do séc. XIX*. Fundação Cultural do Estado da Bahia: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

PEREIRA, Jorge. COSTA, Fernando Dores. *D. João VI:* um príncipe entre dois continentes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PEREIRA, Mayra Cristina. *A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro:* do período colonial ao final do primeiro reinado. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PEREIRA, Nuno Gonçalo. *D. José: a sombra de Pombal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

PIERSON, Donald. *Brancos e Pretos na Bahia (Estudo de Contacto Social).* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

PIMENTA, Tânia Salgado. *Artes de curar:* um estudo a partir dos documentos da Fisicatura-mor no Brasil do começo do século XIX. 1997. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

QUERINO, Manuel. *A Bahia de Outrora.* Vultos e Fatos Populares. Bahia: Livraria Progresso/Coleção de Estudos Brasileiros, 1946.

RABELLO, Evandro. *Memórias da folia:* o carnaval do Recife pelos olhos da imprensa (1822-1925). Recife: Funcultura, 2004.

RAMOS, Maria Estela Rocha. *Bairros Negros:* uma Lacuna nos Estudos Urbanísticos Um estudo empírico-conceitual no Bairro do Engenho Velho da Federação, Salvador (Bahia). 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RAYNOR, Henry. *História social da música:* da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

REGINALDO, Luciene. *Os Rosários dos Angolas:* Irmandades de africanos e crioulos na Bahia Setecentista. São Paulo: Alameda, 2011

REGO, Junia Motta Antonaccio Napoleão do. *Dos Sertões aos Mares: história do comércio e dos comerciantes da Parnaíba, 1700-1950.* 2010. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciência Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

REIS, João José. *A morte é uma festa:* ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Ganhadores:* a greve negra de 1857 na Bahia. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____; AZEVEDO, Elciene (Orgs.). *Escravidão e suas sombras.* Salvador: EDUFBA, 2012.

_____; GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade por um fio:* história dos Quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____; GOMES, Flávio dos Santos; CARVALHO, Marcus Joaquim Maciel de. *O Alufá Rufino:* tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico negro. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

REIS, Lysie. *A liberdade que veio do ofício:* práticas sociais e culturais dos artífices na Bahia do século XIX. Salvador: EDUFBA, 2012.

RÉMOND, René. *O século XIX (1815-1914):* introdução à história do nosso tempo. São Paulo: Editora Cultrix. 2002.

REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de Escala:* a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1988.

RIBEIRO, Maria Luisa Santos. *História da educação brasileira:* a organização escolar. Campinas: Autores Associados, 1998.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Um compositor brasileiro dos tempos coloniais:* partituras e documentos. 2000. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RISÉRIO, Antônio. *Uma História da Cidade da Bahia.* Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.

RODRIGUES, Francisco de Assis E. *Antigas bandas de música do Recife.* In.: Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. v. XXXVII. Recife: IAHGP: 1942.

RODRIGUES, Paulo Miguel. *As relações entre a Madeira e o Brasil durante o primeiro quartel do século XIX* - alguns aspectos. As ilhas e o Brasil. Ilha da Madeira: Centro de Estudos da História do Atlântico/Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 2000.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. *O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical LusoBrasileira do século XVIII.* 2016. Tese (Doutorado em Música) -Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita, São Paulo.

RUSSELL-WOOD. A. J. R. *Escravos e Libertos no Brasil Colonial.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Fidalgos e Filantropos:* a Santa Casa de Misericórdia da Bahia, 1550-1750. Brasília: Editora da Universidade de Brasil, 1981.

RUY, Affonso. *História do Teatro na Bahia:* Séculos XVI-XX. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

SABLOSKY, Irving. *A música norte-americana.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALLES, Hyllo Nader de Araújo. *Negócios e negociantes em uma conjuntura crítica:* o porto de Salvador e os impactos da mineração, 1697-1731. 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora

SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis; Salvador: Programa A Cor da Bahia, 1997.

SANTIAGO, Afrísia. *D. Raimunda Porcina de Jesus (A Chapadista).* Publicações do Centro de Estudos Baianos, n. 50. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1968.

SANTOS, Fabrício Lyrio. *Te Deum Laudamus.* A expulsão dos Jesuítas da Bahia (1758-1763). 2002. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SANTOS, Lídia Rafaela Nascimento dos. *Luminárias, música e "sentimentos patrióticos":* Festas e política no Recife (1817-1848). 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. *Além da Senzala:* arranjos escravos de moradia no Rio de Janeiro. (1808-1850). 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão:* A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Distrito Diamantino no século XVIII. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

SCHERPEREEL, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Serviço de Música, 1985.

_____. *Patrocínio e "Performance Practice" em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX.* Revista Portuguesa de Musicologia 9, Lisboa, 1999.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças:* cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ. Stuart B. *Segredos internos:* engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DA BAHIA. *Almanach para a cidade do Salvador, ano 1812.* Salvador: Sec, 1973.

SETTE, Mario. *Musicas e dansas*. Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. v. XXXVII, 1941-1942.

SEWELL, William H. *Gens de Métier et Révolutions. Le langage du travail de l'Ancien Régime à 1848.* Paris: Aubier Montaigne,1983.

SILVA, Adriana Maria Paulo da. *Processos de construção das práticas de escolarização em Pernambuco, em fins do século XVIII e a primeira metade do século XIX*. Recife: Editora da UFPE, 2007.

SILVA, Cinthia Fernanda Barbosa da. *O ofício do músico em Recife:* a trajetória histórica da Irmandade de Santa Cecília nos oitocentos (1840-1889). 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SILVA FILHO. Paulo Alexandre da. *Desvalorização do trabalho e consumo honorífico em Recife (1837-1844).* 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco - Recife.

SILVA, Gian Carlo de Melo. *Na cor da pele, o negro:* Conceitos, Regras, Compadrio e Sociedade Escravista na Vila do Recife (1790-1810). 2014. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

_____. *Um só corpo, uma só carne:* casamento, cotidiano e mestiçagem no Recife colonial (1790-1800). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

SILVA, Henrique Nelson. *O paradoxo do trabalho:* o corporativismo artesanal e as trajetórias de vida dos oficiais mecânicos, século XVIII. 2018. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

_____. *Trabalhadores de São José:* artesão do Recife no Século XVIII. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SILVA, José Amaro Santos da. *De música e músicos:* biografias, teorias, histórias, críticas...Recife: Editora da UFPE, 2011.

_____. *Música e ópera no Santa Isabel:* subsídios para a história e o ensino da música no Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

_____. *500 anos de fé:* a música das procissões. In.: BRUSCKY, Paulo. Marchas de procissão. Recife: CEPE, 1998.

SILVA, Leonardo Dantas (Org.) *Estudos sobre a escravidão negra.* v. 1. Recife: FUNDAJ, 1988.

SILVA, Kalina Vanderlei. *O miserável soldo & a boa ordem da sociedade colonial:* militarização e marginalidade na capitania de Pernambuco dos séculos XVII e XVIII. Recife: Fundação de Cultura de Prefeitura do Recife, 2001.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A primeira gazeta da Bahia:* Idade d'Ouro do Brazil. Salvador: Edufba, 2011.

SILVA, Sandro Vasconcelos da. *O Costume da praça vai à Casa:* As transformações urbanas e suas influências sobre os costumes da classe burguesa do Recife oitocentista (1830-1880). 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife.

SILVA, Vanda de Sá Martins da. *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820.* 2008. Tese (Doutorado em Musicologia) - Departamento de Música, Universidade de Évora, Évora.

SILVA. Welber Carlos Andrade da. *As elites de Santo Antônio:* poder, representações e sociabilidade - o caso da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1791-1822). 2012. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife.

SILVEIRA, Elza Maria Gonçalves da. *O Carapuceiro:* um periódico satírico na primeira metade do século XIX. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SIQUEIRA, Baptista *Modinhas do passado.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, 1979.

SORGINE, Juliana Ferreira. *Da colônia às Cortes.* A formação da Junta Governativa de Goiana e a crise do Antigo Regime Português em Pernambuco (1821). 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SOUTO MAIOR, Pedro. *A Revolução Pernambucana de 06 de março de 1817. In:* Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano. v. XIV, n. 75. Recife: Typographia do Jornal do Recife, 1909.

SOUZA, Evergton Sales; MARQUES, Guida; SILVA, Hugo Ribeiro da. *Salvador da Bahia:* retratos de uma cidade atlântica. Salvador: EDUFBA; Lisboa: CHAM. 2016.

SOUZA, Maria Angela de Almeida. *Posturas do Recife Imperial.* 2002. Tese (Doutorado) - Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista:* história da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

STASI, Lucas Nunes. *Expressões leigas da fé católica:* irmandades religiosas na freguesia de Santana em Salvador (1876 – 1926). 2017. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia a Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador).

SAWAYA, Luiza. *Domingos Caldas Barbosa:* para além da Viola de Lereno. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Românticos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa.

TAVARES, Célia Cristina da Silva. *Entre a Crus e a espada:* jesuítas e a América portuguesa. 1995. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

TAVARES, Francisco Muniz. *História da Revolução de Pernambuco em 1817.* Recife: Companhia editora de Pernambuco, 2017.

TAVARES, Mauro. Dillmann. *Irmandade religiosas, Devoção e Ultramontanismo em Porto Alegre no Bispado de Dom Sebastião Dias Laranjeira (1861- 1888).* 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Humanidade, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo).

TENGARRINHA, José (Coord.). *A Historiografia portuguesa, hoje.* São Paulo: Hucitec, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro:* séculos XVIII e XIX. v. I. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *História social da música popular brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998.

TRONI Joana Leandro Pinheiro de Almeida. *A Casa Real portuguesa ao tempo de D. Pedro II (1668-1706).* 2012. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa.

UMBELINO, Ana Carolina Borges. *Sociedade Musical Santa Cecília:* o processo de ensino-aprendizagem da banda de música como referência na formação de músicos na cidade de Sabará – MG. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *Evolução física de Salvador.* v. 2. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1979.

VAN HOLTHER, Jan Maurício. *Quintais Urbanos de Salvador:* Realidades, Usos e Vivências no Século XIX. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. *Salvador transformações e permanências* 1559-1999. Salvador: Edufba, 2016.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benim e a Bahia de Todos os Santos:* dos sécu1os XVIII a XIX. São Paulo: Corrupio, 1987.

_____. *Notícias da Bahia de 1850.* Salvador: Corrupio, 1999.

VERRI, Gilda Maria Whitaker. *Tinta sobre papel:* livros e leituras em Pernambuco no século XVIII. v. II**.** Recife: Ed. Universitária da UFPE; Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 2006.

VIANA FILHO, Luís. *O Negro na Bahia.* Um ensaio clássico sobre a escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (Orgs.). *Franceses no Brasil:* séculos XIX-XX. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

VILHENA, Luís dos Santos. *A Bahia no século XVIII.* v. 1. Salvador: Ed. Itapuã, 1969.

_____. *Recopilação de Notícias Soteropolitanas e Brasílicas.* Apresentação, notas e comentários de Braz do Amaral. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1921. 3 vols.

WALSH, R. *Notícia do Brasil.* Belo horizonte; São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1985.

ZANLORENZI, Elisete. *O mito da preguiça baiana.* 1998. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

APÊNDICE A – LISTA DE FONTES

Fontes impressas ou digitalizadas

ALVARÁ DE 15 DE ABRIL DE 1702, Confirmação de mercê à Irmandade dos Músicos de Santa Cecília da Igreja de Santa Justa.

A.P.D.G. *Sketches of portuguese life, mainners, costume and character*. Londres: Gzo. B. Whittaker, 1826.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas e jurisdição do vice-rei do Estado do Brasil (...).* Tomo I. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1820.

BECKFORD, William. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha.* Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino. v. 1 e 2.* Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1727.

COLEÇÃO DE LEIS DO IMPÉRIO DO BRASIL, 1818. v. 1.

COLLEÇÃO DAS LEIS DO BRAZIL. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1841; 1981; 1890; 1891.

CONSTITUTIONES Societatis IESU cum earum declarationibus. (1558). Roma: [s.n.], 1583.

CORREIO MERCANTIL. JONAL POLÍTICO COMMERCIAL E LITTERARIO, 20/11/1839. n. 249; *04/04/1840.* n. 77; *14/12/1848.* n. 281.

COSTA, Francisco A. Pereira da. *Anais Pernambucanos.* vls. I e VI. Recife: FUNDARPE, 1982.

ARAÚJO, Damião Barbosa de. *Memento Baiano:* para côro e orquestra. Estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz, *In*: Estudos Baianos, nº 2. Salvador: UFBA. p. 21.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.* vls. I-II. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

DENIS, Ferdinand. Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil. Paris: Leconte et Durey, 1826.

DICCIONARIO DA LINGOA PORTUGUEZA PUBLICADO PELA ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA. Tomo I. Lisboa: Officina da Academia Real das Sciencias de Lisboa, *1793.*

Documenta Indica, v. V.

Documenta Indica, v. VI.

EWBANK, Thomas. *Life in Brazil; or, A journal of a visit to the land of the cocoa and the palm, With an appendix, containing illustrations of ancient South American arts(...).* New York: Harper & Brothers, 1856.

Fac-símile. Privilège accordé au sieur Perrin pour l'établissement d'une Académie d'Opéra en Musique et Vers Français. Documento arquivado na Bibliothèque-Musée de L'Opéra (Bibliothèque Nationale de France – BnF)

GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1975.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma Viagem ao Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GIOB, 31/05/1811. n. 6; 18/06/1811, n. 11; 22/10/1811. n. 47; 03/12/1811. n. 59; 06/12/1811. n. 60; 21/01/1812. n. 6; 03/04/1812, n. 27; 08/09/1812. n. 72; 23/12/1812, n. 85; 18/06/1813, n. 49; 29/03/1814, n. 25; 01/07/1814. n. 52; 12/08/1814. n. 64; 06/09/1814. n. 71; 21/10/1814. n. 84; 10/10/1815. n. 81; 27/02/1816, n. 17; 30/07/1816. n. 61; 05/11/1816. n. 89; 10/12/1816. n. 99; 07/02/1817. n. 11; 22/04/1817. n. 31; 29/09/1818, n. 78; 19/02/1821. n. 17; 03/03/1821. n. 27; 19/11/1822. n. 93; 29/11/1822. n. 96.

GL, 14/03/1800. n. 10; 03/10/1806. n. 39; 15/05/1817. n. 114; 07/1757. n. 30.

GRJ, 11/04/1812. n. 30; 25/04/1818. n. 33; 06/01/1813. n. 2; 19/05/1819, n. 40; 25/10/1820. n. 86.

IMPÉRIO DO BRASIL. *Diário Fluminense*, v. 5, n. 27, 05 de fevereiro de 1825.

KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil.* vls. I - II. Rio de Janeiro; São Paulo; Fortaleza: ABC Editora. 2003.

LEITHOLD, Theodor Von; RANGO, Ludwig Von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

LINDLEY, Thomas. *Narrativas de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

LUCCOCK, John. *Notes on Rio de Janeiro and the southern parts of Brazil (1808-1818).* Londres: Samuel Leigh, 1820.

MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses.* Lisboa: Tipografia da Editorial Império. 1944/45.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Documentos Históricos:* Revolução de 1817. v. CIX. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1955.

PIMENTA, Aldino Rodrigues. *Almanak Administrativo, Commercial e Industrial da Província da Bahia para o anno de 1873.* Salvador: Typographia de Oliveira Mendes & C., 1872.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Apontamentos sobre a Vida e as Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. *In:* MURICY, José Cândido de Andrade *et alii*. *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: INM/FUNARTE/PRÓ-MEMUS, 1983.

Posturas (1650-1787), Arquivo da Prefeitura Municipal do Salvador / Fundação Gregório de Mattos.

Robert C. Smith, "*Décadas do Rosário dos Pretos. Documentos da Irmandade*". Arquivos, Prefeitura Municipal de Recife – 1º e 2º números – 1945-1951. Diretoria de Documentação e Cultura.

RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal (1798-1802).* vls. 1 e 2. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem Pitoresca através do Brasil.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954.

SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para Servir à História do Reino do Brasil:* divididas em três épocas da Felicidade, Honra e Glória. Tomo I. Lisboa: Imprensa Régia, 1825.

SILVA, Antônio Delgado da. *Colleção da Legislação Portugueza:* desde a última compilação das ordenações. Lisboa: Typografia Maigrense, 1825.

_____. *Collecção da Legislação Portugueza.* v. III, 1775-1790, Lisboa, 1828.

SPIX, Johann Baptiste Von; MARTIUS, Karl Friedrich P. Von. *Viagem pelo Brasil*: 1817-1820. Belo Horizonte/ São Paulo, Itatiaia/Edusp. 1981.

TOLLENARE, L. F. *Notas Dominicais:* tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818. Recife: Edupe, 2011.

TRATADO DE AMIZADE, COMMERCIO, E NAVEGAÇÃO ENTRE SUA ALTEZA REAL O PRINCÍPE REGENTE DE PORTUGAL E SUA MAJESTADE BRITANNICA. Assignado no Rio de Janeiro em 19 de fevereiro de 1810. Lisboa: Impressa Régia, 1810.

VAUTHIER, Louis Léger. *Casa de Residência no Brasil. In:* Arquitetura Civil I. São Paulo: FAUUSP; MEC-IPHAN, 1975.

VAUTHIER, Louis Léger. *Diário Íntimo do engenheiro Vauthier (1840-1846).* Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940.

VERGOLINO, Antonio Pedro. *Auto do levantamento e juramento que os grandes títulos seculares, eclesiásticos e mais pessoas que se acharam presentes fizeram à muito alta, muito poderosa rainha fidelíssima a senhora D. Maria I* [...] PT/TT/CF/180. 1 liv. (27 f.). Códices e documentos de proveniência desconhecida, n. 180.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses:* história e biografia da música em Portugal. Lisboa: Typographia Matos Moreira de Pinheiro, 1900.

VILHENA, Luís dos Santos. *Colecção de Plantas geográficas, ydrográficas, planos e prospectos relativos a algumas das Cartas de notícias soteropolitanas e brasílicas* 1801.

Fontes Manuscritas

Acervo Curt Lange, Universidade Federal de Minas Gerais

ACL-UFMG - *Documentos Raros - Livro primeiro da Receita, e despeza da Irmandade de Santa Cecília erecta na freguesia do Ouro Preto desta Villa.*

Arquivo da Cúria Metropolitana de Olinda e Recife Dom José Lamartine

ACMOR, LAB 333 – *Livro de Termos de Caixa de Determinações da Irmandade de Santa Cecília do Recife, 1816 – 1856.*
ACMOR, LAB 341 - *Livro de Termo de Eleição e Posse de Santa Cecília, 1816.*
ACMOR, LAB 343 - *Livro de Termos da Irmandade de Santa Cecília do Recife, 1789.*
ACMOR, LAB 346 - *Livro de Termos de Eleições e Posse da Irmandade de Santa Cecília, 1846.*
ACMOR, LAB 351 – *Livro dos Termo de exame dos irmãos da Irmandade de Santa Cecília do Recife, 1865.*
ACMOR, LAB 366 – *Livro de Contas ou Receitas da Irmandade de Santa Cecília do Recife, 1788.*
ACMOR, LAB 548 - *Livro de Matrículas dos irmãos professores particulares da Irmandades de Santa Cecília do Recife, 1872.*
ACMOR, LAB 2432 – *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de São Pedro dos Clérigos, 1820-1830.*
ACMOR, LAB 2844 - *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife, 1793.*
ACMOR, LAB 2869 - *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife, 1809-1831.*
ACMOR, LAB 2892 - *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de São Pedro dos Clérigos, 1791-1809.*
ACMOR, LAB 2893. *Livro de Receita e Despesa da Irmandade de São Pedro dos Clérigos, 1810-1830.*
ACMOR, LAB 2895 – *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife, 1791-1809.*

ACMOR, LAB 2896 – *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife, 1809-1831.*
ACMOR, LAB 2978 - *Livro Mestre das Matrículas de Pedreiro, Marceneiros, Carpinteiros e Tanoeiros da Irmandade de São Jose do Ribamar, 1735.*
ACMOR, LAB 3095. *Livro de receitas e despesas da Irmandade de São José do Ribamar 1735-1784.*

Arquivo Histórico da Torre do Tombo

AHTT, *Chancelaria da Ordem de Cristo,* liv. 90.
AHTT, *Chancelaria da Ordem de Cristo*, D. Maria I, liv. 15.
AHTT, *Fundo Bahia (Castro e Almeida).* Cx. 26, D. 4893.
AHTT, *Fundo Capitanias do Brasil,* liv. 609.
AHTT- *Ministério do Reino.* liv. 519.

***Arquivo Histórico Ultramarino*- LAPEH – UFPE**

AHU – *Açores* - Cx. 30, D. 30.
AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 93, D. 7487.
AHU – *Avulsos da Baía* – Cx. 94, D. 7535.
AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 184, D. 13563.
AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 207, D. 14751.
AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 219, D. 15301.
AHU – *Avulso da Baía* - Cx. 234, D. 16193.
AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 252, D. 17410.
AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 265, D. 18739.
AHU - *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 32, D. 2914.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 35, D. 235.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* – Cx. 100, D. 7831.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 114, D. 8752.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 118, D. 9033.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 130, D. 9223.
AHU – Avulsos de Pernambuco - Cx. 156, D. 11256.
AHU - *Avulso de Pernambuco* - Cx. 169, D. 11955.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* – Cx. 178, D. 12472.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 183, D. 12738.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 186, D. 12915.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 210, D. 14297.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 211, D. 14345.
AHU – *Avulsos Pernambuco* – Cx. 212, D. 14390.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx.218, D.14749.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx.219, D.14805.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* – Cx. 236, D. 15920.

AHU – *Avulsos de Pernambuco* -Cx. 258, D. 17351.
AHU – *Avulso de Pernambuco* –Cx. 262, D. 17568.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 262, D. 17552.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 263, D. 17615.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* – Cx. 270, D. 17985.
AHU- *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 282, D. 19169.
AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 284, D. 19417.
AHU - *Avulsos do Rio de Janeiro* - Cx. 141, D. 11029, rolo 159.
AHU - *Avulsos Rio de Janeiro* - Cx. 229, D. 15673, rolo 235.
AHU – *Bahia* – Cód. 1283.
AHU – *Pernambuco* – Cód. 1288.
AHU – *Pernambuco* – Cód. 1302.
AHU – *Pernambuco* – Cód. 1674.
AHU – *Pernambuco*- Cx. 57. D 4899.
AHU - *Rio de Janeiro* - Rolo 54, Cx. 55, D.12947-12948.0

Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Pelourinho

AINSRP – *Compromisso da Irmandade de N. S. do Rosário dos Homens Pretos, cx. 1, doc. 1, cap. XVI.*

Arquivo Público do Estado da Bahia

APEB, *Dossiês sobre finanças do teatro São João - Registros de Portarias, Requerimentos, Representações e apresentações, Ofícios, Editais, Informações 1806 – 1830*, maço 624, n. 61.
APEB, *Dossiês sobre finanças do teatro São João - Registros de Portarias, Requerimentos, Representações e apresentações, Ofícios, Editais, Informações 1806 – 1830*, maço 624, n. 65.
APEB, *Dossiês sobre finanças do teatro São João - Registros de Portarias, Requerimentos, Representações e apresentações, Ofícios, Editais, Informações 1806 – 1830, maço* 624, n. 72. 43.
APEB, Judiciário - 04/1724/2194/11. *Inventário e testamento de Joaquim Cardozo da Costa, 1826.*
APEB, Juízes de Paz, maço 2272 – *Juiz de paz de para presidente da província, 22 de maio de 1834.*
APEB, *Livro de lançamento de sumário de querelas*, 1821-1826.
APEB - *Livro de Testamentos n. 3 - Testamento de Francisco Nunes Morais, 1811.*
APEB, Livro de Testamentos n. 7. *Testamento de Joaquim Felix de Santana*, 1814.[1]
APEB, Seção Colonial e Provincial (Castro e Almeida), maço 610, doc. 4.952.
APEB, Seção Judiciária, *Inventários post-mortem*, 1700-1750.
APEB, Seção Judiciária – Liv. 23.
APEB – *Seção Judiciário* – Inventários, Est. 03, Cx. 1054, M. 1523, D. 15.

Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano

APEJE – *Autoridades Eclesiásticas* – 1830. Comissão de Assuntos Eclesiástico. Sec. Documento Manuscrito.
APEJE - *Diário de Pernambuco*, 29/10/1828.
APEJE – Diário de Pernambuco, 12/02/1839.
APEJE - *Diário de Pernambuco*, 06/10/1840.
APEJE – *Diário de Pernambuco, 18/01/1842.*

Arquivo Público do Estado de São Paulo

APESP, Cx. 54, Pasta 2, D. 79.

Arquivo Público Mineiro

APM, *Cód. SC-100*.
APM, *Coleção Música Sacra (2 caixas),* cx. 1 (Música profana - Manuscritos), sem código, 61 p. + 4 f).

Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

ANRJ, *Avulsos* - Cx. 5, pct. 3.
ANRJ, *Coleção Eclesiástica,* Cx. 923, pct. 47, doc. 74.
ANRJ, *Fundo Casa Real e Imperial*. *Cx.*12, pct. 1, D. 12.
ANRJ, *Fundo Decretos do Executivo.* Cx. 19, pct. 34, D. 29.
ANRJ, *Mesa de Consciência e Ordens*. Cód. 26, v. 8, n. 979.
ANRJ, *Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília sita na Igreja de N. S. do Parto da Cidade do Rio de Janeiro de que é Protetor o Illmo. Sor. Vice Rei do Estado,* Códice 64, v. 20. Rio de Janeiro, 1784.
ANRJ, Seção de Manuscritos, C - 8,16, anexo 3.
ANRJ, *Série Interior IJJ 92427* – 07 de abril de 1818.

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

BNRJ - *Obras Raras* - PR-SOR 006738. *O Argos Olindense*, 06/10/1838.
BNRJ - *Seção de Manuscritos*- II-33,23,049.

BNRJ, – *Seção de Manuscritos* - II-30,23,00.
BNRJ – *Seção de Manuscritos* - II-33,30,026.
BNRJ, II-34, 17, 27. *Estatuto da Santa Igreja Catedral e Capella do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1811.

Centro de Memória da Santa Casa de Misericórdia da Bahia

CMSMB – *Avulso 1814 – Requerimento de pagamento de dote de 10 de setembro de 1814.*
CMSMB, Cód. 902 - *Livro de Receita e Despesas do Irmão recebedor das esmolas, 1791-1792.*
CMSMB - cód. 906. *Livro de Receita e Despesa, 1795-1796*.
CMSMB - Cód. 929. - *Livro de Receita e Despesa de 1819.*
CMSMB - *Folha de Assalariados da Santa Casa de Misericórdia, 1804-1805*.
CMSMB – *Livro de Receitas e Despesas 1797-1798*, Cód. 908.
CMSMB - *Livro 5º de Termos dos Capelães e mais Serventurários da Casa, 1765-1831*. n. 38.
CMSMB – *Recibos Avulsos*, 1792.
CMSMB – *Recibos Avulsos* - 26 de junho de 1792, n. 84.
CMSMB – *Recibos Avulso, 1793*.
CMSMB – *Recibo Avulsos - n. 59, 1793.*
CMSMB - *Livro de Recitas e despesas de 1794*.
CMSMB – *Recibos Avulsos* – 02 de julho de 1805, n. 120.
CMSMB – *Recibos Avulsos* – 02 de outubro de 1807, n. 5.
CMSMB – *Recibos avulsos*, 1819.
CMSMB – *Recibos Avulsos* – 30 de maio de 1819, n. 36.
CMSMB – *Recibos Avulsos* - 17 de julho de 1819. n. 47.

Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco

IAHGP - *Coleção Inventários e Testamentos.* Cx. 0004. *Inventário de bens da negra forra Tereza Afonso, 1768.*
IAHGP - *Livro n. º 3 e 4º de Vereações a acordos da Câmara Municipal do Recife.*
IAHGP - *Livro de Atas da Câmara do Recife, (1807-1812).*

Laboratório de Conservação e Restauração Reitor Eugênio Veiga, Universidade Católica de Salvador.

LEV-UCsal - Convento de São Francisco, Cx. 1, 163-AaZ-17. *Compromisso da Irmandade de Santa Cecília*. Bahia: Imprensa Econômica, 1906.

LEV-UCSal – Documentação do Cabido, pasta 1 – irmandades, avulsos – *Deliberações gerais acerca da mudança dos bens das irmandades para a Igreja da Sé, 26 de março de 1893.*
LEV-UCSal – Documentação do Cabido, pasta 1 – irmandades, avulsos - *Ofício da Irmandade de Santa Cecília cita no Convento dos Franciscanos aos irmãos do Santíssimo Sacramento da Sé, 04 de março de 1888.*
LEV-UCSal – Documentação do Cabido, Manuscritos diversos - Pasta n. 11. *Portaria ordenando ao apontador a distribuição da côngrua pertencente ao de fundo padre Sub chantre Joze Soares, 1773*.
LEV-UCSal – Freguesia da Penha – Palácio – Documentos Históricos, Pasta n. 15. GA/CHAN/IOMP/COM/02. *Estatuto da devoção do Senhor Bom Jesus do Bonfim.* Bahia: Tip. Angelin, 1956.
LEV-UCSal – Freguesia de Santana, cx. 2 – Bom Jesus da Cruz - GA/CHAN/IOMP/DC/31. *Fragmento do Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Bom Jesus da Cruz, 1755-1817.*
LEV-UCSal – Freguesia de Santana, cx. 2 – Bom Jesus da Cruz - GA/CHAN/IOMP/DC/31. *Fragmento do Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Bom Jesus da Cruz, 1755-1817.*
LEV-UCSal – Manuscritos Diversos, pasta 11 – *Correspondência do Senado da Câmara ao Cabido solicitando um ato de ação de graças pelo nascimento do príncipe da Beyra.*
LEV-UCSal – Manuscritos Diversos, pasta n. 17. *Correspondência para o Cabido informando do nascimento da Infanta (...) e orientando como deveria ser o ritual para a celebração, 1774.*

ANEXO A – COMPROMISSO DE SANTA CECÍLIA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA, 1785.

ANTT, Chancelaria da Ordem de Cristo, D. Maria I, Livro 15, fls. 162v-168. *Compromisso*[889] *da Glorioza Virgem Martir Sacta Cecilia, collada na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Paraia deste, digo da Praia deste Arcebispado da Bahia anno 1785.*

Capítulo 1º: Dos que devem sêr Irmãos desta Irmandade.

Toda a pessoa que quizer exercitar a Proffição de Muzica nesta Cidade, ou seja Cantos, ou Instrumentista, sacerdote secular,ou Regular, será obrigado a entrar por Irmão desta Irmandade e o Irmão Escrivão della lavrará no Livro destinado para este fim o termo de sua entrada; no qual declarará o dia, méz, e anno della, e será obrigado o novo Irmão a observar as determinaçõens deste Compromisso, e dara cada hum Irmão de sua entrada dous mil reis para o coffre. E porque deve sêr de nossa intenção o augmento desta Irmandade será justo, que toda a Pessoa inda não sendo Professor de Muzica, que por sua devoção queira ser Irmão desta Irmandade, dandoos dous mil reis, e sugeitando-se as obrigaçõens deste Compromisso o Irmão Escrivão da mesma sorte fará o seu termo no Livro delles.

Capítulo 2º: Da obrigação de todos os Irmãos em Geral.

Será cada hum dos nossos Irmãos obrigados a pagar trezentos e vinte reis de annual; e querendo remirsse delles dará seis mil e quatrocentos reis por huma só véz, de que se fará declaração no seo termo, no Livro dos annuaes: asseitara os Lugares em que for Elleito para servir na Meza, posto que o tenha algua vêz servido[890], e não dos digo e não poderá recuzallos nem justificada cauza, que reprezentará a Meza para determinar o que for a bem da Irmandade, porém nenhum Irmão poderá ser obrigado aceitar; servir algum cargo, sem que tenhão passados tres annos depois de ter servido outro qualquer em que tenha sido elleito. Assistirão todos os Irmãos a Festa da nossa Santa, e o que faltar (não sendo por cauza justa) pagará de cada huma vez mil e duzentos e oitenta reis, que será cobrado judicialmente pelo Irmão Procurador da Irmandade não havendo de satisfação o dito Irmão no prefixo termo de sinco dias digo de oito dias. Falecendo qualquer dos nossos Irmãos, e Irmáns devem todos os mais por acto de caridade acharse na Igreja onde for a sepultarse; para ali rogar a Deos Nosso Senhor pellas suas almas, e lhe cantarem hum Responso.

Capítulo 3º: Da Caridade que se ha de praticar com os nossos Irmãos Pobres, e os Suffragios, que se hão de fazer pellos Irmãos defunctos.

Nas doenças, e necessidades dos nossos Irmãos he justo se pratique a mais heroica virtude da caridade; para o que o Irmão Thezoureiro, ou Irmão Procurador da Irmandade logo que tiver noticia de se achâr enfermo qualquer Irmão irá vizitallo sem demora, e constando-lhe ser pobre, e necessitado, o reprezentará á Meza, a qual Informando-se da necessidade, e

[889] Página 015.
[890] Página 016.

pobreza do enfermo, lhe mandará dar a esmolla de que o julgar merecedor a custa da Irmandade e para que o Irmão Thezoureiro, ou o Irmão Procurador possa conhecer quaes são os Irmãos pobres, que devem sêr socorridos pella Irmandade; declaramos serem todos aquelles, que pela sua idade decrepta, ou por outro qualquer principio se reduzirão a impossibilidade do exercicio da Profissão e igualmente os que por falta de prestimo, ou por honerados de numeroza familia se acha sem os meios proporcionados de viver com a decencia que pede o seu estado. Se algum Irmão se reduzir a tanta pobreza, e necessidade que não possa satisfazer os seos annuaes, recorrerá á Meza, a qual não só dispençará desta obrigação, mas tambem o socorrerá com aquellas esmollas de que o julgar merecedor a custa da Irmandade constando porem não ter sido remisso. E esta caridade se praticará com mayor efficacia a favor das nossas Irmáns pobres, e viuvas, em quanto se conservarem no seo estado, e viverem com a devida honestidade. Por morte de cada hum dos nossos Irmãos, se lhe mandará logo dizer vinte sinco Missas pella alma, de Esmolla[891] de duzentos, e quarenta reis cada huma, havendo pago todos os seos annuaes, e ficando nelles alcançado se lhe descontará nas Missas o que ficar devendo bem entendido não sendo por cauza justa na conformidade do §[892] Supra. Tambem se mandara dizer no dia da Festa da Nossa Sancta quinze Missas de esmollas de trezentos, e vinte reis cada huma cada huma, por tenção de todos os nossos Irmãos vivos, e defunctos.

Capítulo 4º: Da obrigação dos que foram Directores das Festas

O Director de qualquer Muzica estará obrigado a pagar logo para o cofre da Irmandade hum tostão de cada huma Festa de meio dias, que dirigir sendo porem a Festa com vesprez, Missa e sesta, pagará três tostoens, e se acrescer a ella Matinas, e Procissão por tudo então dará cinco tostoens, ainda que nestas festas hajão Novenas, Trezenas e Triduos. Pellas funcoens da semanna Santa pagará hum tostão de cada huma, isto hé por cada hum dia daquella semmanna como se paga por outra qualquer função de meio dia, e o mesmo se observará a respeito dos Responsos, Anjinhos, e officios; cujo proveniente receberá o Irmão Thezoureiro para se recolher no cofre da Irmandade. Nenhum dos predictos Directores poderá levar as Muzicas que dirigir assim de Festas, como de funeraes, Cantor, ou Instrumentista, que não seja Irmão da Nossa Irmandade.

Capítulo 5º: Como se fará a Elleição da Meza, e o numero dos Irmãos Mezarios.

Oito dias antes da Festa da nossa Sancta haverá Meza na qual assistirão todos os Mezarios actuaes, e havendo de faltar algum por modestia, ou por outro impedimento, será chamado para este acto outro Irmão que já tenha servido em Meza o mesmo cargo, de sorte que fique a Meza complecta, e cada hum delles nomeará para seus successores três Irmãos, aos quaes o Irmão Escrivão tomará por escrita, guardando a serie da nomeação do primeiro nomeado, té o ultimo. Feita esta nomina seguir-se-hão os vottos em cada hum dos nomeados por escrutineo, sem se praticar paixão de affecto, ou odio, e o que fiar com mais vottos esse será elleito para o lugar pará o que foi proposto: quando porem sahirem os vottos iguaes o Irmão Juiz em semelhante cazo terá voto desizivo sobre a qual, que lhe parecer mais apto, e proprio para o Lugar em que o propuzerão, e julgandose conveniente proporse outro qualquer que não sea dos três nomeados pello Mezario[893], se poderá fazer, e votar nelle sem embargo da dita nomeação: e se for útil a confirmação de algum Mezario era a regalia de confirmar querendo este por sua devoção servir outro anno seguinte, por sem passarem trez annos não

[891] Página 017.
[892] Parágrafo.
[893] Página 018.

poderá ser obrigado a servir novamente na Meza. Todos os annos serão eleitos treze Irmãos para servirem na Mesa a saber hum Juiz, hum Escrivão, hum Thezoureiro, dous Procuradores, hum da Meza, e outro da Irmandade, e oito Consultores tãobem nomearão hua Juiza, que dará de offerta doze mil reis. Todos estes que servirem na Mesa não pagarão naquele anno annual, o qual fica muito bem retribuido com o seu trabalho, e com as offestas, e promessas que hão de dar; cuja inportancia se recolherá ao cofre da Irmandade, e se juntará com todo o dinheiro respectivo, donde sahira a despeza que se fizer na Festa da nossa Santa, para a fabrica da Irmandade e soccorro dos nossos Irmãos assim vivos como defuntos. Advertimos porem, que todos os que forem nomeados para servirem em Meza hão de sêr primeiro Irmãos da Irmandade exceptuando tão somente os dous lugares de Juiz, e Juiza para os quaes se poderá eleger quaesquer Pessoas capazes que possão bem servir a Irmandade para o seu augmento os quaes depois de servirem, e darem as suas offertas, ou promessas, o Irmão Escrivão lhe fará o seo termo de entrada no Livro dellas, declarando o ter servido de Juiz, ou – e Juiza. A Eleição acabada, e formada a pauta, o Escrivão fará avizo por carta a todos os Irmãos novamente elleitos para haverem de servirem os seus lugares, dos quaes, se lhes dará posse; e quando algum delles, ou por doença ou por outro legitimo impedimento não possa assistir a sua obrigação, servirá em lugar delle, durante o impedimento, e Mezario seo immediacto; mas falesendo qualquer destes, ou faltando totalmente por outra cauza justa, ou injusta digo ou injusta puxará a Meza por hum dos nomeados daquella serie na Elleição, ou por outra pessoa que haja de substituir o seu lugar, se pedir a necessidade, ou o bem da Irmandade, o que se deve entender antes de passados seis mezes da Eleição feita.

Capítulo 6º: De como se ha de fazer a Festa da Nossa Santa.

No seo proprio dia 22 de Novembro se fará a Festa da Nossa Santa, que constará de vesperas, e Missa, Sermão, e Sesta, porem Matinas se farão quando parecer conveniente a Meza, e a sua custa serão[894] obrigados todos os nossos Irmãos ajuntar-se na Igreja tanto nas vésperas, como no dia da Nossa Sancta, sollemnizando-se esta festividade com o ulto, e devoção possivel pois hé bem justo que seja por nos celebrada com o maior obsequio a festa de hum tão subrlime digo de huma tão sublime, e singular Proctetora para o que determinará a Meza, por votto de todos a conta certa digo a coantia certa que se ha de gastar nesta funsão evitando-se porem aquellas superfluidades que são effeitos da vangloria contraria já verdadeira devoção; e antes devotarem será lido em Meza o prezente Capitulo para seu governo quando o Thezoureiro ou Procuradores faça meu por despeza da que for determinada, não se lhes levará em conta a maioria della, a qual sahirá das suas algibeiras o que muito se recomenda. Terá a Meza, ou o Irmão Escrivão o cuidado de mandar avizar pello Irmão Procurador da Meza aos Irmãos que julgarem necessarios para cada huma das dittas funçõens, e juntamente assistirem na Missa com tochas, e executarem aquellas accçõens da devoção, e cortejo neste acto.

Capítulo 7º: Da obrigação do Irmão Juiz

Dará o nosso Irmão Juiz vinte mil reis de offerta, ou promessa, e será obrigado assistir todas as vezes que se fizer Meza: conservará em seu poder huma chave do cofre e a seo cargo pertence a vigilancia, que deve ter em tudo quanto dis respeito a Irmandade, fazendo vottar nos negocios, e dependencias della aos Irmãos, sem que huns perturbem outros, mandando vottar secretamente por favas brancas, e pretas, para se evitarem odios, e parcialidades, e não poderá determinar couza alguma respeito à Irmandade sem que primeiro faça saber a Meza

[894] Página 019.

para se seguir, e obrar o que dor acordado pelo mayor numero de vottos e sendo necessario para negocios importantes fazerse junta de toda a Irmandade, mandará convocar pello Irmão Procurador da Meza os Irmãos que tiverem servido de Juizes, Escrivãens, Thezoureiros, Procuradores, e ainda de Mezarios se houver necessidade, asinando-lhes o dia, e hora para esse acto, e a seo cuidado estará tambem a Muzica da festa da nossa Santa.

Capítulo 8º: Da obrigação do Irmão Escrivão.

Dará o nosso Irmão Escrivão dez mil reis de offerta, ou promessa, assistirá a todas as Mezas infalivelmente, e terá obrigação de advertir ao Irmão Juiz os negocios da Irmandade, e os proporá em Meza, e assim tambem os requerimento dos Irmãos: a seo cargo terá descrever nos Livros da Irmandade, e conservallos em seu poder, os quaes serão[895] numerado e rubricados pellos Escrivaes della; para; para cujo governo haverão os seguintes, hum Livro das Eleições, um dos termos das entradas dos nossos Irmãos, um em que somente se lançarão os principaes, e dividas chamados mestre: um da receita e despeza dos Irmãos Thezoureiros, hum em que separadamente se carregarão os tostoens, que receberem dos Directores das Muzicas, para melhor conhecimento desta entrada: hum dos Accordãos, e determinações da Meza: hum dos objectos digo hum dos obitos dos nossos Irmãos, em que se fará assento do dia, mez, e anno do seu falescimento; e da Igreja onde for sepultado, e ao pé do termo das Missas, que se lhes mandarem dizer de seus suffragios, assignando juntamente pello Reverendo Sacerdottes, que a celebrar, ou o Irmão esmoler de algum bofete, de Sachristia, que as distribuir, estando tambem no dito assento a folhas do Livro das entradas em que se acha o seo termo: um de Inventario, no qual se hão de escrever todos os bens, e moveis pertencentes a Irmandade: um de annuaes, e os mais que pedir a nenecida digo que pedir a necessidade. Terá em seu poder a segunda chave do cofre, e será tambem obrigado a mandar avizar o Irmão Thezoureiro do falescimento de algum Irmão, ou Irmáa para lhe mandar fazer seos suffragios, a cujo avizo precederá o exame, para se conhecer, seu defeito está corrente no livro dos annuaes, ou se anda por pobre, fazendo o assento enseguado no Livro dos obitos, e por sua conta correrá a Muzica das vesperas da nossa Santa.

Capítulo 9: Da obrigação do Irmão Thezoureiro.

O nosso Irmão Thezoureiro dará de Offerta, ou promessa, sinco mil reis, terá obrigação de assistir a todas as Missas, e funçõens da Irmandade, e conservará a treceira havendo cofre, elle receberá todo o dinheiro pertencente a Irmandade, e o que receber, e cobrar irá recolhendo no cofre donde sahirá para as necessarias despezas que a Meza determinar a bem da Irmandade, e de tudo quanto receber, e cobrar dará quitação escripta pelo Irmão Escrivão, e assignada por ambos; e não poderá fazer despeza alguma sem especial ordem da Meza por escripta segundo as postarias, e despachos, que se lavrarem a esse fim, ao pé do quaes cobrará recibo, e no Livro (se assim pedir a natureza das despezas) lavrado, e assignado pello Irmão Escrivão, e por aquelle que receber algum pagamento havendoos a sê para a creditar a sua conta quando a apresentar a fuctura Mesa cobrará dois directores das Muzicas os tustoens mencionados de[896] todas as funçõens que fizerem, e o que for recebendo irá carregando com clareza no predicto livro, que o convervará em seo poder, à vista dos mesmos Directores, para afinal responder por ellas: fará executar pella Pessoa do Irmão Procurador da Meza aos Irmãos que forem remissos em pagar as multas, e tustoens: e sendo avizado do obito de algum dos nossos Irmãos, lhe mandará dizer as Missas, que lhe pertencer o mais breve que for possivel, fazendo lavrar quitação no respectivo livro para descarga de sua conta, e terá ao seo cuidado a Muzica da sesta, ou da Segunda vesperas da Nossa Sancta.

[895] Página 020.
[896] Página 021.

Capítulo 10: Da obrigação dos nossos Irmãos Procuradores.

O Procurador da Meza dara de offerta, ou promessa mil duzentos, e oitenta reis, será obrigado a avizar aos Irmãos Mezarios para as Mezas, quando se lhe determinar assistirá a todas ellas, cuidará nas demandas que a Irmandade tiver, e com especialidade no ornato da nossa Santa, e nosso Altar, e em todas as alfaias, e moveis da Irmandade, tomará a seo cargo a pedir, e entregar o que for pedido para a festa da Santa. Ajudará tambem ao Irmão Procurador da Irmandade no que for preciso; e nenhum delles poderá pedir ao Irmão Thezoureiro dinheiro algum, sem que faça saber ao Irmão Escrivão, ao qual será obrigado a declarar por escripta a cauza que ha para se despendir o dinheiro que pedem, e precedir a faculdade da Meza. O Irmão Procurador da Irmandade dará de offerta, ou promessa mil duzentos, e oitenta reis, assistirá a todas as Mezas, selando a authoridade dela, e oppondose ao que lhe possa sêr prejudicial terá particular vigilancia em saber se algum dos nossos Irmãos ficou comprehendido em algua multa para se determinar a cobrança, terá a seo cargo cobrar os juros; e alugueres de cazas, que pertencem a Irmandade, entregando logo ao Irmão Thezoureiro o que tiver cobrado, havendo deste recibo na forma determinada, e constandolhe que algum Irmão se acha enfermo, o vizitará, e dará parte a Meza (se for pobre, e necessitado) para esta o mandar socorrer na forma declarada no Capítulo 3º deste Compromisso: advirtirá sempre em Meza, que se não facão despeza sem couza menos necessarias, por não vir depois a faltar para o soccorro dos nossos Irmãos enfermos, e necessitados; e sendo avizado pelo Irmão Escrivão do obito de algum dos nossos Irmãos, e promptamente procurará saber, onde vai a sepultar seo defuncto, e como Procurador da Meza convocará a Irmandade para lhe cantar hum Responso, com tanto zello e diligencia, que não haja falta alguma, e avizará ao Irmão Thezoureiro para[897] lhe mandar fazer o seo suffragio: tambem se associará ao Procurador da Meza em deligenciar o necessario para a festa da nossa Sancta.

Capítulo 11: Da obrigação dos nossos Irmãos Consultores.

Os Irmãos Consultores darão offerta ou promessa dous mil quinhentos e sessenta reis, e serão obrigados a assistir as Mesas que se fizerem e as funçoens publicas em que Ella assistir: terá votto em Meza, attendendo sempre, ao bem, e augmento da Irmandade, será o primeiro votto o do ultimo Consultor, e ir-se-hão seguindo te o primeiro, depois de vottar digo depois votará o Procurador da Irmandade, seguirse há o da Meza; o Thezoureiro, o Escrivão, e ultimo o nosso Irmão Juiz, o qual terá a regalia de votar decizivamente, no cazo tão sómente delles se acharem empatados.

Capítulo 12: Como se ajustarão as contas, e se dará pose a nova Meza.

Passada a festa da nossa Santa, o mais breve, que for posssivel, se fará a conta da receita, e despeza, que tiver havido em todo o anno, satisfazendo-se o que tiver digo o que se tiver gasto, e cobrandose tudo o que faltar por cobrar, para que o Irmão Thezoureiro, todos os mais aquém se imcumbir alguma cobrança, ou despeza, serão obrigados a formar a sua conta com toda a clareza possivel. Logo que as mesmas contas estiverem correntes, e liquidas as Lançarâ o Escrivão nos Livros a que tocar, com toda a distinção, e fazendo depois hum rezumo no Livro de receita, e despeza concluirá com um termo de enserramento, declarando

[897] Página 022.

nelle a quantia de toda a receita, o importe da despeza, que se fez, e o que fica liquido, ou em alcançe, para que nunca possa haver duvida, ou confusão nesta materia para a factura approvação, e havendo de sobrar algum dinheiro, se entregará ao Thezoureiro digo ao Irmão Thezoureiro no dia da posse. Concluidas que sejão as contas tomará posse a Meza nova o mais tarde té o dia trêz de Dezembro, para a qual posse precederá o avizo da imediacta, e logo o Irmão Escrivão entregará ao Escrivão sêo sucessor todos os Livros, e documentos da Irmandade, que estivérem em seu podêr; fará certo a toda a Meza o estado em que se achava a Irmandade quando entregarão a servir, e o que se obrou no anno do seo exercicio. O Irmão Thezoureiro entregará ao seo successor o dinheiro que houver liquido da sua receita, e despeza, e o fará certo o rezumo da sua conta lançada no referido Livro, onde o Escrivão novo lavrará termo de recebimento assim do dinheiro, como das josjás, e credito, que houverem[898] no cofre, declarando nelle em como se dá ao ditto Thezoureiro por entre que, e se obriga a responder pello seo recebimento; cujo termo será assignado por elle, o Irmão Juiz, e o Escrivão; e receberá a sua chave, e fechado o cofre com as tres chaves o fará conduzir para a sua Caza. Os Irmãos Procuradores entregarão aos Procuradores seos successores todos os moveis, e fabrica da Irmandade pello Livro do Inventario, onde se lavrará novo termo do seo encargo, que o assignará o Procurador da Meza com o Escrivão. Nesta mesma posse se fará certo a cada hum dos Irmãos as suas obrigaçõens, lendose os respectivos Capítulos deste Compromisso, para que fiquem plenamente instruídos nos seos deveres, com o que se haverá por despedida a Meza Velha, e principiará o governo da nova Meza, fazendose outro termo, em que se declare o dia, mêz, e anno desta posse, com toda a formalidade devida, que o assignarão, e se lhes recomenda seja a primeira acção do seo governo, mandarem rever as contas por dous Irmãos, para o effeito da sua approvação.

Capítulo 13: Da providencia a respeito de se obviarem discordias entre os Irmãos da Irmandade.

Por que nós devemos todos huma reciproca união na lembrança daquelles solidos, e indubitaveis principios recomendado na Escriptura Sancta, que nos ensigna a Igreja; tendo em nossos olhos o Santo temor de Deos, e nos Coraçoes sentimentos de justiça, e caridade, que produzão effeitos na devoção, e melhor se augmente a nossa Irmandade, se recomenda muito a páz, e união, que de haver em todos os Irmãos desta Nossa Irmandade, principalmente nos da corporação da Meza; e para se acautelarem discordias nascidas de animos intrigantes, determinamos, que se algum dos predictos officiaes, e consultores da Meza por dolo, malicia, ou por sêr de animo revoltozo suscitar algumas discordias, que se encaminhem acçoens injustas, e damnificantes a Irmandade, sendo manifestas o Juiz, e mais corpo de Meza complecta o expulsará della, ellegendo outro sugeito que inteiramente preencha aquelle lugar.

Capítulo 14: Como se poderão acrescentar, ou derogar os Capitulos deste

Compromisso. A varidade dos tempos, e das circunstancias faz muitas vezes necessaria algua nova providencia que a Irmandade poderá dar livremente todas as vezes que o julgar util para o serviço de Deos, e da nossa Santa, e documento da nossa Arte; porem nada se poderá obrar nesta materia sem que primeiro se consulte na Meza, a qual convindo na Devogação ou[899] acrescentamento assignará hum dia em que mais comodamente se convoquem as Pessoas mais principaes da Irmandade, e as que tiverem servido na Meza, para de commum accordo se rezolver o que for mais acertado. E do que se rezolver nesta Santa sigo nesta Junta, votando todos os que estivem nella, por favas brancas, e pretas, se fará hum

[898] Página 023.
[899] Página 024.

termo no livro dos Accordãos, assignado por todos; com declaração porem, que não poderão sêr innovadas as determinaçoens deste Compromisso, sem que ao menos das três partes dos vottos, duas se informem na derrogação, ou acrescentamento, que aliás será de nenhum vigor, e não poderá produzir effeito algum.

Anexos ao Compromisso

Aos sinco dias do mêz de Julho de mil settecentos, e oitenta e sinco annos, sendo convocados dos os Irmãos desta nossa Irmandade da Glorioza Virgem e Martir Sancta Cecilia, em actos de Junta; e sendo lido por mim Escrivão actual da Irmandade em prezença de todos em vós alta, e inteligível o Compromisso juntos que por elles vai assignado, aprovado, e confirmado por todos os vottos, assentirão nas suas determinaçoens, e prometeo cada hum a observancia delle, debaixo das pennas que nelle se conthem; e para firmeza do que lavrou o prezente termo que vay assignado pela Meza, Deputados, e mais Irmãos. E eu Manoel de Souza Bessa Escrivão actual da Meza para effeito de tudo Lavrei este termo, e assignei. Bahia 5 de Julho dE 1785 annos. Manuel de Zouza Bessa. José Mathias Correia, Juiz. Manuel dos Passos Moureno, Thezoureiro. Marcellino Antonio de Souza, Procurador. Luis Vieira da Silva, Procurador. Thomás da Costa Franco. O Padre Francisco da Silva de Araujo. O Padre Francisco Felix de Santa Anna. Simão de Araujo e Goes. O Padre Antonio de Almeida Jordão. Theodoro Fernandes Moreno Cosme Damião. Ignacio Jozé Xavier. Francisco Dias de Andrade. Joze Felix da Cruz. Higino Pereira de Borba. João Francisco Regis. Andre Ferreira de Avellar. Rodrigo Ferreira dos Santos Portella. Manoel Jozé de Freitas. Antonio Paulo da Silva. Jozé Ferreira de Souza. Felix da Fonceca Silva. Francisco de Faria Monteiro. Sergio Simplicianno Pinto. Francisco Xavier de Argoulho. Manoel da Silva Motta. Joaquim Xavier Antonio de Aragão. Alberto Jozé da Rocha. O Padre Vicente Thomás de Aquinno. Pedro[900] Ferreira de Souza. Joze Ramos do Espirito Santo. Andre Lopes de Souza. Liandro da Conceyção. Felis Procopio. Pedro Alves. Victorino Alvarez. Antonio Jozé de Souza. O Padre Jozé Manoel de Oliveira. Joaquim Jozé de Moraes. João Pereira da Rocha. Francisco Jozé Vianna. Francisco Fernando da Portela. Francisco Jozé de Souza. Henrique Jozé da Silva. Joze do Sacramento Salamin. Joze Feliz de Santa Roza. Felix Baptista de Oliveira. Domingos Jordão Torres. Miguel Cardozo de As. Gregorio Pedrozo. Caetano Fidelis. Miguel Ferreira de Avellar. Bernardino de Senna Gonsalvez. Antonio Ferreira da Crus.

Senhora

Dizem os Proffeçores da Muzica Juiz, e Irmãos da Confraria da Glorioza Santa Cezilia da Cidade da Bahia, que para bom regimen de sua Corporação, e saberem todos os Irmãos della o que deve observar ordenarão seo Compromisso composto dos 14 Capitulos juntos. E como para sua pertetuidade, e mayor culto da Sancta necessitão do beneplacito, e approvação de Vossa Magestade, recorrem os suplicantes. Para a Vossa Magestade seja servida confirmar o dito Compromisso, mandando passar Porvizão (Provisão) pelo que fique approvado, estando em termos de merecer o Real beneplacito de Vossa Magestade para mayor Gloria, e louvor da mesma Sancta. Espera Receber Merce.

Dona Maria etc. Como Governadora etc. Faço saber, que o Juiz, e Irmão da Confraria de Santa Cezilia da Cidade da Bahia, me representarão que para bom regimen da sua Corporação tinhão ordenado o Compromisso juntos; e como para a sua perpetuidade necessitava da Minha Real approvação: Pedião fosse servida de lhe confirmar o seu Compromisso para ter seu devido effeito: O que visto, e Resposta do Procurador Geral das Ordens: Hey por bem fazer

[900] Página 025.

merce ao Juiz, e mais Irmãos da Confraria de Santa Cecilia de lhe confirmar o seu Compromisso escrito neste Livro em quatorze Capitulos como com effeito confirmo, com declaração que deve emendarse o Capítulo primeiro emquanto determina que todo o Irmão que for Muzico, não poderá exercitar a sua proffição sem sêr Irmão desta Irmandade por sêr contrario a Liberdade natural, que as Leys justamente permitem aos Povos; e por ser esta hum puro acto de devoção a que nenhuma pessoa devem sêr constrangida; e igualmente se deve emendar o Capitulo oitavo emquanto dispoem, que todos os Livros da Irmandade devem ser rubricados pello seu Escrivão[901], pois o devem ser pellos Ouvidores da Comarca aquem tãobem darão as contas como Delegados do Meu Tribunal da Meza da Consciencia; e Ordens, e não a outrem; e o Capitulo ultimo não terá vigor algum pois não poderão fazer Cappitulo algum denovo, o derrogar antigo neste Compromisso em approvação Minha pelo referido Meu Tribunal, e cumprirão exactamente tudo quanto por elle lhe fôr mandado por serem izentas por Bulla Appostolica de toda outra jurisdição as Confrarias dittas em Igrejas da Ordem: E mando aos Officiaes, que hora são, e ao diante forem da Meza da Confraria, não declinem, nem possão declinar da Jurisdição da dita Ordem, e dos Menistros aquem Eu fôr servida encarregala de que farão termo neste mesmo Livro pello Escrivão asignado por todos, e pello Vigario, ou Capellão, que lhes dará o juramento de em tudo cumprirem, e guardarem esta Minha Provizão como nela se conthem: Pello que Mando ao dito Ouvidor da Comarca, as mais Justiças e officiaes a que o conhecimento dests pertencer, a cumprão, e goardem, e facão inteiramente cumprir, e guardar sendo assada pella Chancellaria da Ordem. A Rainha Nossa Senhora mandou pellos Deputados do referido Tribunal Luis de Mello e Sâ, e Domingos Antonio de Araujo. Antonio Jozé de Florença a fêz em Lisboa aos vinte trêz de Dezembro de mil settecentos oittenta e sinco. Pago 800 reiz e de assignatura 400 reiz. Joze Joaquim Oldemberg a fez escrever. Luis de Mello e Sâ. Domingos Antonio de Araujo. Por Despacho da Meza da Consciencia e Ordêns de 20 de Dezembro de 1785. Francisco Antonio Marques Giraldes de Andrade. Pago 80 reiz e de Assinatura. Diogo de Andrade. Pago 40 reiz; e aos officiaez 3$450 reiz. Lisboa 12 de Janeiro dE 1785. Antonio do Canto Quevedo Castro e Mascarenhas.

[901] Página 026.

ANEXO B – CARTA DO CABIDO DA SÉ DE SALVADOR SOBRE OS MÚSICOS DA CIDADE, 1804.

AHU – *Avulsos da Baía* - Cx. 234, D. 16193. *Carta do Cabido da Sé da Bahia ao príncipe regente (D. João) sobre aos direitos e obrigações dos músicos da cidade, 1804.*

Senhor[902]

O Cabido, sede vacante, da Cathedral da Bahia ajoelhado aos sempre Benignos Pés de Vossa Altheza Real se anima a pôr na Sua Augusta Presença a representação seguinte.Tendo o Excelentissimo Arcebispo, que foi desta Metropoli, Dom Sebastião Monteiro da Vide ordenado, que em todas as Igrejas e Capellas assim da Cidade, como do Reconcavo, se não fizesse festa alguma sem expressa licença do Mestre da capella da Sá, a quem pela dita licença se pagava certa penção, para que por este meio tivesse o dito Mestre com que satisfazer aos musicos, que nella cantavão; o senhor Rey dom João Quinto de Felix memoria, informado pelo Ouvidor da comarca, mandou por Carta de seu Real Punho de 23 de Setembro de 1704 ao Procurador da Coroa, que não soffresse semelhante abuzo, e assim se executou dando-se provimentos em alguna Recursos aos Musicos, que os interposerão.

O seu Sucessor o Excelentissimo Dom Luiz Alvares de Figueiredo tornou a conceder mesmo privilegio ao Mestre da Capella a Sé vendo que não havia quem aceitasse este officio pelo ordenado de sessenta mil réis, que percebia (recebia) do Real Erario: e recorrendo ao[903] mesmo Senhor Rey Dom João Quinto não quis o Augusto Monarcha annuir à sua supplica, e mandou para esse fim augmentar com mais cem mil réis o ordenado do referido Mestre, determinando no anno de 1725 ao Excelentissimo Vice-Rey do Estado informasse, se o sobredito Prelado insistia em prohibir que os Musicos cantassem nas Capellas e Igrejas da Cidade e seu Reconcavo sem a pertendida licença do Mestre da Capella, e este informou, que elles tinhão toda a liberdade de cantar sem condição, e licença;

Na Sé vaga do Excelentissimo Dom Jozê Botelho de Mattos o Cabido por ignorar essas Reaes Ordens mais antigas, concedeo huma Provisão a Domingos Francisco de Freitas musico da vill de Maragogipe para Mestre da Capella daquella Freguezia, com a clauzula, que nenhum outro podesse cantar na Matriz e Capellas filiaes sem sua licença, a qual Provisão mandou depois recolher, quando teve noticia das precedentes prohibições. Como porem alguns dos Musicos daquella Villa se adiantassem a pôr na Real Presença este procedimento, o senhor Rey Dom Josê Primeiro de gloriosa recordação Augusto Avô de Nossa Alteza Real mandou estranhar ao Cabido, fazendo-lhe lembrar as indicadas ordens, que se deverião registrar nos livros do Cabido, como effectivamente se executou e se achão lançadas a folha 124 verso, como consta[904] do 1º Documento junto a outra semelhante representação, de que esta he copia, e assim s tinha observado até agora em todas as Igrejas e Capellas fora da Cathedral. Porem nesta sempre reges as Musicas o seu Mestre da Capella, ficando livre aos que fazem as festas convidarem aos Musicos, que em maior numero querem, e a quem pagão do seu dinheiro.

Nesta posse se conservava o Mestre da Capella da Sé desde a sua fundação até o anno de 1800, em que a Irmandade de Nossa Senhora da Fé erecta na Cathedral intentou ampliar a intelligencia destas Reaes Ordens para as festas da mesma Cathedral, pedindo lhe mandasse

[902] Página 437.
[903] Página 438 (lado esquerdo da página)
[904] Página 438 (lado direito da página).

dar pot Certidão a copia das ditas Reaes Ordens, e requerendo com ellas ao Excelentissimo Arcebispo defundo, foi remettido pelo mesmo Prelado o requerimento para a Relação Ecclesiastica, a qua lhe deferio, que podia a Irmandade convidar os Musicos, que bem lhe parecesse para se ajuntarem aos da Sé, ficando sempre o Mestre da Capella da mesma Cathedral com direito de reger a Musica, conforme a posse antiguissima, em que se achava sem contradição alguma no decurso de tantos annos, por entende a Relação, que as Reaes Ordens só comprehendião as Igrejas, e Capellas separadas da Cathedral, sobre as quaes versou a controversia, que deo occasião às sobreditas Reaes Ordens.

Fundou-se mais a mesma Relação Ecclesiastica no Decreto da Sagrada Congregação dos[905] Bispos de 11 de Março de 1048, que ordena aos mesmos Bispos não prohibão que os músicos livremente cantem naquellas Igrejas, onde não ha Mestre da Capella que reja a musica, cuja resolução parecia estabelecer a regra contraria que nas Igrejas, onde haja Mestre da Capella, como são as Cathedraes, não devão ser admittidos com esclusão do referido Mestre; visto tambem que as Cathedraes pela sua preminencia não são comprehendidas nas disposições geraes, que podem ser destructivas dos seus privilégios, sem que dellas se faça expressa menção, como determina o Capítulo Quamuis de Prabend. in 6º, deduzindo-se não menos das mesmas Reaes Ordens, que não era da intenção dos Senhores Reys Augustos Predecesssores de Nossa Alteza Real comprehender-se nellas esta Cathedral, da qual fazião a mais leve menção; por que = Si Princeps voluisset, expressisset =.

Accresce a todas estas razões a falta de respeito e decoro, que resulta à mesma Cathedral em huma Cidade, onde não só as Igrejas dos Regulares, mas ainda as das Ordens Terceiras não soffrem musica alguma nas suas Festividades, e officios funebres, que não seja debaixo da regencia dos seus Mestres da Capella, e o que mais pezo faz ee o prejuizo inevitavel do culto Divino da Cathedral; na qual o Senhor Rey Dom João Quinto ordenou, se celebrassem com a maior decensia os officios Divinos, par que se edifiquem os estrangeiros, que aqui apportarem, e se convertão com maior facilidade os infieis conduzidos do gentilisimo para as fabricas do Paiz, como consta do Documento junto em 2.do (segundo) lugar, e na letra A, o que tudo ficara em grande parte cessando com a falta da regencia[906] do Mestre da Capella.

Porque tendo crescido, como he publico, os preços dos generos nesta Cidade, nem os artistas podem trabalhar, nem os Musicos cantar pelos salarios, que nos tempos antigos recebião: por esta rezão não pode o referido Mestre da Capella fazer as musicas não só em todos os Domingos, e dias Santos, mas nem ainda em outros solemnes, pelo ordenado de cento e sessenta mi réis, que percebe (recebe) do Real Erario, para com essa quantia pagar aos Musicos da sua folha, alem de vinte mil réis, que vence para ensinar o canto aos meninos do coro; de sorte que feita a destribuição em cada quartel, e satisfeitas as musicas estraordinarias do Natal, Semana Santa, Missas Pontificaes, e outras, povio ou nada resta para premio do seu trabalho, e compasso: consideração esta, que obrigou ao Excelentissimo Arcebispo defunto a mandar que cessasse interinamente a Musica em todos esses dias, e houvesse somente nos de maior solemnidade.finalmente fundarão-se os Ministros da Relação Ecclesiastica na privação da pertendida liberdade de chamarem os referidos Irmãos o Mestre de Musica, que mais lhe agradar, visto que esta Irmandade, quando foi admittida pelo Cabido supplicante, se sogeitou expressamente aos direitos, e estilos da Cathedral, sendo por isso desde o seu primeiro estabelecimento o Mestre da Capella da Sé quem officiou sempre nas musicas das festividades della, e de todas as outras Irmandades na mesma estabecidas: privação, e direito, ou posse immemorial, que parece facão inapplicaveis à Cathedral o que se dispoz a respeito

[905] Página 439 (lado esquerdo da página).
[906] Página 439 (lado direito da página).

das outras Igrejas e Capellas da Cidade e seu Reconcavo, sem que diga prejudicada a supposta liberdade,[907] à qual ellas mesmas renunciarão.

Ainda que todas estas razões aqui ponderadas na poderão conseguir afinal, que os Ministros da Real Coroa (para a qual tinhão recorrido os Irmãos da sobredita Irmandade) desprezassem as outras dos Recorrentes pela obediencia cega, que jactão professar às Reaes Ordens, e por não fazerem differença da Cathedral das demais Igrejas e Capellas, o Cabido supplicante espera com tudo que no sabio, e Religiosissimo Animo de Vossa Alteza Real hajão de achar melhor acolhimento para que declarando por sua Augusta Resolução que o Mestre da Capella da Sé não foi comprehendido naquella geral disposição, seja o dito conservado na immemorial posse, em que se achava, restituido tambem à Cathedral o seu antigo decoro, e a Deos Nosso Senhor o devido culto.

Com effeito, Senhor o facto posterior, que se vai referir, fará vacillar o anterior da indicada decisão na mente de qualquer que os puzer em parallelo. Alem da insultante mofa, que mostrarão fazer os Musicos a primeira vez que em vigor do dito Provimento forão officiar na Sé sem o intervento do Mestre da Capella da mesma, intentarão elles gozar de liberdade igual nas Igrejas dos Regulares, e para isso confundindo a presente controversia com as antigas totalmente differentes, quanto vai das festas celebradas dentro da Sé às que se fazem nas outras Igrejas da Cidade e do Reconcavo, sobre as quaes se não disputava, apresentarão no Desembargo do Passo desta Relação hum Requerimento falso e calumnioso no seu supposto, que foi desttendido, e[908] se offerece na Certidão junta letra B. Repetirão segundo, que mandando-se assignar, teve por fim o seguinte despacho transcripto na mesma Certidão letra C ibi =

Escuzada, e fiquem advertidos para não fazerem mais semelhantes requerimentos tão impertinentes, com a pena de encorrerem na disposição do Assento de 14 de Novembro de 1656. Bahia 17 de Setembro de 1803 =

Logo se os Musicos da Cidade não devem ter a mesma liberdade de irem com os seus Mestres escolhidos pelos Festeiros cantar nas Igrejas dos Religiosos, como lhes foi concedido na Cathedral, correndo a favor delles a supposta indentidade de razão deduzida, como dizião, das Reaes Ordens, segue-se, que a intelligencia dada a estas por aquelles Julgadores contra a Cathedral fora meramente caprichosa. Se pois respondessem, que não milita a mesma identidade de razão, convirá inferir, que as Igrejas dos Regulares não são comprehendidas debaixo das Leys dos soberanos. O Cabido da Bahia he o primeiro a venerar estas sagradas corporações, e dezeja, não sejão defraudadas nos seus privilegios, porem nunca terá a Santa Igreja Metropolitana por inferir à alguma outra Igreja do Arcebispado, por mais privilegiada que se possa.

Conclua-se dizendo, que a mencionada deliberação[909] primeira toda se fundou na demaziada tenacidade de hum dos Ministros, e que por isso o Capitão General e Governador Dom Fernando Jozê de Portugal não consentio, que se publicasse ao menos em vida do Prelado, o qual pelo mesmo motivo grandemente se apaixonara, como tudo poderá informar nesta Corte o Conselheiro Firmino de Magalhães Siqueira da Fonseca então Chanceller desta Relação, Ministro bem raro, em tudo completo, digno dos maiores empregos.

Manoel de Almeyda Maciel
Salvador da Fonseca Barboza
Manoel Marques Brandão
José da Sylva Freire
João Correa de Brito

---

[907] Página 440 (lado esquerdo da página).
[908] Página 440 (lado direito da página).
[909] Página 441.

Antonio Pereira de Abreu
Jozé Vieira de Lemos e Sampayo
Manoel Anselmo de Almeyda Sande
Mathos de Lima Passos
Passe[910] do que constar

Diz o Reverendo Conego Procurador do Cabido da Bahia que faz a bem do mesmo, que guarda mor da Relação destas capitanias lhe passe por Certidão o theor dos requerimentos de alguns professores de Musica apresentado ao Dezembargo do Passo com os depachos que nos mesmos sepuzerão e porque o não pode obter sem despacho.

Para a Vossa Senhoria se digne mandar, que o dito Guarda mor passe a Certidão requerida.
Espera Receber Mercê.

Manoel Fernandes Nabuco Guarda Mor da Relação, Escrivão da Meza da Camara do Dezembargo do Paço Coroa, Fazenda; e Fisco Rial nesta Capitania da Bahia por Sua Alteza Real Principe Regente Nosso Senhor Deos Guarde etc. Certifico que em meo puder se achão os dous Requerimentos que fizerão os Professores de Muzica nelle asinados de que faz menção o Requerimento Retro e de tudo os seos theores de verbo adverbum hê da forma e[911] maneira seguinte.

Petição

Senhor

Dizem os Musicos desta cidade, que baixando do Trono as despoziçõens transcritas na Certidão, que adiante vai junta expedidas a favor dos Supplicantes para a Cancarem, exterminarem, e destruirem o abaixo introduzido pelos Bispos desta Diocese de conservarem Mestres de Capellas, e com estes oprimirem as Livres Liberdades dos Festeiros, vendo os Supplicantes que continuava o referido abuso em desprezo das Reaes intençõens, interpuzerão recurso dos Juizes Ministros Eccleziasticos para este Regio Tribunal onde acharão a sempre effectiva, e imparciaal descizão que conta dos Acordaons incertos na predita Certidão em que igualmente aparesse o cumprasse daqueles Ministros que estão bem entendidos. Não sucede assim nas Religiõens, e outras Igrejas desta Cidade onde ainda existe, e reina o intoleravel abuzo de Mestres de Capella que exercitão a impiedade de opremirem as Liberdades dos Festeiros, e só querem que estajão sugeitas as vontades destes, a daquelles que não há duvida se comprehenderão nas Reaes despoziçõens, termos em que se faz necessario intimar-se aos Mestres de Capellas das Religiõens, e Prelados destas, e aos de outras Igrejas nesta Cidade, a inalteravel dispozição, e Acordãons dados na Conformidade della para que abrão[912] mão da conincidencia em que estão de huma authoridade alheia da Razão, e de todo Direito para o que. Pedem a Vossa Alteza Real se digne mandar que o Doutor Dezembargador Procurador da Coroa faça intimar as Reaes despoziçõens expedidas em beneficio dos Supplicantes, e Acordãons dados na conformidade dellas, e transcritas a Certidão junta, aos Mestres de Capellas das Religiõens, e seus Prelados, e bem assim aos de outras Igrejas para não ser illusoria a execução, e cumprimento. E receberá mercê.

Despacho

[910] Página 442.
[911] Página 442 (lado esquerdo da página).
[912] Página 443 (lado direito da página).

Escuzada. Bahia, vinte cinco de Agosto de mil oitocentos e tres. Como Governador Silveira. Pinto. Doutor Teixeira.

Petição

Senhor

Dizem os Professores de Musica desta Cidade, que elles forão providenciados no Recurso que interpozerão para o Supremo Tribunal da Rellação deste Estado, dos Ministros da Rellação Eccleziastica como consta dos Acordões proferidos na Certidão junta a folha dezasete e folhas vinte huma e ordens Regias as folhas, e folhas tudo incerto na predita Certidão cuja determinação foi prontamente cumprida pelos Reverendos Recorridos, e porque o[913] mesmo cumprimento devem fazer os Reverendos Prelados da Religiõens a fim de observarem o mesmo determinado carece que Vossa Alteza Real mande pelos competentes Ministros da Meza da Coroa passara os supplicantes carta pelo Juizo dos feitos de sua Real Coroa para lhes ser intimada, extinto totalmente o antigo em que se conservavão. Pedem a Vossa Alteza Real seja assim servido sendo esta aprezentada na Meza da Real Coroa para o dito fim de se mandar passar por ella a carta que o Supplicante requer. E recebera Merce.

Despacho

Assinada, volte. Bahia, quinze de Setembro de mil oitocentos e tres. Como Governador Pinto. Doutor Teixeira Queiros.

Assignado

Nos abaixo assignados Padre Felix Pacheco Varella. O Padre Vicente Thomaz Aquino. Hygino Pereira de Borba. Jozê Antonio Cardozo. Antonio Vieira de Azevedo. O Padre Jeronimo de Santa Anna Braga. Joze Ramos do Espirito Santo. Bernabe da Silva Nobre. Miguel Cardozo de Saa. Marcos Joze de Moura. Joze Borges da Conceição. Antonio Paulo da Silva. Anastacio Xavier do Espirito Santo. Joze Joaquim da Soledade. Candido Francisco de Oliveira. Francisco Vieira de Azevedo.[914] Apolinario Dias. Ignacio Manoel da Porciuncula. Manoel Francisco Ribeiro. Jozé Cirpriano Rodrigues. Jozê Joaquim de Almeida e Amizão. Joaquim da Silva Mota. Manoel do Carmo. Leandro Cabral da Silva. Simplicio Joze Rubin. Francisco Fernandes Vianna. Manoel Jozé Merces. Jeronimo Vieira da Piedade Azevedo Minor. Apolinario Pereira do Nascimento. Joze Joaquim de Souza. Francisco Joze Vianna (Conferido no AHU BAHIA) - nada consta.

Despacho

Escuzada, e fiquem advertidos para não fazerem mais semelhantes requerimentos tão impertinentes com a pena de incorrerem na dispozição do Assento de quatorze de Novembro de mil seiscentos cincoenta e seis. Bahia desacete de Setembro de mil oitocentos e tres. Como Governador Silveira. Doutor Araujo Tavares. Pinto.
Nada mais se contem nas ditas petições, Despachos da Meza do Dezembargo do Passo asignado dos Professores de Muzica a que tudo me reporto em fê do que fiz passara prezente sem couza que duvida faça por mim conferida e asignada em cumprmento do despacho do Dezembargador Chanceller Concilheiro Francisco Antonio de Souza da Silveira nesta Cidade da Bahia aos vinte quatro dias do mes de Fevereiro de mil oitocentos e quatro. Pagou-se de

[913] Página 444 (lado esquerdo da página).
[914] Página 444 (lado direito da página).

feitio desta Certidão[915] contada na forma do Regimento quatrocentos e secenta reis. Fis escrever e assiney. Manoel Felix Nabuco.

O Doutor Antonio Saraiva de SãoPaio Coutinho do Dezembargo de Sua Alteza Real seo Dezembargador na Relaçam da Bahia e nela Ouvidor Geral como vezes de Corregedor do Civel da Corte Juiz das Justificações Ultramarinas tudo com alçada pelo dito Senhor que Deos Guarde etc. Faço saber que me constou por fê do Escrivam de meo cargo que esta sobscreveo ser a letra da sobscrição e sinal supra do proprio nelle contheudo na Bahia aos 24 de Fevereiro de 1804. Eu Francisco Antonio da Silva Uzil Escrivão a subscrevy. Antonio Saraiva de Sampaio Coutinho

Expedia-se[916] carta Regia ao Governador e Capitão General em 18 de Agosto de 1804. Em Carta Régia se jutem que as ordens expedidas e certidões, para inteira liberdade dos que nas Igrejas da Bahia e Reconcavo podesse derigir a Muzica das festividades ali celebrados o Mestre da Capella que os de outros quizessem convidar para este fim, não so devem[917] estender para as festividades celebradas dentro da Sé e Cathedral, ainda o Mestre da Capella da mesma deve ser o Diretor do Coro de Muzica de toda e qualquer festividade que nesta Igreja se celebrar, se, exepção alguma, ou pronteitado motivo do contrario.

[915] Página 445.
[916] Página 446.
[917] Página 447.